



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

ARTHUR MARQUES DE ALMEIDA NETO

APPALACHIAN SPRING:
POLÍTICA E PODER NA DANÇA

Salvador

2009

ARTHUR MARQUES DE ALMEIDA NETO

**APPALACHIAN SPRING:
POLÍTICA E PODER NA DANÇA**

Dissertação apresenta ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jussara Sobreira Setenta.

Salvador

2009

ARTHUR MARQUES DE ALMEIDA NETO

APPALACHIAN SPRING: POLÍTICA E PODER NA DANÇA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 18 de dezembro de 2009.

Banca Examinadora

Jussara Sobreira Setenta – Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Universidade Federal da Bahia.

Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli

Doutora em Dance Education pela Temple University, Philadelphia, Estados Unidos.

Universidade Federal da Bahia.

Roberta Ramos Marques

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Universidade Federal de Pernambuco.

A

Nilton, companheiro de todas as horas, pelo apoio e amor - incondicionais.

Agradecimentos

A Nilton Abranches Júnior, pelas conversas, reflexões, pela companhia constante... Por sempre acreditar em mim. Por tudo.

A Jussara Sobreira Setenta, minha querida professora e orientadora, por sua atenção e carinho, por sua experiência e por sua dedicação ao meu trabalho e à Dança.

A Sandra, irmã querida, pela inspiração e impulso nos estudos acadêmicos.

A Aninha, irmã caçula, pelos ombros e ouvidos nos momentos difíceis e pela inspiração e companhia constante, iniciada quando ainda éramos duas crianças, no mundo da Dança.

Aos meus pais, Gilvan e Lourdes, pelo amor, pelo carinho e pelo colo nas crises existenciais... Pelo respeito ao meu trabalho e pela compreensão de que a Dança é uma arte que nos escolhe – não o contrário.

A Jerônimo e Joelma, amigos inseparáveis, pelas discussões, elucubrações, brincadeiras... E por serem artistas e professores tão bons.

A Soraya, Denise, Greg, Marluce, Andréa e Hércio: meus Cristos Redentores, amigos da Dança e da Vida, que me receberam na Cidade Maravilhosa, de braços abertos.

A Regina Sauer, eterna professora, por me apresentar a Dança Moderna e pelo apoio na minha formação.

A Renato Vieira, por acreditar em meu trabalho, pelo apoio e pela experiência, exemplo de competência e seriedade na Arte.

Ao Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança) da UFBA, pelo serviço prestado à Dança e aos pesquisadores, pela disponibilização dos

recursos infra-estruturais, pela qualidade e pelo sorriso constante de seus funcionários e professores.

A Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro indispensável para minha manutenção como aluno do Mestrado em Dança em Salvador e por acreditar em meu trabalho, através da seleção do meu projeto.

A todos os meus alunos, porque eles foram também professores.

Acredito que aprendemos na prática.
Quer isso signifique aprender a dançar na prática,
quer signifique a viver na prática da vida,
os princípios são os mesmos.
Em cada um, é a execução de um dedicado e preciso
conjunto de atos, físicos ou intelectuais, dos quais
surge uma forma de realização, uma percepção do
próprio ser, uma satisfação do espírito.
Em algumas áreas, a pessoa se torna um atleta de
Deus.

Martha Graham, 1991.

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. *Appalachian Spring*: política e poder na dança. 125 f. il. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RESUMO

Relações entre a arte da dança, política e poder são apontadas e discutidas nessa pesquisa. Propõe-se que relação entre trabalhos de dança e política nacionalista, com a narrativa de uma cultura nacional e a (re)afirmação de uma identidade nacional, é uma construção ideológica. Entende-se que um trabalho de dança, que trata do passado da nação, aciona uma estratégia representacional de narrativa da cultura. Isso constitui uma operação que se desdobra em implicações políticas e de poder. Essas afirmações são exemplificadas através do estudo da obra coreográfica intitulada *Appalachian Spring*, criada em 1944 por Martha Graham, coreógrafa tida como a principal pioneira da chamada Dança Moderna Americana. Analisou-se que aspectos da obra em questão se relacionam com características da identidade nacional americana. A razão para escolha desse trabalho como estudo de caso se baseia no fato de que *Appalachian Spring* foi encomendado pelo governo americano na década de 1940, quando os Estados Unidos saíam de uma forte crise de ordem social, política e econômica, derivada da chamada “Depressão de 1930”, onde a nação e o poder político necessitavam reafirmar sua identidade nacional. Essa foi a última dança do período *Americana* (1934-1944) de Graham, fase em que trabalhou com temas nacionalistas. Para realizar esta pesquisa de caráter exploratório, procedeu-se ao tratamento de três etapas: um levantamento de registros videográficos, um levantamento bibliográfico e a análise dos dados. As questões de identidade nacional, política nacionalista e relações de poder foram analisadas a partir dos estudos de Stuart Hall, Louis Althusser, Nestor Garcia Canclini, Zygmunt Bauman, Terry Eagleton, entre outros. Os estudos de Mark Franko, Helen Thomas e Ellen Graff foram importantes referências para entender a produção da dança americana do período estudado e sua relação com questões de política nacionalista e de poder. Sobre Martha Graham, as biografias escritas por Don McDonagh, Agnes de Mille, Trude Garfunkel e a autobiografia da coreógrafa intitulada “Memórias de Sangue” foram utilizadas. Além de documentos como fotos, entrevistas, críticas e outros estudos, escolheu-se o registro videográfico em preto e branco, datado de 1958 – ao invés do registro de 1976, em cores - como base para a análise do caso, por contar com a coreógrafa no elenco, o que faz levar a crer ser um registro mais fidedigno da técnica e do estilo da coreógrafa. A pesquisa revelou que *Appalachian Spring* apresenta aspectos em sua configuração que auxiliam na narrativa da nação e se relaciona com a identidade nacional americana através da reafirmação de sua cultura nacional. Além disso, apresenta o poder de suscitar sentimentos nacionalistas na platéia pelo poder da interpelação.

Palavras-chave: Identidade nacional. Martha Graham. Política. Poder. Dança Moderna Americana.

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. *Appalachian Spring*: politics and power in dance. 125 pp. ill. 2009. Master Dissertation – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ABSTRACT

Relationships between the art of dance, politics and power are identified and discussed in this survey. It is proposed that the relationship between work on dance and nationalist policy with the narrative of a national culture and (re) assertion of a national identity, is an ideological construction. It is understood that a work of dance, which deals with the nation's past, triggers a representational strategy of narrative of culture. This is an operation that spans into political and power implications. These statements are illustrated through choreographic work study entitled *Appalachian Spring*, created in 1944 by Martha Graham, choreographer taken as the main pioneer of the called American modern dance. Examined were the aspects of the work in question that relates to American characteristics of national identity. The reason for choosing this work as a case study is based on the fact that *Appalachian Spring* was commissioned by the American Government in the 1940s, when the United States were in a strong crisis of social, political and economical, derived from the so-called "Great Depression" of the 1930s, where nation and political power needed to reaffirm their national identity. This was the last dance from the *Americana* period (1934-1944) which Graham worked with nationalistic themes. To perform this exploratory nature search, three steps were processed: a survey of video records, a bibliographical survey and analysis of data. The issues of national identity, nationalist politics and power relationships were analyzed from studies of Stuart Hall, Louis Althusser, Nestor García Canclini, Zygmunt Bauman, Terry Eagleton, among others. Mark Franko, Helen Thomas and Ellen Graff studies were important references to understand American dance production of the studied period and its relationship with nationalist policy issues and power. About Martha Graham, biographies written by Don McDonagh, Agnes de Mille, Trude Garfunkel and autobiography of the choreographer entitled "Blood Memories" were used. In addition to documents such as photos, interviews, reviews, and other studies, the registered video record in black and white, dated 1958, was chosen – instead of 1976 registry in color - as a basis for the analysis of the case, by relying on the choreographer in cast, what does imply be a record more reliable of the technique and style of the choreographer. The survey revealed that *Appalachian Spring* presents aspects in its configuration for narrative of the nation and the American national identity through the reaffirmation of the national culture. In addition, it has the power to raise nationalistic in audience by the power of interpellation.

Keywords: National identity. Martha Graham. Policy. Power. American modern dance.

SUMÁRIO

Introdução	
1. Dança e Identidade Nacional:	
Implicações políticas e de poder dessa relação.....	12
1.1. Identidade – abordagens conceituais.....	13
1.2. A identidade nacional e a cultura nacional.....	16
1.3. A (re)afirmação da identidade nacional:	
A narrativa do passado.....	22
1.4. Os mitos fundadores como narrativa da cultura nacional e de fundação da nação.....	27
1.5. A cultura nacional e a arte como instrumentos de poder.....	30
1.6. A Ideologia, o Aparelho Ideológico Cultural e a Interpelação.....	35
1.7. Dança, ideologia e a (re)afirmação da identidade nacional:	
Uma implicação política.....	49
2. Martha Graham e a (re)afirmação da identidade nacional no período <i>Americana</i> (1934-1944).....	56
2.1. Dança e Política.....	61
2.2. O balé da corte como (re)afirmação da monarquia absoluta.....	62
2.3. Graham, <i>Americana</i> e o nacionalismo americano.....	65
2.4. Dança e Identidade: uma implicação política.....	78
3. <i>Appalachian Spring</i> : implicações políticas e de poder.....	81
3.1. <i>Appalachian Spring</i> e a experiência cultural americana.....	83
3.2. O mito de pioneiro em uma configuração de dança.....	86
3.3. <i>Appalachian Spring</i> : propaganda política e poder.....	98
3.4. A narrativa da cultura nacional em <i>Appalachian Spring</i>	101
4. Considerações finais.....	109

Referências.....	113
Anexos.....	125

Introdução

*Como tudo começa? Creio que nunca começa.
Apenas continua. E um...*¹

A arte da dança é passível de construir relações com questões de formação de identidade. Como expressão artística, a dança pode estabelecer relações com identidades e ser um meio para (re)afirmar a identidade de um grupo cultural, apresentando implicações políticas e de poder.

A relação entre a arte da dança e política é tratada por alguns autores como uma relação que existe desde o estabelecimento da dança como uma arte teatral ou espetacular, no final do século XVIII, cujo principal responsável por esse estabelecimento – a passagem da dança da corte para os palcos – foi o Rei Luís XIV. Antes entretenimento de cortesãos e da classe aristocrática, elemento importante na rede social e com criações muitas vezes motivadas por razões políticas (arranjos de casamentos reais e/ou enaltecimento da figura do monarca e/ou do país), os balés da corte passam para os palcos dos teatros franceses. Por esse motivo, os balés vão ser dançados por profissionais, ao invés dos nobres cortesãos, transformação que já acontecia, gradativamente, nos próprios salões dos castelos, dado o incremento dos passos pelos mestres de dança que também organizavam os bailes da corte.

A arte da dança serviu a propósitos políticos nacionalistas nos chamados balés da corte: a própria figura do mestre de dança podia ser entendida como um “agente diplomático”, peça importante na corte, que entendida as razões e os motivos dos nobres que encomendavam as festas para demonstrar poder econômico, político e “status” social, ou para fazer importantes alianças políticas. A dança – uma arte que fazia parte da educação do aristocrata - esteve a serviço de propósitos políticos e de poder.

Em outros momentos históricos, como na dança americana das décadas de 1930 e 1940, ela serviu para auxiliar no engrandecimento da imagem dos Estados Unidos e para provocar sentimentos nacionalistas,

¹ GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**, uma autobiografia. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 184.

(re)afirmando a identidade cultural da nação americana. Propõe-se que a dança realiza isso através de estratégias discursivas para narrar uma cultura nacional. Essas estratégias discursivas podem ser entendidas como imagens, panoramas e/ou histórias sobre a nação, tratadas em um trabalho de dança, que geralmente remetem a um passado da nação, que é comumente (re)inventado.

O processo de narrativa de uma cultura nacional através da dança constitui uma operação que se desdobra em implicações políticas e de poder, pois a relação entre trabalhos de dança e política nacionalista, com a narrativa de uma cultura nacional e a (re)afirmação de uma identidade nacional, é aqui entendida como uma construção ideológica. Nessa perspectiva, propõe-se, também, que a arte da dança é um “fazer” sempre associado a uma ideologia porque a prática ou o ato de “fazer” a dança, como prática artística, constitui um empreendimento, um ato, dentro de uma ideologia, realizado de acordo com as crenças de um indivíduo.

Discute-se sobre a questão da identidade e da cultura: qual a sua importância para uma nação e as conseqüências e necessidades dessa (re)afirmação? Busca-se compreender como a dança pode operar como elemento para *narrar uma cultura nacional*, (re)afirmando a identidade de uma nação.

A proposta desse trabalho – entender a arte da dança tanto como um meio para (re)afirmar uma identidade nacional quanto como uma arte que, em seu “fazer”, relaciona-se com posturas ideológicas - são afirmações que pretendem ser exemplificadas através do estudo de uma obra: *Appalachian Spring*, criada em 1944 por Martha Graham, coreógrafa tida como a principal pioneira da chamada Dança Moderna Americana.

O estudo de *Appalachian Spring* busca responder à pergunta norteadora desse trabalho, que é: Que aspectos relacionam a obra *Appalachian Spring* com características da identidade nacional americana?

A escolha por trabalhar com essa obra como um estudo de caso, teve as seguintes razões: a primeira delas, por essa ser a última dança do período *Americana*, compreendido entre 1934 e 1944, fase em que a coreógrafa trabalhou com temas nacionalistas, levando em consideração o contexto histórico desse período nos quais os Estados Unidos enfrentavam uma forte

crise de ordem social, política e econômica, derivada da chamada “Depressão de 1930”, onde a nação e o poder político encontrava necessidade de (re)afirmação de sua identidade nacional. Provavelmente, essa dança, comparada aos trabalhos anteriores da coreógrafa, apresenta uma maior interação entre os elementos constitutivos da obra, dada à preocupação e busca de Graham em trazer para seus trabalhos uma maior conexão entre a dança e outras linguagens artísticas.

A segunda razão se baseia na afirmação de Richard Philip², de que *Appalachian Spring* teria sido o primeiro trabalho de dança na história dos Estados Unidos a ter sido encomendado pelo governo americano, o que teria “aquecido” as discussões no país sobre a questão de subsídio para as artes. Essa encomenda teve importante fundamento, pois estabeleceu a dança como uma forma de arte tão importante para ser subvencionada quanto a música, a ópera e o teatro. Sobre essa afirmação, questiona-se a razão ou os motivos que levaram o governo americano a encomendar um trabalho a Graham, e não a outros coreógrafos, e se apontam as implicações políticas que podem ser indicadas a partir dessa afirmação.

Para responder ao questionamento principal desse trabalho, levantam-se algumas hipóteses:

- Supõe-se que o discurso contido em *Appalachian Spring*, seja um discurso da cultura americana “dominante”, assim como outros trabalhos da coreógrafa do período intitulado *Americana* (1934-1944), em que a coreógrafa trabalhou com temas nacionalistas;

- Supõe-se que o governo pode ter encomendado *Appalachian Spring* por ter identificado nos trabalhos anteriores da coreógrafa discursos que remetem a um passado americano e que conseguem se conectar com o sentimento de identidade nacional. Em outras palavras, o governo pode ter tido interesse nessa encomenda e posterior subvenção de um trabalho que teria potencial para a (re)afirmação de identidade nacional;

- Acredita-se que Graham buscou na configuração da obra atingir ou

² PHILIP, Richard. Moments – impact of Martha Graham dance Company’s performance ‘Appalachian Spring’ in Coolidge Theater, Library of Congress, Washington, DC, where it premiered Oct. 30, 1944 – Editorial. **Dance Magazine**. August 1998. FindArticles.com. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n8_v72/ai_20986590>. Acesso em: 22 jun. 2008.

garantir respaldo político com o governo;

- *Appalachian Spring* é uma dança que “funciona” como um instrumento de propaganda política para o governo americano, ainda na atualidade.

Para realizar esta pesquisa de caráter exploratório, procedeu-se ao tratamento de três etapas: um levantamento videográfico, um levantamento bibliográfico e a análise dos dados. O levantamento bibliográfico e a análise dos dados se deu concomitantemente, dada a necessidade de averiguar se o referencial, documentos e registros levantados são pertinentes à pesquisa, em virtude do grande volume de material que foi encontrado, em especial, artigos e estudos sobre a obra *Appalachian Spring*.

O levantamento videográfico foi a primeira das etapas do processo. *Appalachian Spring* é uma obra do repertório da *Martha Graham Dance Company* e ainda dançada por essa companhia na atualidade. Entretanto, não se teve acesso a nenhum registro em vídeo atual do trabalho. Há dois filmes disponíveis para o estudo, um feito em 1958, outro em 1976 e um último, feito no início dos anos 1970, mantido pela organização Graham, mas, não está disponível ao público³.

O filme de 1958 é em preto e branco - mostra Graham com 64 anos de idade no papel da “Noiva” - e o filme de 1976 é uma versão em cores e foi realizado para a série *Dance in America*⁴. Foram conseguidos esses dois registros, entretanto, existem diferenças entre os dois, especialmente na coreografia. Toma-se por base o vídeo de 1958 para a análise, pelo fato de contar com a presença de Martha Graham no elenco, o que faz acreditar ser um registro mais fidedigno da técnica e do estilo desenvolvido pela coreógrafa.

Para o levantamento bibliográfico, buscou-se dados coletados a partir de fontes disponíveis, tais como entrevistas, artigos, *websites*, matérias de jornais, revistas especializadas, biografias, entre outros. Esses dados auxiliaram na análise do registro, ajudando na averiguação da importância da referida obra como um elemento para ajudar a despertar sentimentos

³ THOMAS, Helen. **Dance, modernity and culture**: exploitations in the sociology of dance. London and New York: Routledge, 1995, p. 150.

⁴ *Ibid.*, loc. cit.

nacionalistas nos Estados Unidos na década de 1940.

De forma similar, foi necessária, também, para a consolidação desse estudo, a realização de um levantamento de dados históricos do contexto sócio-político-econômico das décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, para compreender o contexto da criação das obras de temática nacionalista por Martha Graham. Para isso, recorreu-se a fontes diversas para ajudar a elucidar o assunto.

Sucedeu-se a uma divisão de três capítulos para a escrita da dissertação. Esta divisão teve caráter didático para responder à questão norteadora do trabalho e basear teoricamente a discussão das proposições levantadas.

No primeiro capítulo, baseando-se nos estudos de alguns autores e teóricos, buscou-se trabalhar, principalmente, com os conceitos de identidade nacional e ideologia. Considerou-se o trabalho de vários autores como Stuart Hall⁵, Édouard Glissant⁶, Néstor Garcia Canclini⁷, Zygmunt Bauman⁸, entre outros, para discorrer sobre a questão da identidade nacional e o trabalho de Louis Althusser⁹, para trabalhar com o conceito de ideologia. Aponta-se como a arte da dança pode conter algumas das estratégias discursivas descritas por Hall¹⁰ de forma a narrar a cultura de uma nação, a fim de auxiliar na (re)afirmação de uma identidade nacional.

No segundo capítulo, expõe-se dados biográficos sobre Martha Graham, para compreender sua importância e sua posição política no cenário da dança americana nas décadas de 1930 e 1940, a sua fase coreográfica conhecida como *Americana*¹¹. Apontam-se as possíveis razões que levaram Graham a construir trabalhos dessa natureza, no entanto, sem afirmações

⁵ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10^a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

⁶ GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

⁷ CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008 e _____. **Consumidores e cidadãos**. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁹ ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. cap. 5, p. 105-142.

¹⁰ HALL, op. cit.

¹¹ THOMAS, 1995; MCDONAGH, Don. **Martha Graham**, a biography. New York: Praeger Publishers Inc., 1973.

conclusivas pela impossibilidade de avaliar essa questão. Entretanto, concorda-se com a autora Ellen Graff¹², quando indica que, talvez, tanto oportunismo quanto “convicções profundas” a levaram a engendrar na temática nacionalista. Indicam-se as implicações políticas da construção de trabalhos nacionalistas nesse período histórico conturbado para os Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, “quando as mitologias Americanas necessitavam desesperadamente de confirmação”¹³.

No terceiro e último capítulo, procedeu-se a uma análise da configuração e das implicações políticas e de poder do trabalho *Appalachian Spring*, levando em consideração o contexto histórico da criação da obra. A análise parte do estudo de Stuart Hall¹⁴ para apontar como esse trabalho em dança de Graham auxilia na (re)afirmação da identidade americana. Conectam-se as proposições desse trabalho com o objeto de estudo e se traz a colaboração de uma resposta à questão norteadora dessa pesquisa.

¹² GRAFF, Ellen. **Stepping left**, dance and politics in New York city, 1928-1942. Durham, London: Duke University Press, 1997.

¹³ PHILIP, 1998 (tradução nossa).

¹⁴ HALL, 2005.

Capítulo UM

Dança e identidade nacional:

As implicações políticas e de poder dessa relação

There is vitality, a life force, an energy, a quickening that is translated through you into action, and because there is only one of you in all time, this expression is unique¹⁵.

¹⁵ GRAHAM apud FRANKO, Mark. **Dancing modernism, performing politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 62.

Capítulo UM

Dança e identidade nacional: as implicações políticas e de poder dessa relação

A narrativa de uma cultura nacional através da arte da dança apresenta implicações políticas e de poder. Ela envolve uma relação entre trabalhos de dança e política nacionalista e a (re)afirmação de uma identidade nacional, sendo essa relação entendida como uma construção ideológica. A arte da dança pode construir relações com processos identitários, sendo um meio para (re)afirmar a identidade de um grupo cultural.

Para compreender como o processo de (re)afirmação da identidade de uma nação se dá através da dança interessa discutir a importância da questão da identidade e da cultura para uma nação e quais consequências e necessidades dessa (re)afirmação. Busca-se compreender como a dança pode operar como elemento para narrar uma cultura nacional e, dessa forma, (re)afirmar a identidade da nação.

Trabalhos em dança que se conectam com as culturas nacionais apresentam implicações políticas e de poder, pois a prática ou o ato de fazer a dança como arte constitui um empreendimento dentro de uma ideologia. Partindo dessa perspectiva, busca-se entender como a construção de trabalhos em dança pode estar relacionada com uma prática ideológica.

1.1. Identidade – abordagens conceituais

A identidade é assunto muito abordado na atualidade. Autores como Zygmunt Bauman¹⁶, Stuart Hall¹⁷, Néstor García Canclini¹⁸ e Édouard Glissant¹⁹ discorrem a respeito do que seria uma “crise da identidade” do sujeito nos dias atuais, afirmando que a pós-modernidade e o estágio de globalização em que se encontram as sociedades em muitos países têm

¹⁶ BAUMAN, 2005.

¹⁷ HALL, 2005.

¹⁸ CANCLINI, 2008, 2005.

¹⁹ GLISSANT, 2005.

atuado como fatores que influenciam no que seria uma “descentralização” ou “deslocamento” da identidade. A formalização desse conceito é assunto abordado por Kanavillil Rajagopalan²⁰ que vai concordar com os autores anteriormente citados no que concerne à idéia na qual a identidade é algo “forjado” ou “inventado” na modernidade, e não algo ligado ao nascimento do sujeito.

O conceito de identidade parece estar atrelado a uma preocupação com a existência ou a permanência da identidade da pessoa, como uma *essência* fixa e imutável, noção herdada do racionalismo cartesiano. De acordo com Rajagopalan²¹, essa idéia de identidade na visão de Descartes alicerçou o espírito da modernidade, onde “cada ente tem sua própria identidade, derradeira e inegociável”. Essa preocupação também parece estar relacionada com as questões existenciais do ser humano: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Sobre a preocupação com a relação entre identidade e questões existenciais, pode-se dizer que

A questão da identidade pessoal – ou, mais precisamente, a questão sobre o que significa dizer que uma mesma pessoa existe ao longo de um certo período - sempre foi preocupação tanto de filósofos profissionais quanto de pessoas comuns. Por trás da pergunta escondia o medo da morte: será que a morte é o fim de tudo?²².

A preocupação com a identidade que permanece *intacta* - inclusive depois da morte - é uma marca do pensamento dos hindus, comum também em religiões da Ásia, da África e de correntes espíritas no mundo ocidental. A vida após a morte e a reencarnação é um recurso imaginário onde se crê na manutenção da identidade imperecível nas almas ou mentes, resultando apenas na mudança de corpo²³. Essa idéia é algo muito presente na nossa cultura atual, onde se verifica que, usualmente, as pessoas acreditam que o “espírito” ou “alma” é que preserva as verdadeiras características do indivíduo, após a morte do corpo.

²⁰ RAJAGOPALAN, Kanavillil. Pós-modernidade e a política de identidade. In: RAJAGOPALAN, Kanavillil; FERREIRA; Dina Maria Martins (Org.). **Políticas em linguagem: perspectivas identitárias**. São Paulo, Mackenzie, 2005. p. 61-80.

²¹ Ibid., p. 66.

²² Ibid., p. 64.

²³ Ibid., loc. cit.

Isso talvez se deva ao fato de que a mente perene e o corpo perecível seja uma idéia presente também na tradição do pensamento filosófico ocidental onde “[...] de Platão a Descartes, encontramos a idéia de que a verdadeira identidade da pessoa está em sua alma, sua mente, o *res cogitans*. Esse sobrevive ao físico, o *res extensa*”²⁴. Outra idéia que fundamenta a separação entre o corpo e a mente é a noção de que essa mente (ou “alma”, “essência”, “espírito”, entre outros termos do uso comum) carrega uma identidade que é fixa, uma “personalidade” que é única, que não sofre modificações (como uma “impressão digital”).

A noção de identidade como algo *fixo* e *estável*, que fundamenta nossa existência como seres humanos e se supõe definir o próprio núcleo do ser, vem desde o Iluminismo. A premissa da identidade da pessoa ergueu o racionalismo cartesiano, onde a *essência* das coisas permanece inalterável²⁵. A identidade não é algo inerente ao indivíduo. Entretanto, a idéia que se faz é que ela é algo ligado ao corpo e diz muito do indivíduo. É uma idéia que se relaciona a um pensamento de corpo dual: as instâncias corpo e mente – separadas - como componentes do ser humano, onde a identidade parece se relacionar com a idéia de *mente* ou verdadeira instância *essencial*.

O pensamento de *identidade* como algo que faz parte da nossa natureza *essencial* ainda permanece nos dias atuais e ainda se pensa, usualmente, dessa forma. Rajagopalan²⁶ e Stuart Hall²⁷ vão considerar a idéia de *essência* para explicar a identidade e parecem concordar que essa idéia não é, de fato, correta: ambos acreditam na identidade como uma idéia *gerada artificialmente*.

Existe também atrelado a essa idéia de identidade como *essência*, o fato de que, normalmente, o ser humano – o sujeito - tenta se associar ou se identificar com determinados grupos, para que, talvez, possa se definir como indivíduo. A definição como “jamaicanos” ou “ingleses”, é, obviamente, uma linguagem metafórica, porque “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas

²⁴ RAJAGOPALAN in RAJAGOPALAN e FERREIRA, 2005, p. 64-65 (grifo do autor).

²⁵ HALL, 2005, p. 8.

²⁶ RAJAGOPALAN in RAJAGOPALAN e FERREIRA, op. cit.

²⁷ HALL, op. cit.

como se fossem parte da nossa natureza essencial”²⁸. O conceito de *essência*

[...] nada mais é do que o correlato ontológico de uma definição. Só se define algo quando esse algo é pensado de forma abstrata ou, no mínimo, genérica. [...] Platão afirma com tanta segurança que a única realidade é aquela encontrada no mundo das abstrações, a qual só pode ser vista pelos “olhos da mente”.²⁹

A identidade, como aqui se entende, não faz parte da *essência* do ser humano ou do mapa genético. Trata-se de uma *convenção*, assim como a própria idéia de *essência*. O conceito de *convenção* para tratar de uma idéia como a identidade se faz oportuno nesse trabalho. Propõe-se que a identidade é uma *invenção* e que a idéia de identidade tem uma função política, principalmente em se considerando que a identidade nacional, que se vai focar, é uma *ficção* necessária ao Estado, onde processos identitários nacionalistas se constituem quando algumas estratégias são acionadas por determinados meios: através do próprio Estado, por intermédio de instrumentos que são usados politicamente com intenções nacionalistas ou através de dispositivos que agem a serviço do Estado, mesmo quando não necessariamente são gerados para isso, como a Arte.

1.2. A identidade nacional e a cultura nacional

As identidades nada mais são do que construções imaginárias. As identidades nacionais, por sua vez, são convenções úteis aos Estados: elas têm uma função política para que o Estado possa manter o controle e a submissão dos indivíduos através da invenção da nacionalidade.

A identidade, [...] tem uma função que é indicar um caminho e um procedimento para a sociedade, uma função política. [...] Pode-se morrer por uma bandeira, por uma identidade. Ela tem uma função política³⁰.

²⁸ HALL, 2005, p. 47.

²⁹ RAJAGOPALAN in RAJAGOPALAN e FERREIRA, 2005, p. 67.

³⁰ DESROISIERS apud GLISSANT, 2005, p. 124.

A idéia de identidade, e em especial, a de “identidade nacional” é algo *fictício* - não é algo inerente ao indivíduo quando de seu nascimento e não está inscrito nos genes: não é um “fato de vida”³¹. Dentre muitas convenções culturais, é outra idéia necessária para interesses de manutenção da unidade da nação e é formada e transformada no interior da *representação*³², e não algo inato, existente desde o nascimento.

A *representação* é tanto o processo quanto os produtos que dão aos signos o seu significado particular. A representação atua para que se possa compreender (processo) um significado (produto) de um conjunto de *signos*. Através da *representação*, é dada forma concreta a idéias abstratas e ideológicas³³. Ser “brasileiro” ou “americano” é algo que vem a ser *representado* como um conjunto de *significados* pela cultura nacional e “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* de nação tal como representada em sua cultura nacional”³⁴. *Signos* são freqüentemente organizados como *códigos* governados por regras implícitas e explícitas que estão concordadas por membros de uma determinada cultura ou grupo social. Um sistema de *signos* pode carregar significados *codificados* que só podem ser entendidos por aqueles que entendem esses *códigos*. Uma estrutura de *signos* e *códigos* compõe um *texto*. Esse texto deve ser visto ou apreciado dentro de seu *contexto*, dentro do *ambiente* em que o *texto* existe³⁵. A nação é, além de uma entidade política, “algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*”³⁶.

A construção da identidade nacional é entendida aqui com uma questão de poder do Estado. Entendendo a identidade como uma idéia construída na modernidade, o movimento pós-moderno discorda de que ela seja algo inato, existente na consciência desde o nascimento, ou a crença na identidade como uma *essência* do ser. O movimento pós-moderno descrê em qualquer ontologia *essencialista*³⁷, recusa que se faz importante nesse

³¹ BAUMAN, 2005.

³² HALL, 2005, p. 48.

³³ SARDAR, Ziauddin; VAN LOON, Borin. **Introducing cultural studies**. New York: Totem Books, 1998, p. 13.

³⁴ HALL, op. cit., p. 49, (grifo do autor).

³⁵ SARDAR e VAN LOOM, op. cit., p. 12.

³⁶ HALL, op. cit., p. 48 (grifo do autor).

³⁷ RAJAGOPALAN in RAJAGOPALAN e FERREIRA, 2005, p. 67.

trabalho que entende a identidade nacional como uma convenção importante para a manutenção do poder do Estado.

Stuart Hall³⁸ aponta afirmações e proposições para entender a questão da identidade na pós-modernidade, parecendo concordar com Rajagopalan³⁹ sobre a crise do conceito nos tempos atuais. Com relação a uma idéia de “crise da identidade” na atualidade, ele reflete e levanta questões sobre as possíveis causas e origens desse processo, partindo de uma posição simpática à idéia de que as identidades modernas estão sendo “descentralizadas”, deslocadas ou fragmentadas.

De acordo com Hall⁴⁰, aconteceram eventos que promoveram a “descentralização” do sujeito cartesiano. Esses eventos foram grandes avanços na “[...] teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (segunda metade do século XX)”⁴¹. Entre os avanços responsáveis por essa “descentralização”, estão: as tradições do pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do lingüista estrutural Ferdinand Saussure, o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e o feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como movimento social. Todos esses eventos ou avanços agiram como descentralizadores da identidade *fixa e estável* do “sujeito” do Iluminismo, “[...] que foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno”⁴².

O processo de globalização é um fator que também vai deslocar as identidades, e esse processo afeta às identidades culturais nacionais⁴³. As *culturas nacionais* em que nascemos se constituem, no mundo moderno, em uma das principais fontes de identidade cultural⁴⁴. O processo de identificação, de ter uma identidade, passa pela participação na cultura nacional: os elementos da cultura nacional possibilitam a identificação dos indivíduos que nascem sob uma mesma nacionalidade.

A idéia de identidade e a *ficção* da “natividade do nascimento” foi uma

³⁸ HALL, 2005.

³⁹ RAJAGOPALAN in RAJAGOPALAN e FERREIRA, 2005.

⁴⁰ HALL, op. cit.

⁴¹ Ibid., p. 34.

⁴² Ibid., p. 46.

⁴³ BAUMAN, 2005; CANCLINI, 2008, 2005; HALL, op. cit.

⁴⁴ HALL, op. cit., p. 47.

manobra ou fórmula necessária ao nascente Estado moderno para manter a soberania nacional, pela subordinação incondicional dos indivíduos. Sobre esse aspecto, vista como uma *construção* ou *idéia estratégica* para os interesses do Estado,

Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeada por ambos⁴⁵.

A *ficção da identidade nacional*, portanto, é necessária ao Estado moderno para que o indivíduo possa sentir *pertencimento* a uma cultura nacional comum aos membros da comunidade: a *nação*. A *legitimidade* – ou a idéia de *pertencimento à nação* pelo nascimento – é outra idéia estratégica que garante ao Estado a concretude da identidade na realidade.

A questão da *legitimidade* e a importância dessa *ficção* para o Estado-nação é que ela é o alicerce da sua própria soberania: “A ficção aqui implícita é que o nascimento [*nascita*] vem à luz imediatamente como *nação*, de modo que não pode haver diferença alguma entre os dois momentos”⁴⁶. Nascer em determinado local – uma *nação* – é pertencer a uma nacionalidade específica, com uma cultura específica e ter uma identidade.

Uma *nação* é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”⁴⁷, aspectos ou elementos “[...] que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais”, eram dados “à tribo, ao povo, à religião e à região, [e que] foram transferidos, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à *cultura nacional*”⁴⁸. Pode-se entender que a *nação* é também uma invenção: a nacionalidade é algo imaginário que busca união dos membros da comunidade através do sentimento de pertencimento, através da cultura nacional que desempenha importante papel nesse processo de identificação.

A *cultura nacional* é formada de três conceitos que a constituem como uma “comunidade imaginada”: “as *memórias* do passado; o *desejo* por viver

⁴⁵ BAUMAN, 2005, p. 26.

⁴⁶ AGAMBEN apud BAUMAN, op. cit., p. 25 (grifo do autor).

⁴⁷ SCHWARZ apud HALL, 2005, p. 49.

⁴⁸ HALL, op. cit., p. 49 (grifo do autor).

em conjunto; a perpetuação da *herança*”. A cultura nacional “[...] atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação”⁴⁹. Os indivíduos, participantes da mesma “comunidade imaginada”, partilham de traços em comum que os relacionam à idéia do pertencimento à nação, gerando o sentimento de patriotismo a partir dos símbolos convencionados.

A *cultura nacional* parece operar como elemento *homogeneizador* da cultura de um território, de uma nação, de um Estado:

[...] primeiro existiu o projeto político-cultural das *nações* que buscavam uniformizar regiões e etnias. [...] Estes estabeleceram unidades territoriais violentando as diferenças entre as regiões de cada nação [...] ⁵⁰.

Esse aspecto da cultura nacional como elemento *homogeneizador* da cultura de um território é uma discussão muito tratada por Hall⁵¹. Uma *cultura nacional* busca representar os indivíduos dentro de uma mesma e grande *família nacional*. Apesar disso, a *cultura nacional* “[...] nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica” e que a “[...] maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural”⁵². O processo de identificação cultural e de unificação da cultura empreende um esforço grande por parte do Estado: em um país com grupos culturais diversos, essa tarefa é árdua e não se realiza de uma forma amena. As conseqüências de um processo *homogeneizador* são, muitas vezes, conflitos e violência. Tomando como exemplo o Brasil, país com muitos e diversos grupos culturais e com uma grande extensão territorial, pode-se dizer que o principal traço cultural *uniformizante* é a língua portuguesa, cujo empreendimento de estabelecimento dela como língua da pátria se deu por longos anos, desde o processo de colonização, o qual não foi livre de conflitos.

Nesse sentido, verifica-se o papel da cultura nacional para as

⁴⁹ HALL, 2005, p. 58 (grifo do autor).

⁵⁰ CANCLINI, 2008, p. 37 (grifo do autor).

⁵¹ HALL, op. cit.

⁵² Ibid., p. 59.

identidades nacionais: desempenha uma função de agente aglutinador e de unificação. Em outras palavras, as culturas nacionais contribuem “para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade”⁵³ e

[...] as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas⁵⁴.

O processo de unificação da cultura nacional que opera para limitar as diferenças entre uma identidade nacional que deve ser comum aos indivíduos que participam da mesma “comunidade imaginada”, não é livre de violência em alguns países, violência esta expressa, inclusive, em confrontos agressivos que levam à segregação, guerras civis, fragmentação do território, entre outras conseqüências para a nação e para os próprios indivíduos.

A obediência dos indivíduos buscada pelo Estado representava uma concretização do futuro da nação e uma garantia de sua continuidade e a legitimação dessa subordinação incondicional dos indivíduos era empregada pelo Estado moderno pela fórmula da ficção da “natividade do nascimento”⁵⁵. A idéia que alicerça essa fórmula de *legitimidade* está relacionada com a manutenção da unidade e coesão da comunidade nacional, algo que seria difícil de pensar caso

Não fosse o poder de Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar, o agregado de tradições, dialetos, leis consuetudinárias e modos de vida locais [...]. [...] Se o Estado era a concretização do futuro da nação, era também uma condição necessária para haver uma nação proclamando – em voz alta, confiante e de modo eficaz – um destino compartilhado⁵⁶.

A *nação*, como uma *convenção* construída arduamente, exigia a existência de um conceito como a *legitimidade* ou o “pertencer-por-nascimento” para que a idéia de pertencimento parecesse natural, de forma que ela, a nação, como uma entidade imaginada, pudesse entrar no modo de

⁵³ HALL, 2005, p. 65.

⁵⁴ Ibid., loc. cit.

⁵⁵ BAUMAN, 2005, p. 27.

⁵⁶ Ibid., loc. cit.

vida das pessoas (*Lebenswelt*) se fosse através do *artifício* de um *conceito* - “a aparência de ‘naturalidade’ era tudo, menos ‘natural’”⁵⁷. Concordando com essa idéia, convive-se na atualidade com essa “naturalidade” do entendimento de nação e com isso, a identificação como “brasileiro” ou “americano” parece dizer muito da pessoa, do indivíduo.

1.3. A (re)afirmação da identidade nacional: a narrativa do passado

Para consolidar a “invenção” da nacionalidade, a estratégia da legitimidade – o pertencer pelo nascimento - é construída pelo Estado. A sensação de pertencer à nação pelo nascimento é reforçada por instrumentos que “narram” histórias que remetem ou se relacionam com um passado – muitas vezes, (re)inventado – da nação.

Canclini⁵⁸, parecendo concordar com Hall⁵⁹ e Bauman⁶⁰, afirma que “a identidade é uma construção que se narra” e vai explicar que livros escolares, assim como museus, rituais cívicos e discursos políticos se constituem como *dispositivos* que operam para “narrar” a *identidade nacional* e consagrar a sua retórica narrativa. Da mesma forma, na primeira metade do século XX, meios como o rádio e o cinema foram elementos que organizaram “os relatos da identidade e o sentido de cidadania nas sociedades nacionais”: esses elementos

Agregaram às epopéias dos heróis e dos grandes acontecimentos coletivos, a crônica das peripécias cotidianas: os hábitos e os gostos comuns, os modos de falar e se vestir que diferenciavam uns povos dos outros⁶¹.

Além de terem agregado histórias que remetiam ao passado comum a um povo, agiram como elementos com potencial para despertar um sentimento de compartilhamento dessa *narrativa*: “o rádio permitiu que grupos de diversas regiões de um mesmo país, antes afastados e

⁵⁷ BAUMAN, 2005, p. 29.

⁵⁸ CANCLINI, 2005, p. 129.

⁵⁹ HALL, 2005.

⁶⁰ BAUMAN, op. cit.

⁶¹ CANCLINI, op. cit., loc. cit.

desconectados, se reconhecessem como parte de uma totalidade”⁶². Assim como o rádio e o cinema que operaram como elementos de identificação através da narrativa de um passado da nação, outros elementos agem de forma similar ainda na atualidade, como a mídia televisiva, a internet ou as artes.

As artes, como a *dança* - contribuem de forma similar na organização dos relatos de identidade e no sentido de cidadania e construção de uma idéia de *união*, onde os membros possam se sentir dentro da “mesma família nacional”, mesma identidade nacional, da mesma “comunidade imaginada”: a mesma cultura nacional. Para essa construção, uma “operação de convencimento” se processa através da repercussão por alguns elementos - como a arte da dança - dessa idéia de união, que normalmente evoca o passado como um elemento comum ao povo. Assim, evocando o passado, muitas vezes (re) inventado,

Estabelecem-se acontecimentos fundadores, quase sempre relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento de estrangeiros. Vão se somando as façanhas em que os habitantes defendem esse território, ordenam seus conflitos e estabelecem os modos legítimos de convivência, a fim de se diferenciarem uns dos outros⁶³.

Édouard Glissant⁶⁴, assim como Hall⁶⁵ e Canclini⁶⁶, também trata da relação entre *identidade*, *legitimidade*, *território* e a *(re)invenção do passado*. Terry Eagleton⁶⁷ também trata dessas questões, entretanto, enfocando a questão da *nacionalidade* e o *retorno ao passado*, estratégia útil para a (re)afirmação da identidade nacional. Entretanto, sobre a estratégia de retorno ao passado para narração de uma cultura nacional e o processo de identificação, Hall⁶⁸ é quem vai discorrer com mais propriedade.

Para tratar da identidade nacional, Glissant⁶⁹ relaciona a idéia de

⁶² MARTÍN-BARBERO apud CANCLINI, 2005, p. 129.

⁶³ CANCLINI, op. cit., p. 129.

⁶⁴ GLISSANT, 2005.

⁶⁵ HALL, 2005.

⁶⁶ CANCLINI, op. cit.

⁶⁷ EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

⁶⁸ HALL, op. cit.

⁶⁹ GLISSANT, op.cit.

identidade com a idéia de *pensamento raiz* e *pensamento rizoma* de Deleuze e Guatarri. A *raiz única* é aquela que mata à sua volta, enquanto que o *rizoma* é a raiz que vai ao encontro de outras raízes. Ele transpõe esse conceito de pensamento para o princípio da *identidade*, numa categorização das culturas em *culturas atávicas* e *culturas compósitas*. Para isso, ele associa a imagem da identidade *raiz única* com a *cultura atávica*, que seria

[...] aquela que parte do princípio de uma Gênese e do princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que a partir desse momento se torna território⁷⁰.

Da mesma forma, o autor associa o princípio da *identidade rizoma* à existência das *culturas compósitas*, que são aquelas que vivenciaram ou nas quais se pratica o que chama de processo de *crioulização*. Afirma que nos países de cultura atávica, nos dias atuais, “[...] a oposição étnica conduz freqüentemente ao massacre e ao genocídio”⁷¹. Parecendo concordar com as idéias de Glissant⁷², Eagleton⁷³ relaciona o *nacionalismo* com o *atavismo* e com a *(re)invenção de um passado* e a violência que pode ser gerada a partir de um nacionalismo exacerbado:

É verdade que o nacionalismo, talvez a mais tenaz de todas as culturas de identidade, é freqüentemente *atávico*, mas isso é uma questão diferente. Atavismo à parte, o nacionalismo é uma invenção completamente moderna, bem mais recente que Shakespeare [...]. [...] Se o nacionalismo volta o seu olhar para um passado (geralmente fictício), é sobretudo para pressionar em direção a um futuro imaginado. Essa particular deformação temporal, que reinventa o passado como uma forma de reivindicar o futuro, tem sido responsável em nossa época por alguns admiráveis experimentos em democracia popular, assim como por uma estarecedora quantidade de fanatismo e carnificina⁷⁴.

O *retorno ao passado*, geralmente fictício, opera para a (re)afirmação da cultural nacional e da identidade nacional. Entretanto, essa (re)afirmação

⁷⁰ GLISSANT, 2005, p. 72.

⁷¹ Ibid., p. 73.

⁷² Ibid.

⁷³ EAGLETON, 2005.

⁷⁴ Ibid., p. 124-125.

de uma identidade nacional através de um *retorno ao* passado pode trazer conseqüências como as guerras, motivadas pelas diferenças culturais. Além disso, pode-se dizer que a violência gerada pelas diferenças culturais que ocasionam genocídios pode ser camuflada ou não-contada por uma história (re)inventada de uma nação. A dança pode operar como um elemento para contar ou conter simbolicamente e repercutir essas histórias (re)inventadas.

Com relação ao *retorno ao passado*, Hall⁷⁵ explica que “as culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’”, a fim de restaurar identidades passadas. Ele diz que esse mesmo *retorno ao passado*, parecendo concordar com Glissant⁷⁶ e Eagleton⁷⁷, pode gerar conflito, pois “oculta uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam sua identidade [...]”⁷⁸. Essa expulsão do outro, do diferente, do elemento ameaçado, da alteridade, é parte da necessidade que a nação tem de se manter unida. Entretanto, dentro de uma mesma nação, existem diferentes grupos culturais.

A união através do retorno ao passado é estratégia para que os diferentes grupos culturais que foram unificados na criação da nação, muitas vezes, às custas de violência, mantenham-se coesos: o retorno ao passado reconta as histórias de forma que a violência do processo de formação da nação são ocultados. A dança – contendo elementos ou recontando as histórias do passado – auxilia também na (re)invenção da nação.

A violência causada pela invenção da *nacionalidade* é motivo de guerras ainda na atualidade. Para Eagleton⁷⁹, “culturalmente falando [...] pertencer a uma nação em vez de outra é tão vitalmente importante que as pessoas muitas vezes estão preparadas para matar ou morrer por essa questão”. A *identidade nacional* como uma *identidade-raiz única* gera atitudes inflamadas em defesa de um *senso de pertencimento* criado artificialmente.

⁷⁵ HALL, 2005, p. 56.

⁷⁶ GLISSANT, 2005.

⁷⁷ EAGLETON, 2005.

⁷⁸ HALL, op. cit., loc.cit.

⁷⁹ EAGLETON, op. cit., p. 89.

Não é possível sacrificar-se pela crioulização, mas é possível sacrificar-se por sua identidade-raiz única, etc. É possível tornar-se assassino, homicida, carrasco em nome de sua identidade-raiz única. Pode-se entrar em guerra em defesa de sua identidade-raiz única⁸⁰.

As guerras em torno da defesa da nação, unificada em torno da cultura nacional que proporciona a identificação dos indivíduos, são comuns nos dias de hoje. A estratégia de retorno ao passado como uma narrativa da cultura nacional é importante para que a identificação como membro de uma “comunidade imaginada” seja percebida como algo natural e forjado desde as origens da própria nação, o que fortalece o sentimento de lealdade e orgulho pelo pertencimento ao local de natividade. Pode-se dizer que uma dança que apresenta aspectos simbólicos que remetem a um passado reinventado opera como um dispositivo de identificação.

Um estratégia de retorno ao passado, que associa um passado – muitas vezes, (re)inventado – tratada por Glissant⁸¹ é o que o autor chama de “mitos fundadores”. Os mitos fundadores auxiliam no sentido de pertencimento do indivíduo com uma comunidade, e da comunidade com o território, reforçando a idéia de identidade cultural do grupo e do próprio indivíduo. Bauman⁸² e Eagleton⁸³ tratam da idéia de comunidade e Hall⁸⁴ defende a idéia de que o mito fundador é uma *estratégia de narrativa da cultura nacional*.

Da mesma forma que a dança pode operar para um processo de narrativa da cultura nacional a partir da organização dos relatos de identidade e construção de uma idéia de *união*, um trabalho de dança pode também apresentar a idéia do *mito fundador*, do *retorno ao passado* e das *origens da nação*, um passado (re)inventado e, a partir desses elementos ou *estratégias discursivas representacionais de narrativa da cultura nacional*, (re)afirmar a identidade nacional. Essas estratégias de narrativa da cultura nacional estão presentes nas artes e, assim, na dança, e não são exclusivas de uma determinada configuração de dança. Aponta-se que a (re)afirmação da

⁸⁰ GLISSANT, 2005, p. 117.

⁸¹ Ibid.

⁸² BAUMAN, 2005.

⁸³ EAGLETON, 2005.

⁸⁴ HALL, 2005.

identidade nacional a partir dessas estratégias acontece em *Appalachian Spring*, de Martha Graham, como se discute no último capítulo.

1.4. Os mitos fundadores como narrativa da cultura nacional e de fundação da nação

Para Glissant⁸⁵, no seio das culturas atávicas, aparecem os chamados *mitos fundadores*, onde a identidade se desenvolve em torno de um eixo de filiação e de legitimidade, utilizando a imagem de raiz única para exemplificar como essa identidade exclui o outro como participante. O *retorno ao passado* funda esses *mitos fundadores*, que desempenham papel importante na construção de uma *identidade nacional* e no reforço à idéia de *pertencimento* a um local pela *ficção da natividade*.

Sobre os *mitos fundadores*, Glissant⁸⁶ assinala que o papel principal deles é o de consagrar a presença de uma comunidade em um território,

[...] enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima. O mito fundador tranqüiliza obscuramente a comunidade sobre a continuidade sem falhas dessa filiação e a partir daí autoriza essa comunidade a considerar como absolutamente sua essa terra tornada território⁸⁷.

Essa noção de *território* como ambiente onde a *cultura nacional* se instala e identifica os indivíduos de uma *comunidade* ajuda na construção da idéia de *identidade nacional*. Bauman⁸⁸ e Eagleton⁸⁹ vão falar sobre as “comunidades”. As comunidades “não são *lugares*, mas *práticas* de identificação coletiva cuja ordem variável define amplamente a cultura de qualquer formação social real”⁹⁰. Elas são as entidades que definem as identidades, e que elas são de dois tipos: existem as comunidades de vida e de destino, cujos “membros vivem juntos numa ligação absoluta”, e as que

⁸⁵ GLISSANT, 2005.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., p. 74.

⁸⁸ BAUMAN, 2005.

⁸⁹ EAGLETON, 2005.

⁹⁰ MULHERN apud EAGLETON, op. cit., p. 117 (grifo do autor).

são “fundidas unicamente por idéias ou por uma variedade de princípios”⁹¹. Sobre a nação, é possível falar de “comunidades abstratas”⁹² ou entendê-la como uma “comunidade de estranhos conhecidos”⁹³.

A comunidade pode operar de formas diferentes, dependendo da maneira como as pessoas estão situadas nelas ou de como essas comunidades se estabelecem, podendo ser um fenômeno de duas faces, completamente ambíguo – amado e odiado, amado ou odiado, atraente e repulsivo, atraente ou repulsivo:

Para pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas pela instabilidade e transitoriedade do mundo que habitam, a “comunidade” parece uma alternativa tentadora. É um sonho agradável, uma visão do paraíso: de tranquilidade, segurança física e paz espiritual. Para pessoas que lutam numa estreita rede de limitações, preceitos e condenações, pelejando pela liberdade de escolha e auto-afirmação, a mesmíssima comunidade que exige lealdade absoluta e que guarda estritamente as suas entradas e saídas é, pelo contrário, um pesadelo: uma visão do inferno ou da prisão⁹⁴.

A comunidade tem importância que opera na consciência da *legitimidade* e, assim, até na idéia de direito “adquirido” de um espaço. Através da expansão do conceito de *legitimidade* - a idéia convencional de que o indivíduo pertence ao lugar de onde nasceu - pode acontecer que a *comunidade* considere que adquiriu o direito de aumentar os limites de seu *território*, num processo que passa da idéia do *mito* à *consciência histórica*: esse é um dos fundamentos da expansão colonial⁹⁵.

[...] compreendemos por que é importante que o mito fundador se fundamente em uma Gênese e contenha dois motores, a filiação e a legitimidade, que garantem a força e supõe o objetivo do mito: a legitimação universal da presença da comunidade⁹⁶.

Além de justificar a expansão colonial, o mito fundador e invenção da

⁹¹ BAUMAN, 2005, p. 17.

⁹² EAGLETON, 2005, p. 117.

⁹³ Ibid., loc. cit.

⁹⁴ BAUMAN, op. cit., p. 68.

⁹⁵ GLISSANT, 2005, p. 74.

⁹⁶ Ibid., p. 75.

legitimidade, quando levada a graus extremos, podem gerar guerras. Os *símbolos* que são construídos a partir dos *mitos fundadores*, que são repercutidos nas *culturas nacionais* também ajudam na construção de uma *identidade nacional*. Os dispositivos que replicam a cultura nacional, nessa perspectiva, operam como (re)afirmadores dos mitos fundadores ou das histórias que são contadas sobre a nação, reforçando a identidade nacional. Essa é a importância política que uma arte como a Dança pode ter: ela pode ser um dispositivo replicador de uma cultura.

Sobre o *mito fundador*, Hall⁹⁷ propõe que ele seja uma das formas de contar a *narrativa de uma cultura nacional*. Na visão do autor, “uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”⁹⁸. Um *discurso* consiste em grupos de idéias que contêm *textos* (que contêm *signos* e *códigos*) produzidos culturalmente ou socialmente e *representações*. Um *discurso* freqüentemente representa uma estrutura de conhecimento e de poder⁹⁹. O mito fundador seria, entre outras estratégias, uma forma de retorno ao passado da nação, que conta um discurso nacional, possibilitando a identificação através dos sentidos que o discurso (a cultura nacional) consegue produzir com seus textos e representações.

O mito fundador, para Hall¹⁰⁰, é uma das estratégias discursivas representacionais para narrar a cultura nacional. Toma-se como exemplo, o mito fundador dos pioneiros americanos que faz parte da cultura americana: o “sonho americano”, a liberdade e a fronteira americana estão contidos como elementos no mito fundador do pioneiro americano, fazendo parte do discurso americano.

No mesmo discurso americano, várias são as representações: a Estátua da Liberdade, a bandeira nacional americana, a figura do índio americano, a figura do pioneiro dos filmes de “faroeste” (*Far West*), o “Tio Sam”, até mesmo os super-heróis dos desenhos animados e dos *comic books*, como a Mulher Maravilha, o Super-Homem e o Capitão América, só para citar alguns. Até mesmo a violência americana faz parte de um discurso

⁹⁷ HALL, 2005.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50 (grifo do autor).

⁹⁹ SARDAR e VAN LOOM, 1998, p. 14.

¹⁰⁰ HALL, *op. cit.*

atual, como se vê nos filmes sádicos de terror: “O Massacre da Serra Elétrica”, “*Halloween*”, “Sexta-feira, 13”, entre tantos outros. Ou nos antigos filmes de “faroeste”, onde sempre o bandido é a figura do forasteiro ou do índio, que mostram – de maneira “romantizada” - como era a violência e a vida sem-lei do espaço da fronteira americana da época de seu estabelecimento.

1.5. A cultura nacional e a arte como instrumentos de poder

O papel da *cultura nacional* é o de uniformizar, unir. Sobre esse aspecto da cultura, Eagleton¹⁰¹ afirma que ela age como *unificadora da sociedade*:

À medida que a nação pré-moderna dá lugar ao Estado-nação moderno, a estrutura de papéis tradicionais já não pode manter a sociedade unida, e é a cultura, no sentido de ter em comum uma linguagem, herança, sistema educacional, valores compartilhados, etc., que intervém como princípio da unidade social¹⁰².

A *unificação da sociedade* é algo desejado pelo Estado e, para que isso aconteça, ele não pode agir coercitivamente sob o risco de perder credibilidade ideológica e se tornar vulnerável em tempos de crise. A cultura opera como meio cognitivo para regulação e manutenção de uma unidade interessante para o poder político.

Já que a verdadeira autoridade envolve a internalização da lei, é na própria subjetividade humana, em toda a sua aparente liberdade e privacidade, que o poder procura se incutir. Para governar com sucesso, portanto, precisa compreender os homens e mulheres no que diz respeito a seus desejos e aversões secretos, não apenas seus hábitos eleitorais ou aspirações sociais. Se pretende regulá-los a partir de dentro, precisa também imaginá-los a partir de dentro. E nenhuma outra forma cognitiva é mais apta em mapear as complexidades do coração do que a cultura artística. [...] obras de arte que parecem as mais inocentes no que diz respeito ao poder, na sua perseverante atenção aos impulsos do coração, podem servir ao poder precisamente por essa razão¹⁰³.

¹⁰¹ EAGLETON, 2005.

¹⁰² Ibid., p. 42.

¹⁰³ Ibid., p. 76.

Quando se cria um trabalho artístico, atinge-se um resultado que, algumas vezes, não se busca relacionar com uma implicação política. Entretanto, o fazer artístico envolve escolhas subjetivas e, concordando com Eagleton, o poder é algo que, muitas vezes, parece não afetar as escolhas do artista.

A relação entre dança e política - aparentemente incompatível, para alguns - é perceptível em alguns trabalhos artísticos. As escolhas do artista são movidas por suas crenças, seus valores, seus “impulsos do coração”, entretanto, elas podem estar a serviço do poder político. A obra de arte ou o trabalho artístico em dança é algo que pode se relacionar com a cultura nacional e, nesse sentido, apresenta uma função política porque atua como (re)afirmadora de identidades nacionais. Sendo dotado de uma conexão com a *cultura nacional*, o trabalho artístico pode se tornar um *instrumento* para o poder político porque constrói senso de *identificação* com a *nação*.

Para construir o senso comum de *pertencimento* ou sobre a *identidade nacional*, a *narrativa* de uma *cultura nacional* é uma *estratégia representacional* que é acionada. O discurso da *cultura nacional*

[...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade¹⁰⁴.

Hall¹⁰⁵ propõe cinco elementos que julga principais dentre muitos aspectos que se incluem na questão de como pode ser contada a *narrativa de uma cultura nacional*. Esses cinco elementos são:

- a *narrativa da nação*;
- a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*;
- a *invenção da tradição*;
- o *mito fundacional* e, por último,
- a idéia de um *povo ou folk puro, original*.

¹⁰⁴ HALL, 2005, p. 56.

¹⁰⁵ Ibid.

A importância desses cinco elementos citados por Hall¹⁰⁶ para esse trabalho reside na conexão que eles apresentam, cada um deles em maior ou menor grau, com a narrativa da cultura nacional que pode ser realizada através da dança. Conectando-se com esses elementos, pode-se afirmar que um trabalho de dança apresenta aspectos ou características da identidade nacional de determinado país. Esses cinco elementos que narram a cultura nacional podem estar associados ou relacionados com uma obra artística. Esses elementos serão relacionados ao objeto de estudo desse trabalho no último capítulo, a fim de servirem como exemplo de como a dança (re)afirma a identidade de uma nação.

A *narrativa da nação* é contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Ela é feita através de

[...] uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação¹⁰⁷.

A *identidade nacional* é uma “comunidade imaginada”, e que essa *narrativa*, tal como é contada através da *narrativa da nação*, age cognitivamente nos indivíduos para identificá-los e compartilhar dessa narrativa¹⁰⁸. Assim, a invenção da nacionalidade e o sentimento de pertencimento a uma nação é algo que é forjado através das narrativas que contêm uma série de elementos (imagens, estórias, símbolos, entre outros) que são repercutidos nas culturas nacionais agindo como dispositivos de identificação, importantes para o poder do Estado que busca manter a unidade da nação.

Além disso, essa *narrativa* dá sentido e significado à existência, “conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte”¹⁰⁹. Essa preexistência da nação que remete a tempos imemoriais e causa uma sensação de origem

¹⁰⁶ HALL, 2005.

¹⁰⁷ Ibid., p. 52 (grifo do autor).

¹⁰⁸ Ibid., p. 51.

¹⁰⁹ Ibid., p. 52.

remota da nação proporciona também o senso de “linhagem”, que associa o indivíduo com a idéia de pertencimento como algo impresso nos genes: a nacionalidade que é dada continuidade com a continuidade da existência dos indivíduos, sendo esta outra invenção/convenção útil à manutenção da nação.

Os outros elementos descritos por Hall¹¹⁰ também auxiliam na narrativa da cultura nacional nas artes, e, em especial, em um trabalho de dança, através das imagens, cenários, movimento, abordagem do tema, entre tantos outros elementos que compõem uma obra artística ou coreográfica. Um trabalho artístico pode relacionar-se em diferentes graus com os elementos que narram a cultura nacional.

A ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade* consiste em uma idéia de que a *identidade nacional* é algo primordial, presente na verdadeira natureza das coisas:

Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno¹¹¹.

Esse elemento parece se relacionar com as temáticas abordadas por trabalhos de dança que se relacionam com as culturas nacionais. Configurações de dança que narram ou remetem a tradições, dando ênfase no que seriam, por exemplo, as origens de um povo, proporcionam a continuidade dos traços culturais de uma nação e auxiliam a situar essa origem em um momento histórico remoto.

A *invenção da tradição*, diz respeito a idéia de que a algumas tradições não são tão antigas quanto parecem e que são, por vezes, *inventadas*:

[...] *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado¹¹².

¹¹⁰ HALL, 2005.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹² HOBBSAWN e RANGER apud HALL, op.cit., p. 54 (grifo do autor).

Similarmente ao elemento anterior, a *tradição inventada* é um elemento que pode estar presente em configurações de arte/ dança que tratam ou se remetem a tradições de uma cultura nacional. Esse elemento consegue repercutir essas tradições que, através da repetição, podem ser transformadas, inventadas ou (re)inventadas, contando ou dando continuidade à narrativa de um passado (re)inventado, interessante ou adequado à nação.

O *mito fundacional* é outra estratégia discursiva para contar a *narrativa de uma cultura nacional* que também remete a um “passado” da nação. O *mito fundacional* é uma

[...] estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”¹¹³.

Obras artísticas podem se remeter a mitos fundacionais, perpetuando esses mitos. As configurações em dança que tratam ou se remetem a mitos fundacionais operam como auxiliares no processo de (re)afirmação de uma identidade nacional, repercutindo mitos de origem da nação.

A última das estratégias representacionais proposta por Hall¹¹⁴ é a identidade nacional simbolicamente baseada na idéia de um *povo* ou *folk puro, original*. “Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que exercita o poder”¹¹⁵. Essa idéia de um povo puro, original, pode ser tratada em uma obra artística. Em um trabalho de dança, essa idéia pode ser tratada na configuração remetendo, por exemplo, à cultura de um povo nativo de uma nação.

Os cinco elementos de narrativa de cultura nacional descritos por Hall¹¹⁶ podem ser encontrados em trabalhos artísticos, auxiliando na (re)afirmação da identidade da nação, o que se discute no último capítulo desse trabalho, a partir do exemplo da obra *Appalachian Spring*, da coreógrafa Martha Graham.

¹¹³ HALL, 2005, p. 54-55.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid., p. 56.

¹¹⁶ Ibid.

A dança, como uma expressão artística, é entendida aqui como um *dispositivo*: pode operar como um meio de repercutir a idéia de união entre os membros de uma “comunidade imaginada”, quando se relaciona ou se conecta com a cultura nacional *narrando* uma cultura através das estratégias representacionais enumeradas por Hall¹¹⁷, onde, comumente, se evoca o passado de uma nação, muitas vezes, (re)inventado.

A dança é também entendida como um instrumento com potencial de auxiliar na *narrativa* de uma *cultura nacional*, e que ela também opera como um instrumento de *propaganda política* eficaz ao Estado. Propõe-se que a arte da dança se constitui como um elemento que pode servir a interesses *ideológicos* do Estado e seu fazer é uma prática ideológica.

1.6. A Ideologia, o Aparelho Ideológico Cultural e a Interpelação

A dança está relacionada com a *ideologia* porque está contida no chamado *Aparelho Ideológico Cultural*, conceito desenvolvido pelo filósofo francês Louis Althusser. O poder que a dança tem consiste na capacidade de, através de uma apresentação ou espetáculo de dança, fazer com que o indivíduo na platéia se reconheça na posição de sujeito: um processo de auto-reconhecimento – tese que Mark Franko vai desenvolver a partir do conceito de *interpelação* de Althusser.

A *interpelação* é a tese central de Althusser, desenvolvida a partir do conceito de Aparelhos Ideológicos de Karl Marx. Através de símbolos que remetem a uma cultura nacional, a dança pode (re)afirmar uma identidade nacional e, através da ideologia, “interpelar” o indivíduo que assiste a uma performance/ apresentação que acontece em um instante como um sujeito, através da experiência do auto-reconhecimento. Apresentando símbolos nacionalistas, ela pode auxiliar a despertar sentimentos nacionalistas, tendo um impacto na formação de identidade, fazendo o indivíduo se reconhecer como sujeito, onde a dança é o agente dessa ação *interpelativa*.

A ideologia é um conceito que é abordado de formas diferentes.

¹¹⁷ HALL, 2005.

Eagleton¹¹⁸ e Richard Peet¹¹⁹ fazem uma breve recapitulação do conceito de *ideologia*. Louis Althusser¹²⁰ explica o funcionamento do que chama de Aparelho Ideológico do Estado (AIE`s), onde, dentre eles, encontra-se o Aparelho Ideológico Cultural, composto pelas artes, esportes, literatura, entre outros.

O conceito marxista de ideologia se refere à produção e disseminação de idéias principalmente por parte do Estado e seu aparato burocrático, que apóia e legitima a ordem social dominante¹²¹.

No conceito de *ideologia marxista*, as políticas não são feitas de forma neutra e para o bem de todos, mas “para servir aos interesses político-econômicos dominantes”, as pessoas ricas da sociedade que detêm poder por possuírem capital, “definido como a propriedade da riqueza produtiva pelos acionistas e altos escalões de companhias e corporações”¹²².

Existem diferentes versões para a teoria da *ideologia* de Marx. Na tradição marxista,

As políticas de desenvolvimento feitas e impostas pelas instituições do Estado (e agora de governança) são ideologias produzidas no interesse das elites político-econômicas dominantes¹²³.

Eagleton¹²⁴ vai explicar que o termo ideologia parece fazer referência não somente a sistemas de crença, mas a questões de poder, o que seria afirmar normalmente que a ideologia serve para legitimar o poder da classe ou grupo social dominante. Para o autor, essa idéia parece ser a mais amplamente aceita. Para esse processo de legitimação, o autor cita seis estratégias do poder dominante:

¹¹⁸ EAGLETON, Terry. **Ideologia**, uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

¹¹⁹ PEET, Richard. Imaginários de desenvolvimento. In: FERNANDES, Bernardo; MARQUES, Marta; SUZUKI, Júlio (Org.). **Geografia agrária: teoria e poder**. 1ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007. cap.1, p.19-37.

¹²⁰ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 105-142.

¹²¹ PEET, in FERNANDES, MARQUES e SUZUKI, op. cit., p. 23.

¹²² Ibid., loc. cit.

¹²³ Ibid., p. 24.

¹²⁴ EAGLETON, op. cit., p. 19.

1. *Promover* crenças e valores compatíveis com ele;
2. *Naturalizar*
3. *Universalizar* tais crenças de modo a torná-las óbvias e inevitáveis;
4. *Denegrir* idéias que possam desafiá-lo;
5. *Excluir* formas rivais de pensamento;
6. *Obscurecer* a realidade social de modo a favorecê-lo.

Entretanto, o autor apresenta um problema dessa acepção de ideologia e acredita que “nem todo corpo de crenças normalmente denominado ideológico está associado a um poder político dominante”.

Concorda-se com essa afirmação, pois grupos que não são poderes dominantes também são ideológicos, a exemplo do movimento *gay*, do movimento socialista ou do movimento feminista. De forma intrigante, o autor questiona se alguns desses grupos não são ideológicos enquanto oposição política e se eles apenas se tornariam ideológicos quando sobem ao poder. Essa acepção de ideologia restrita à idéia de poder dominante de pensamento social - como se pode perceber - pode não ser a mais correta, de acordo com o questionamento de Eagleton. Para isso, há a necessidade de uma definição mais ampla, que se relacionasse tanto com sistema de crenças como com poder político. Logo, ideologia poderia ser conceituada como

Conjuntos de idéias pelas quais os homens postulam, explicam e justificam os fins e os meios da ação social organizada, e especialmente da ação política, qualquer que seja o objetivo dessa ação, se preservar, corrigir, extirpar ou reconstruir certa ordem social¹²⁵.

Essa idéia parece dar um direcionamento para o dilema do questionamento, mas exclui elementos que, de acordo com filósofos radicais, são centrais (o obscurecimento e a naturalização da realidade social e a resolução ilusória de contradições reais).

Concorda-se com Eagleton¹²⁶ quando ele aponta que as duas acepções, tanto a mais restrita quanto a mais ampla, são úteis. Entretanto, há

¹²⁵ SELIGER, 1976, p. 11, apud EAGLETON, 1997, p. 20.

¹²⁶ EAGLETON, op. cit., loc. cit.

de se observar a incompatibilidade entre elas e perceber que elas provêm de histórias políticas e conceituais divergentes.

Para falar de *poder*, é necessário se reportar também ao filósofo francês Michel Foucault, cuja obra está baseada nesse conceito. Ele amplia a noção de poder, quando entende que “o poder não é algo confinado aos exércitos e aos parlamentos: é na verdade, uma rede de força penetrante e intangível que se tece em nossos menores gestos e declarações mais íntimas”¹²⁷. Foucault abandona o conceito de ideologia, juntamente com seus seguidores.

Eagleton contrapõe um problema com essa idéia foucaultiana de poder, que fragiliza o conceito de ideologia: “[...] se não há valores e crenças que *não* sejam relacionados ao poder, então o termo ideologia corre o risco de expandir-se até o ponto de desaparecer”¹²⁸.

O questionamento que se faz e que se concorda com a idéia de Eagleton sobre Foucault é que, se o poder é algo onipresente, a ideologia passa a deixar de particularizar algo e perde sua capacidade de informar. O autor chama a atenção sobre a possibilidade de concordar com Foucault sobre a idéia de que o poder está em todos os lugares, entretanto, há a necessidade prática de distinguir entre poderes mais e menos centralizantes.

Portanto, não se descarta completamente a idéia de poder de Foucault, pois se considera que a ideologia é algo que tem sua força na “sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são até certo ponto centrais a toda uma forma de vida social e aquelas que não o são”¹²⁹. Da mesma forma, não é correto afirmar que *tudo* é ideológico ou que *tudo* é político. E Eagleton exemplifica:

Uma discussão entre marido e mulher, à mesa do café, sobre quem exatamente deixou que a torrada se transformasse naquela grotesca mancha negra não é necessariamente ideológica; só o seria se, por exemplo, começasse a envolver questões como potência sexual, opiniões sobre o papel de cada um dos sexos e assim por diante¹³⁰.

¹²⁷ FOUCAULT, 1977, apud EAGLETON, 1997, p. 20.

¹²⁸ EAGLETON, op. cit., p. 20-21 (grifo do autor).

¹²⁹ Ibid., p. 21.

¹³⁰ Ibid., loc. cit.

Considera-se o trabalho de Eagleton importante e útil por seu posicionamento com relação à aceção de que a ideologia é algo que necessariamente faz parte de determinados contextos e é preciso examiná-los: “a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social”¹³¹.

Logo, segue-se a reflexão de que não há como afirmar se um trabalho artístico é ou não ideológico sem analisar o seu contexto discursivo. Similarmente, não há como dizer se algum aspecto de uma configuração em dança ou elemento é ideológico sem analisar a obra como um todo, dentro do contexto de sua criação, contexto esse que envolve o período histórico, a história de vida do coreógrafo e o papel desse coreógrafo dentro de um contexto social e político.

O filósofo francês Louis Althusser¹³² explica que a expressão ideologia teria sido inventada por Cabanis, Destutt de Tracy e seus amigos, cujo objeto era a teoria (genética) das idéias. Cinqüenta anos depois, Marx retomou o termo, dando-lhe um sentido diferente: consistia no “[...] sistema de idéias e representações que domina a mente de um homem ou de um grupo social”¹³³. Para o autor, a

Ideologia é na verdade um sistema de *representações*, mas, na maioria das vezes, essas representações não têm nada a ver com a *consciência*... É como estruturas que elas se impõem à ampla maioria dos homens, não via *consciência*... É dentro desse inconsciente ideológico que os homens conseguem alterar as experiências vividas entre eles e o mundo e adquirem uma nova forma específica de inconsciente, que se chama *consciência*¹³⁴.

Peet¹³⁵ afirma que a concepção de *ideologia* de Marx funda uma *análise crítica de poder*. A noção de *ideologia marxista* também aponta para um processo de operação do Estado que se aprofunda na produção de “idéias persuasivas para uma construção cultural-ideológica mais ampla de modos de pensar” e o conceito que lida com isso é o de “hegemonia”, do

¹³¹ EAGLETON, 1997, p. 22.

¹³² ALTHUSSER, in ZIZEK, 1996.

¹³³ Ibid., p. 123.

¹³⁴ ALTHUSSER apud HALL, Stuart. **Da diáspora**, identidades e mediações culturais. São Paulo: Humanitas, p. 148.

¹³⁵ PEET in FERNANDES, MARQUES e SUZUKI, 2007.

marxista italiano Antonio Gramsci, com contribuições de outros teóricos, principalmente de Althusser¹³⁶.

Em outras palavras, a ideologia age como dispositivo interessante para o Estado como forma de controle político. Para Gramsci e Althusser, havia dois níveis de controle político. Um deles era a “dominação”, que Gramsci entendia como “coerção física direta pela polícia, pelo exército e pelos tribunais”, o que Althusser chama de “Aparelho Repressivo do Estado”. O outro nível é a “hegemonia”, que Gramsci dizia ser a “produção cultural de sistemas inteiros de valores, atitudes, crenças, e moralidade que dão suporte para a ordem social existente e o modo de vida prescrito”. *Hegemonia*, para Althusser, seria produzida pelos “Aparelhos Ideológicos de Estado”.

Diferenciando as visões de Althusser e Gramsci sobre o que parece remeter a uma mesma idéia, Peet afirma que, para Gramsci, a *hegemonia* trata-se de um *princípio organizador*, “difundido através da socialização, como senso comum em cada aspecto da vida diária”. Para Althusser,

[...] o aparato ideológico do Estado instilou na mente das pessoas sistemas de significados que as deixaram em “relações imaginárias” com a realidade – quer dizer, a construção social da imaginação impede qualquer coisa parecida com o entendimento do real¹³⁷.

Gramsci e Althusser sugerem é que a filosofia, a cultura e a moralidade da elite governante são construídas para parecer a maneira natural de pensar de grupos inteiros de pessoas, como, por exemplo, o orgulho e preconceitos nacionais ou mesmo, em versões avançadas, o bem da humanidade em escala global¹³⁸. Essa noção de que a ideologia é algo que faz parte de uma relação do indivíduo com a realidade, interessa para entender como o artista opera criando ou realizando trabalhos artísticos de acordo com suas “crenças” ou “aspirações”, sem que ele se dê conta de que está *dentro* da ideologia.

Gramsci escreveu na prisão, nos anos 1920, e Althusser escreveu, principalmente, nos anos 1950 e 1960. Os autores provavelmente

¹³⁶ PEET in FERNANDES, MARQUES e SUZUKI, 2007, p. 24.

¹³⁷ Ibid., p. 25.

¹³⁸ Ibid., loc. cit.

escreveram suas idéias e teorias relacionando seus estudos ao contexto da época. Entretanto, essas teorias encontram lugar ainda hoje. Peet chama atenção para os produtores de *hegemonia* na atualidade:

Na época de Gramsci, a hegemonia foi produzida para a classe dominante pelos servidores civis, gerentes, sacerdotes, profissionais liberais e cientistas; em nossos dias, é produzida por diretores de cinema, apresentadores de *talk shows*, analistas econômicos, especialistas dos *think tanks* e professores *superstars*. Em outras palavras, há uma classe especial, concebendo e difundindo as idéias dominantes. E nós devíamos saber quem são eles¹³⁹.

Os elementos produtores de *hegemonia* - na atualidade – descritos por Peet, parecem poder se juntar aos elementos apontados por Canclini¹⁴⁰ - o rádio e o cinema – que foram responsáveis pela organização dos relatos da identidade e o sentido de cidadania nas sociedades nacionais, na primeira metade do século XX. Quem parece concordar com Canclini é Estevão Martins¹⁴¹, que afirma que “os Estados buscam legitimar seu poder por intermédio dos sistemas de educação e de comunicação em massa”.

Sendo possível pensar dessa forma, entende-se que a arte da dança, como outro elemento que pode ser encaixado nessa lista, tanto na atualidade quanto na primeira metade do século XX, é também uma produtora de *hegemonia*. A dança é elemento da cultura e está também a serviço do Estado quando este promove a cultura em função de seus interesses diretos e políticas que patrocina, como o nacionalismo cultural, a lealdade ao Estado ou à nação, sob a forma de identificação com a pátria, com o soberano ou com os símbolos nacionais – sendo estes tanto quanto possíveis¹⁴².

É necessário explicar como a dança pode ser também vista como um elemento que “funciona” também através da *ideologia*. Assim, propõe-se que a arte da dança é um elemento que faz parte, nos termos de Louis Althusser, de um “Aparelho Ideológico de Estado” (AIE): o *AIE Cultural*, um dos muitos

¹³⁹ PEET in FERNANDES, MARQUES e SUZUKI, 2007, p. 26.

¹⁴⁰ CANCLINI, 2005, p. 129.

¹⁴¹ MARTINS, Estevão C. de Rezende. *Cultura e poder*. 2ª. Ed. São Paulo: Saraiva, 2007, p. 47.

¹⁴² *Ibid.*, p. 46.

AIEs descritos pelo autor¹⁴³, que compreende “elementos” como a literatura, as artes, os esportes, entre outros. Um AIE vai “funcionar” predominantemente pela *ideologia* – a *ideologia dominante* – ou seja, a ideologia da “classe dominante”. Retoma-se essa proposição de que a dança está relacionada à ideologia e a interesses da classe dominante: esse conceito parece se encaixar melhor no estudo do objeto desse trabalho.

Além dessa razão, o trabalho de Althusser interessa particularmente a essa pesquisa por proposições feitas pelo autor na formulação da *tese central* de seus estudos, que se verá mais adiante.

Uma dentre as suas proposições é a de que *a ideologia tem uma existência material*, materialidade essa expressa de diferentes formas, como gestos, atitudes, práticas, trabalhos: ou seja, a materialidade pode ter diferentes níveis, não apenas está na concretude dos objetos. A partir da proposição de Althusser, entende-se que um trabalho de dança é uma forma *material da ideologia*. É uma realização – uma *prática* - que se concretiza a partir das crenças de um indivíduo.

Outra proposição do autor que deriva da primeira é de que a ideologia é expressa em diferentes e variados *Aparelhos Ideológicos do Estado* (AIE`s) e de que esta ideologia é a ideologia da classe dominante, e está a serviço ou funciona a fim de manter a *reprodução das relações de produção*, que é importante para qualquer formação social.

A discussão dos “Aparelhos Ideológicos de Estado” de Althusser interessa pelo fato de que o autor afirma que as artes se inserem em um desses aparelhos – o Aparelho Ideológico Cultural. Os estudos de Althusser¹⁴⁴ partem da teoria marxista, onde, para o filósofo, o *Aparelho de Estado* marxista é considerado como o *Aparelho (Repressivo) de Estado*. O aparelho de Estado contém dois corpos: o das instituições que representam o Aparelho Repressivo de Estado e o corpo de instituições que representam “[...] outra realidade que está claramente ao lado do Aparelho (Repressivo) de Estado, mas não se confunde com ele”, o que ele vai designar de “Aparelhos Ideológicos de Estado”¹⁴⁵.

¹⁴³ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996.

¹⁴⁴ Ibid., p. 114.

¹⁴⁵ Ibid., p. 117.

A definição de AIE é apontada como sendo “[...] um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” ¹⁴⁶. A partir dessa definição, uma lista de AIEs é descrita, onde a ordem deles não obedece a nenhum grau de importância particular:

- O AIE religioso;
- O AIE escolar;
- O AIE familiar;
- O AIE jurídico;
- O AIE político (o sistema político, incluindo os diferentes partidos);
- O AIE sindical;
- O AIE da informação (imprensa, rádio e televisão, etc.), e
- O AIE cultural (literatura, artes, esportes, etc.).

Quanto às diferenças entre o *Aparelho (Repressivo) de Estado* e *Aparelho Ideológico de Estado*, Althusser¹⁴⁷ aponta que

1. Enquanto há um só Aparelho (Repressivo) de Estado, há uma *pluralidade* de AIEs, sendo a unidade que constitui essa pluralidade como um corpo, supondo que ela exista, não é imediatamente visível;
2. Enquanto Aparelho (Repressivo) de Estado, unificado, pertence inteiramente ao domínio *público*, a grande maioria dos AIEs (em sua aparente dispersão) pertence ao domínio *privado* (igrejas, partidos, sindicatos, famílias, algumas escolas, a maioria dos jornais, empreendimentos culturais, etc., são particulares);
3. Fundamentalmente, o Aparelho Repressivo de Estado funciona “pela violência”, ao passo que os AIEs “funcionam” “pela ideologia”.

Sobre a terceira e fundamental distinção entre Aparelho Repressivo de Estado e AIEs, é importante que se entenda que não existe um aparelho

¹⁴⁶ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 114.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

puramente repressivo: o Aparelho Repressivo de Estado funciona predominantemente pela *repressão* (inclusive a física), e secundariamente pela *ideologia*. Também não há aparelho puramente ideológico: os AIEs funcionam predominantemente pela *ideologia* e, secundariamente, pela *repressão* (ainda que, no limite, esta seja muito atenuada e escondida, até mesmo simbólica). Exemplo desse segundo caso são as *igrejas* e *escolas* que têm métodos de punição, seleção, expulsão, etc., adequados para “disciplinar”. O mesmo acontece com a *família* e com o *AIE cultural* (com a censura) ¹⁴⁸.

O que constitui a união dos AIEs como um corpo seria o fato de que eles “funcionam” maciça e predominantemente pela ideologia – a ideologia da “classe dominante”. Sendo assim, “nenhuma classe é capaz de deter o poder estatal por um período prolongado sem, ao mesmo tempo, exercer sua hegemonia sobre e dentro dos aparelhos Ideológicos de Estado” ¹⁴⁹. Ou seja, a “classe dominante”, a princípio, detém o poder estatal (abertamente, ou, na maioria das vezes, mediante alianças entre classes ou frações de classes), tendo a seu dispor, portanto, o Aparelho Repressivo de Estado. Essa mesma classe dominante exerce atuação nos AIEs. Logo, é muito diferente agir por meio de leis e decretos no Aparelho (Repressivo) de Estado e “agir” por meio da ideologia dominante no AIEs.

O exercício do poder estatal nos Aparelhos de Estado - o Aparelho Repressivo de Estado por um lado, e os AIEs, do outro – assegura, em sua maior parte, a *reprodução das relações de produção*. Em outras palavras, essa *reprodução de relações de produção* “[...] é assegurada pela superestrutura jurídico-política e ideológica” ¹⁵⁰.

A *reprodução das relações de produção* consiste numa estratégia de sobrevivência de toda formação social. Qualquer formação social, ao mesmo tempo em que produz e, para poder produzir, tem que *reproduzir as condições de sua produção*, ou seja, tem que reproduzir as forças produtivas e as relações de produção existentes ¹⁵¹.

Retomando o que se considera importante, a questão de como a arte

¹⁴⁸ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 116.

¹⁴⁹ Ibid., p. 117.

¹⁵⁰ Ibid., loc. cit.

¹⁵¹ Ibid., p. 105.

da dança opera ou funciona através da *ideologia*, assume-se que a dança é um elemento que faz parte do AIE Cultural, pois, sendo uma arte, é um sistema que funciona predominantemente pela *ideologia* da *classe dominante*, seguindo os termos postulados por Althusser.

Para chegar à sua tese central sobre a estrutura e funcionamento da ideologia, Althusser¹⁵² irá propor, primeiramente, duas teses. Para ele, a primeira, uma tese *negativa*, diz respeito “ao objeto ‘representado’ sob a forma imaginária da ideologia”, e a segunda, uma tese *positiva*, que diz respeito à materialidade da ideologia. Esta segunda tese é a que interessa aqui, e se enfocará ela para entender a dança como uma materialidade da ideologia.

Na segunda tese, complementar à primeira e que “desemboca” na tese central, o autor sentencia que “a ideologia tem uma existência material” e que ela “existe sempre num aparelho e em sua prática ou práticas”¹⁵³. Ele retoma a discussão sobre a idéia de que os AIEs e suas práticas seriam a realização de uma ideologia, “garantidas por uma sujeição à ideologia dominante”. Matéria, no sentido proposto por Althusser (1996), é expressa em muitos sentidos e diferentes modalidades, além da própria matéria “física”.

Cabe aqui retomar as palavras de Peet¹⁵⁴, que explica que Althusser assume que o AIE instila nos indivíduos uma relação imaginária com a realidade. Essa relação do indivíduo que vive numa ideologia, ou seja, numa determinada representação (religiosa, moral, etc.) imaginária do mundo, depende de sua relação imaginária com suas condições de existência (as relações de produção e as relações de classe), relação imaginária essa que possui uma *existência material*¹⁵⁵.

Um indivíduo que “vive” dentro de uma ideologia, não tem necessariamente a plena consciência disso. A ideologia leva o indivíduo a crer que suas atitudes ou práticas são essencialmente “suas idéias”:

¹⁵² ALTHUSSER in ZIZEK, 1996.

¹⁵³ Ibid., p. 129.

¹⁵⁴ PEET in FERNANDES, MARQUES e SUZUKI, 2007, p. 25.

¹⁵⁵ ALTHUSSER in ZIZEK, op. cit., p. 129.

O indivíduo em questão porta-se de tal ou qual maneira, adota tais e tais comportamentos práticos e, mais importante, participa de algumas práticas submetidas a regras, que são as do aparelho ideológico de que “dependem” as idéias que ele, com plena consciência, livremente escolheu como sujeito¹⁵⁶.

As idéias de um indivíduo existem materialmente em seus atos, atos ideológicos inseridos em práticas que são regidas por rituais em que elas se inscrevem, “dentro da *existência material de um aparelho ideológico*”¹⁵⁷. Logo, a *ideologia é material* porque as idéias de um indivíduo, definidas pelo aparelho ideológico, *são os seus atos materiais* que são inseridas em *práticas materiais* regidas por *rituais materiais* (lembrando que “matéria”, para a formulação do autor, deve ser vista de formas diferentes: ir à missa, ajoelhar-se, o gesto do sinal da cruz, uma oração, um aperto de mãos, entre outros tipos ou modalidades de materialidade).

Essa afirmação de Althusser¹⁵⁸ interessa a esse trabalho no sentido de que, na produção de uma obra artística, o compositor/ criador não necessariamente está ciente de que suas idéias são definidas por uma ideologia e que o ato de construir um trabalho artístico se constitui de uma *prática material* que é regida pelo aparelho ideológico. Nos termos do autor, as idéias são os próprios *atos* ou *práticas materiais* do indivíduo, regidas por *rituais* que são definidos por um aparelho ideológico. O sujeito age na medida em que é movido pelo sistema seguinte:

[...] uma ideologia existente num aparelho ideológico material, que prescreve práticas materiais regidas por um ritual material, práticas estas que existem nos atos materiais de um sujeito que age, com plena consciência, de acordo com sua crença¹⁵⁹.

Finalmente, para postular a sua tese central, segue-se que

1. Não existe prática, a não ser através de uma ideologia, e dentro dela;

¹⁵⁶ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 129.

¹⁵⁷ Ibid., p. 130 (grifo do autor).

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid., p. 131.

2. Não existe ideologia, exceto para o sujeito e para sujeitos.

Em sua tese central, o filósofo enuncia que a ideologia *interpela os indivíduos como sujeitos*, ou seja: “não existe ideologia a não ser para sujeitos concretos, e essa destinação da ideologia só é possível pelo sujeito, ou seja, *pela categoria de sujeito e seu funcionamento*” ¹⁶⁰. Para o autor, como idéia central desse enunciado da tese central, a ideologia tem a função de “constituir” indivíduos concretos como sujeitos. A ideologia processa isso através de uma operação denominada de *interpelação*. Nesse caso, “a existência da ideologia e o chamamento ou interpelação dos indivíduos como sujeitos são um e a mesma coisa” ¹⁶¹. Um ponto importante que se nota é que

O que de fato acontece na ideologia [...] parece acontecer fora dela [...]. [...] quem está na ideologia acredita-se, por definição, fora dela: um dos efeitos da ideologia é a *negação* prática, pela ideologia, do caráter ideológico da ideologia ¹⁶².

Arrisca-se aqui resumir, de forma simplificada e *grosso modo*, o que o autor propõe com sua tese central: a idéia básica é que o indivíduo normalmente nega que está *dentro* da ideologia. Entretanto, seus atos e práticas são definidos por regras (rituais) do aparelho ideológico do qual faz parte. O *indivíduo* é sempre já interpelado como *sujeito* pela ideologia (os indivíduos são sempre já sujeitos). O *sujeito* significa “uma subjetividade livre, um centro de iniciativas, autor e responsável por seus atos” e “um ser sujeitado, que se submete a uma autoridade superior e que, portanto, é desprovido de qualquer liberdade, exceto a de aceitar livremente sua submissão” ¹⁶³.

Althusser¹⁶⁴ afirma, finalmente, que a ideologia garante, simultaneamente,

¹⁶⁰ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 130 (grifo do autor).

¹⁶¹ Ibid., p. 133.

¹⁶² Ibid., p. 134.

¹⁶³ Ibid., p. 138.

¹⁶⁴ Ibid., p. 137.

1. A interpelação dos “indivíduos” como sujeitos;
2. Sua sujeição ao Sujeito (uma autoridade superior);
3. O reconhecimento mútuo entre os sujeitos e o Sujeito, o reconhecimento dos sujeitos entre si e, por último, o reconhecimento de si mesmo pelo sujeito;
4. A *garantia* absoluta de que tudo realmente é assim e de que, desde que os sujeitos reconheçam o que são e se comportem consoantemente, tudo ficará bem.

Essa tese central do autor – a de que *a ideologia interpela os sujeitos como indivíduos* – é tratada por Mark Franko¹⁶⁵, que faz uma releitura da tese de Althusser, para afirmar que a interpelação posiciona um processo de auto-reconhecimento engendrado por uma localização social, que também pode ser considerado um efeito da platéia, onde todos os espectadores de um trabalho de dança estão submetidos a um processo de se tornarem eles mesmos, através da *interpelação*: um processo de “chamamento” das pessoas para posições de sujeitos, ou seja, “um processo em que as pessoas são alistadas para posições de sujeitos da ideologia através da experiência do auto-reconhecimento”¹⁶⁶.

A concepção de interpelação de Franko¹⁶⁷ parte da tese central de Althusser, entretanto, ele não concebe o agente da interpelação como sendo o aparelho de Estado, mas, ao invés disso, esse agente seria as apresentações/performances (de dança) que acontecem em um instante e o movimento que é lá empregado (embora algumas apresentações estejam relacionadas, em muitos casos, com estruturas institucionais em níveis estéticos fundamentais), o que consiste numa forma de teorizar um efeito da ideologia através de uma natureza estética: uma configuração de dança.

Através desse processo descrito por Franko¹⁶⁸, que parte das idéias de Althusser, a interpelação se opera numa platéia de um trabalho de dança, onde esse público se reconhece e é “chamado” como sujeito através da

¹⁶⁵ FRANKO, Mark. **The work of dance**, labor, movement and identity in the 1930s. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

¹⁶⁶ Ibid. p. 60.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

ideologia. O tratamento de questões ideológicas num trabalho de dança possibilita esse reconhecimento da platéia, o que caracteriza esse processo como um auto-reconhecimento do indivíduo como um sujeito. Essa releitura do trabalho de Althusser pelo autor interessa na presente pesquisa porque consiste num processo que afeta a platéia através da ideologia, que engendra na proposição ideológica proposta nos trabalhos de dança.

Para que a ideologia garanta a reprodução das relações de produção, a ideologia opera na “consciência” dos indivíduos, “[...] no comportamento dos indivíduos-sujeitos que ocupam os lugares que a divisão técnica e social do trabalho lhes atribui na produção, exploração, repressão, ideologização, prática científica, etc.”¹⁶⁹. Isso é de vital importância para as classes dominantes, para que os indivíduos, interpelados pela ideologia como sujeitos, mantenham suas práticas e seus atos, garantindo, dessa forma, a reprodução das relações de produção das formações sociais.

Esse processo evidencia a luta das classes sociais, lugar onde as ideologias verdadeiramente nascem, ao invés de “nascerem” nos AIEs, que apenas representam a *forma* em que a ideologia da classe dominante tem que se realizar e a *forma* com que a ideologia da classe dominada tem que ser comparada e confrontada¹⁷⁰.

1.7. Dança, ideologia e (re)afirmação da identidade nacional: uma implicação política

Diante do exposto, segue-se a proposição de que a Arte, em especial a Dança, pode ser entendida como um instrumento que pode servir ao Estado através do Aparelho Ideológico Cultural, como veículo de promoção de idéias, de discursos políticos e de poder.

A construção de trabalhos de dança apresenta implicações políticas, levando em consideração os interesses do artista ou os interesses do Estado, principalmente quando esses trabalhos apresentam conexão com a cultura nacional, colaborando para (re)contar memórias de um povo e (re)afirmar

¹⁶⁹ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 138.

¹⁷⁰ Ibid., p. 140.

identidades, auxiliado pela interpelação do sujeito, nos termos de Franko¹⁷¹.

O artista pode partir da exploração de uma temática nacionalista para conseguir apoio do Estado para montagem dos seus trabalhos. O Estado pode subvencionar essas obras coreográficas, proporcionando verbas para montagens e circulação a nível nacional e internacional de trabalhos em dança que estejam conectados com a cultura nacional, usando-as como um instrumento para disseminar discursos para seus próprios interesses, como a (re)afirmação das identidades nacionais para manter o controle e a unidade do Estado e propaganda política para enaltecimento da imagem do país.

O fazer da dança é um ato político que envolve as escolhas do artista-criador, ou seja, os elementos que ele coloca em cena no seu trabalho de dança, que não estão dissociadas de suas ações no mundo, suas práticas associadas ao aparelho ideológico do qual faz parte. Acredita-se que idéias complexas sobre *políticas* possam ser abordadas pela dança, explorando, inclusive, o seu carácter de *ambigüidade*.

A dança é uma arte abstrata e inerentemente *ambígua*, ou seja, as idéias que são apresentadas em suas configurações nem sempre são diretas, geralmente possibilitando abertura para interpretações e leituras variadas para suas configurações. O artista consciente desse poder de abstração e dos vários enfoques que podem ser dados sobre uma temática abordada através da dança, pode trabalhar com ela de maneira a apontar várias perspectivas sobre determinado problema, sem dar respostas simplistas, mas, ao invés disso, gerar reflexão acerca dele.

Aponta-se que é interessante conhecer os questionamentos ou propostas levantadas pelo coreógrafo, e considerar o contexto histórico, social, artístico, político e econômico da produção da obra artística, a fim de conhecer o carácter político da obra e analisar as implicações ideológicas contidas em seu discurso.

Este trabalho é simpático à posição de que a dança é um meio de expor discursos políticos e visões de mundo. Entretanto, a compreensão de que propostas artísticas em dança devam trazer assuntos políticos encontra

¹⁷¹ FRANKO, 2002.

rejeições. Sarah Rubidge¹⁷² discorda que a dança seja um meio adequado para tratar de assuntos dessa natureza, expondo o problema de se abordar questões políticas com a arte da dança devido ao poder de suas imagens e seus meios não-verbais de comunicar idéias (como som e movimento) e à *ambigüidade e abstração* inerentes a ela.

Sobre isso, ela afirma que “[...] a questão se a dança é um meio apropriado para comunicar as grandes questões políticas de nossa época se mantém um problema de debate”¹⁷³. Ela exemplifica sua posição citando alguns trabalhos de coreógrafos ingleses da década de 1980 que, ao tratarem de temas políticos, expõem os problemas em torno das questões dando a eles respostas simplistas, ao invés de levantarem vários aspectos de um mesmo problema para que isso possa provocar reflexão.

A autora defende que a dança não é, pela sua própria forma de se configurar, um meio discursivo. As imagens geradas pela dança “[...] podem ser extremamente poderosas e mais ambíguas que as palavras [...]” e “[...] não são particularmente apropriadas para usar em discussões onde idéias complexas são chamadas à discussão”¹⁷⁴.

Entende-se que as configurações em dança apresentam implicações políticas de forma eficiente, quando os coreógrafos expõem suas questões de forma coerente e organizada. Aponta-se que é importante que o criador esteja ciente das possibilidades das leituras ambíguas que a dança proporciona. Dessa forma, acompanha-se a reflexão feita pela autora, de que o coreógrafo deve buscar diferentes ângulos e abordagens para uma mesma problemática, não se atendo em respostas simplistas para problemas complexos.

O “fazer” da dança pode ser um ato político, vindo a serviço da própria Dança como arte e também do contexto social, sendo este “fazer” sempre passível de provocar questionamentos sob diferentes perspectivas da temática abordada. Para isso, os trabalhos de dança devem trazer em suas configurações não respostas a problemas políticos, mas suscitar reflexão da platéia sobre esses problemas, apontando para vários fatores que estão

¹⁷² RUBIDGE, Sarah. Political dance - is dance an appropriate medium for political debate asks Sarah Rubidge. **Dance Theatre Journal**, Vol. 7, n^o. 2, autumn, 1989. p. 25.

¹⁷³ Ibid., p. 27 (tradução nossa).

¹⁷⁴ Ibid., p. 25 (tradução nossa).

implicados neles – sendo essa também uma função social da Arte.

Quando tomados como exemplo os trabalhos de dança que operam como coadjuvantes para a (re)afirmação das identidades nacionais, nesse caso, a arte da dança consiste imediatamente em um “fazer” político - interpelando os indivíduos, fazendo-os se reconhecerem como sujeitos através dos símbolos contidos na apresentação/ performance - já que a identidade tem uma função política.

O ponto principal que se propõe é que a (re)afirmação das identidades nacionais é possível através da arte da dança, ligada a um exercício político: o da *narrativa da cultura nacional*¹⁷⁵. Isso aconteceu em diferentes danças, como nos *balés da corte* – desde o período do *Quattrocento* italiano ao apogeu desse estilo na Renascença francesa - e na chamada “dança moderna americana” das décadas de 1930 e 1940, protagonizada por Martha Graham.

Propõe-se que as danças do período *Americana* (1934 – 1944) de Martha Graham – fase em que trabalhou com temáticas nacionalistas - através das *estratégias discursivas* citadas por Hall¹⁷⁶ que contam a *narrativa da cultura nacional*, relacionam as obras nacionalistas da coreógrafa, em especial *Appalachian Spring* (1944), com a identidade nacional americana.

Appalachian Spring conta uma história dos pioneiros americanos. Mostra uma visão de Graham do espaço da fronteira americana e do pioneirismo através de seu discurso coreográfico, remetendo a imagens, cenários, panoramas e uma série de histórias que são contadas sobre a nação americana, proporcionando a identificação dos indivíduos com esses elementos, num exercício de *narrativa da cultura nacional*.

A identidade nacional americana é enfatizada e a própria nação é (re)narrada pela dança de Graham – um sistema simbólico - que se relaciona com maior ou menor ênfase com as *estratégias discursivas* de *narração da cultura nacional* de Hall¹⁷⁷, já descritas anteriormente.

Além de poder operar para (re)contar a narrativa de uma cultura nacional, compreende-se *Appalachian Spring* como uma obra de temática

¹⁷⁵ HALL, 2005.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

nacionalista associada a idéia de uma identidade nacional “raiz-única”, nos termos de Glissant¹⁷⁸, (re)narrando a nação americana, agregando “epopéias dos heróis e dos grandes acontecimentos coletivos”¹⁷⁹.

Isso compele a também levar em consideração o sentido negativo das obras nacionalistas de Graham e de quaisquer outros trabalhos em dança que se conectem com a cultura nacional, (re)narrando a nação de maneira a (re)inventar um passado “heróico”, omitindo acontecimentos que expõem negativamente a nação ou o Estado. Acontecimentos como o violento processo de expansão colonial em direção ao oeste dos Estados Unidos pelos pioneiros americanos, que vitimou a natureza (índios, animais e a vegetação) não é contado nos dispositivos que auxiliam na narrativa da nação, como nos filmes de “faroeste” de Hollywood ou a dança nacionalista de Martha Graham. O estabelecimento da fronteira americana – signo de expansão, não de limite, na visão de Graham – é um empreendimento não acabado: essa visão do pioneiro parece justificar as ações de intervenção americana nos outros países.

Segue-se a reflexão de Eagleton¹⁸⁰ e Glissant¹⁸¹, onde o *nacionalismo*, que se volta a um passado (geralmente fictício), é responsável tanto por experimentos em democracia popular quanto por fanatismo e carnificina, em que os indivíduos da “comunidade imaginada”¹⁸² são capazes de “morrer por uma bandeira”. Acompanha-se o pensamento desses autores e se entende que talvez essas (re)invenções do passado e o nacionalismo exacerbado, nos Estados Unidos, sirvam para justificar o expansionismo americano em direção ao Oeste do país e a sua intervenção política e bélica em outros países na atualidade: uma cultura com seus *símbolos* e com seus *mitos fundadores*¹⁸³.

Concorda-se com a autora Ellen Graff¹⁸⁴, que afirma que Graham foi uma artista que se expressou através da dança de acordo com suas “convicções profundas” ou movida por oportunismo – ou por ambos os

¹⁷⁸ GLISSANT, 2005.

¹⁷⁹ CANCLINI, 2005.

¹⁸⁰ EAGLETON, 2005.

¹⁸¹ GLISSANT, op. cit.

¹⁸² BAUMAN, 2005.

¹⁸³ GLISSANT, op. cit.

¹⁸⁴ GRAFF, 1997.

motivos. De uma forma ou de outra, seu trabalho coreográfico serviu, justamente por ter sido criado dessa forma, como instrumento ideológico do Estado para que ele pudesse exercer seu poder fora de vias de coerção: através de uma obra de arte, uma forma cognitiva que concebida pelos “impulsos do coração” de uma artista-indivíduo dentro de uma ideologia, agindo “de acordo com suas crenças”. Mesmo que Graham tenha tido interesses ou se usou a sua arte de maneira oportunista, a coreógrafa contribuiu com uma função cognitiva da arte servindo ao poder estatal.

De uma maneira ou de outra, ou de ambas as formas – oportunamente e seguindo suas convicções, como indica Graff¹⁸⁵ - aponta-se que a obra de Graham serviu e ainda serve ao Estado americano. A obra nacionalista de Graham é um instrumento ideológico e de propaganda de governo, como atesta o estudo de Naima Prevots¹⁸⁶ sobre a subvenção do governo americano a trabalhos de dança que foram levados para os cinco continentes como propaganda do poder americano através da cultura nacional, em plena “Guerra Fria”: a companhia de Martha Graham foi ao Oriente, com *Appalachian Spring* como uma peça de seu repertório.

A implicação política que se observa nos trabalhos nacionalistas da coreógrafa, principalmente em *Appalachian Spring*, é justamente a condição de ter servido a propósitos ideológicos do Estado americano. Nessa perspectiva, o trabalho artístico da fase nacionalista de Graham apresenta implicações políticas nacionalistas e de poder, e se entende que a principal relação de poder implícita na obra está na escolha da temática – o casamento de um casal pioneiro e sua expectativa com relação ao futuro incerto no novo espaço - (re)contando uma história do passado da nação que se conecta com a *cultura nacional* através de símbolos que geram *sentidos de identificação*.

No capítulo seguinte, analisam-se dados biográficos sobre Martha Graham, para compreender sua importância e sua posição política no cenário da dança americana nas décadas de 1930 e 1940, período histórico onde a coreógrafa produziu danças com temáticas nacionalistas, a fase

¹⁸⁵ GRAFF, 1997.

¹⁸⁶ PREVOTS, Naima. **Dance for export: cultural diplomacy and the cold war.** New England: Wesleyan, 1988.

conhecida como *Americana*¹⁸⁷. Apontam-se as possíveis razões que levaram Graham a construir trabalhos dessa natureza, no entanto, sem afirmações conclusivas pela impossibilidade de avaliar essa questão. Indicam-se as implicações políticas da construção de trabalhos nacionalistas nesse período histórico conturbado para os Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, “quando as mitologias Americanas necessitavam desesperadamente de confirmação”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ THOMAS, 1995; MCDONAGH, 1973.

¹⁸⁸ PHILIP, 1998.

Capítulo DOIS

Martha Graham e a
(re)afirmação da identidade nacional no
período *Americana* (1934-1944)

*America is cradling an art that is destined to be a ruler*¹⁸⁹.

¹⁸⁹ GRAHAM apud FRANKO, 1993, p. 55.

Capítulo DOIS

Martha Graham e a (re)afirmação da identidade nacional no período *Americana* (1934-1944)

No Capítulo Um, discutiu-se como a arte da dança pode ser um meio que contenha algumas das estratégias discursivas descritas por Hall¹⁹⁰ de forma a narrar a cultura de uma nação, a fim de auxiliar na (re)afirmação de uma identidade nacional.

Nesta parte do trabalho, pretende-se compreender a importância da coreógrafa Martha Graham e sua posição política no cenário da dança americana nas décadas de 1930 e 1940, período histórico em que a coreógrafa produziu danças com temáticas nacionalistas, a fase conhecida como *Americana*¹⁹¹. Para isso, busca-se expor dados biográficos sobre a artista e dados do referido contexto histórico, social, político, cultural e econômico.

Martha Graham teve uma vida longa inteiramente dedicada à sua obra. Ao longo de seus 96 anos e mais de 70 anos de carreira, ela deixou um legado de quase duas centenas de trabalhos coreográficos, tendo sido considerada um gênio dada a originalidade e quantidade imensa de trabalhos que realizou¹⁹².

Nascida em Allegheny, Pensilvânia, em 11 de maio de 1894, Martha Graham era a mais velha de três irmãs. Tinha o temperamento determinado e inflexível do pai. Allegheny era parte de Pittsburgh, coração da Pensilvânia, terra do carvão. Era impossível se manter limpo em Allegheny, dada a grande quantidade de fuligem em suspensão no ar. Em 1908, quando tinha 14 anos, seus pais resolveram se mudar para Santa Bárbara, na costa do Pacífico, mais precisamente na Califórnia, onde a irmã poderia se curar da asma que era agravada devido a qualidade do ar de Allegheny¹⁹³.

A viagem de trem de Allegheny para Santa Bárbara deveria durar nove dias. No caminho, Graham se deparou com outras paisagens, espaços e um

¹⁹⁰ HALL, 2005.

¹⁹¹ MCDONAGH, 1973; THOMAS, 1995.

¹⁹² GARFUNKEL, Trudy. **Letter to the world**, the life and dances of Martha Graham. New York/ Boston: Little Brown Company, 1995.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 8-9.

céu muito diferente do que conhecia em Pittsburgh. A viagem de trem marcaria toda a vida da jovem, servindo de inspiração para o balé *Frontier* que ela criou muitos anos depois.

Não sendo Santa Bárbara um centro de cultura e artes, antes de completar seus dezessete anos, um cartaz de uma apresentação em Los Angeles da bailarina e coreógrafa americana Ruth Saint-Denis, que tinha despertado a atenção das platéias com um novo tipo de dança, chamou sua atenção. Graham achava Ruth Saint-Denis parecida com uma deusa, uma aparição de livros de estórias – linda e misteriosa, e queria se parecer com ela. Sendo assim, decidiu ir para Los Angeles para ver o espetáculo. Esse momento mudou a sua vida. Mesmo antes de ter tido uma única aula de dança até esse momento, Graham soube que seria bailarina.

Depois do ensino médio, ela convenceu seus pais a ir morar sozinha em Los Angeles (algo que era perfeitamente possível e permitido mesmo para as garotas daquela época) e estudar numa faculdade de artes, mais precisamente na *Cumnock School of Expression*. Aos 22 anos, mesmo um pouco velha para começar o treinamento em dança, ela concorreu a uma vaga na *Denishawn School*, de Ruth Saint-Denis e seu marido Ted Shawn, tendo sido aprovada¹⁹⁴.

A *Denishawn School* era uma academia de dança e artes relacionadas, com um currículo rigoroso que incluía o básico de balé clássico, assim como aulas de dança a caráter e étnica; aulas como “visualização musical”, ioga e meditação. Havia cursos em arte, filosofia, apreciação musical e gestos teatrais. Nessa época, as moças não eram vistas seguindo carreiras fora do lar, muito menos como bailarinas. As produções chamadas de balés eram shows extravagantes com dançarinas que sapateavam, faziam acrobacias, ou coisa do tipo. Ruth Saint-Denis realmente estava mudando a forma como os americanos pensavam a respeito da dança.

A *Denishawn* se tornou sinônimo de arte e bom gosto. Graham conseguiu, depois de muito esforço, fazer parte da companhia da *Denishawn* e até dançar solos. Em 1917, Ted Shawn se alistou no exército por causa da Primeira Guerra Mundial. Graham se tornou então, instrutora chefe da escola,

¹⁹⁴ GARFUNKEL, 1995, p. 12.

diretora mirim e empresária da trupe de *Denishawn*. Ela deixou a *Denishawn* em 1923, pois sentia a necessidade de criar seu próprio trabalho e desenvolver seu jeito pessoal de expressar suas emoções¹⁹⁵.

Nessa época, Graham recebeu um convite para dançar no *Greenwich Village Follies*, uma revista musical e de comédia, bem popular em Nova Iorque. Tornou-se rapidamente uma estrela do *Follies*, mas, depois de dois anos, percebeu que a sua dança era muito séria e importante para permanecer nos palcos de *vaudeville*. Logo, em abril de 1926, aos 32 anos, Graham estreou seu primeiro trabalho independente no Teatro da Rua 48, em Nova Iorque. O teatro lotou, pois, segundo ela mesma, ela era “[...] uma curiosidade – uma mulher que podia fazer seu próprio trabalho”¹⁹⁶.

As implicações políticas abordadas pelos trabalhos de Graham da fase *Americana* eram, principalmente, de uma política nacionalista. Entretanto, outras políticas podem ser enfocadas no trabalho de Graham, como questões de gênero – uma visão feminista – que podem ser observadas no advento da Dança Moderna Americana, como observam Mark Franko¹⁹⁷ e Helen Thomas¹⁹⁸.

Nas décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, algumas configurações da chamada Dança Moderna Americana, criadas por Graham, apresentaram símbolos que se relacionavam com a cultura nacional, explorando a presença de elementos ou aspectos nos trabalhos de dança que remetiam a memórias da origem daquele país, contribuindo para a (re)afirmação da identidade nacional.

Destaca-se o último trabalho coreográfico da fase denominada *Americana* de Graham, intitulado *Appalachian Spring* (1944). “Em ‘Appalachian Spring’ ela fechou seu capítulo sobre a experiência Americana com uma forte resposta afirmativa à sua história e seu desenvolvimento¹⁹⁹”.

A denominação “fase Americana” (*Americana period*) foi feita por

¹⁹⁵ GARFUNKEL, 1995, p. 20.

¹⁹⁶ Ibid., p. 23 (tradução nossa).

¹⁹⁷ FRANKO, Mark. **Dancing modernism, performing politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

¹⁹⁸ THOMAS, 1995.

¹⁹⁹ MCDONAGH, 1973, p. 177 (tradução nossa). “[...] in ‘Appalachian Spring’ she closed her chapter on the American experience with a strong affirmative response to its history and development”.

alguns autores por essa fase tratar, em sua maior parte, de balés com temática nacionalista de Martha Graham. De acordo com a socióloga americana Helen Thomas²⁰⁰, o *Americana period* se inicia com o primeiro desses trabalhos em 1934, intitulado *American Provincials*. Para Don McDonagh²⁰¹, biógrafo da coreógrafa, o *Americana period* se inicia quando Graham monta *Heretic* em 1929, onde “[...] ela expressou um forte senso de revolta contra a herança Puritana do país”. Entretanto, ambos concordam que a fase termina em 1944, com *Appalachian Spring* sendo o ponto culminante do período. Depois de *Appalachian Spring*, a coreógrafa se interessa por outros temas.

Na fase *Americana*, ela inicia um caminho de maior teatralidade em suas danças, utilizando recursos de iluminação (“*design* de luz”), trilha composta especialmente para suas danças, cenários e figurinos elaborados e criados por outros artistas, como Isamu Noguchi, Alexander Calder, Ray Green, Aaron Copland, Arch Lauterer, Darius Milhaud, Jean Rosenthal, Paul Hindemith, entre outros. Por exemplo, depois da criação de *American Document* (1938), Graham estabeleceu um padrão de usar música nova para cada uma de suas danças²⁰².

Sobre a construção de trabalhos nacionalistas por Graham, entende-se, utilizando os termos de Althusser²⁰³, que a “prática” ou “ato” de criar trabalhos em dança dessa natureza é um “ritual”, que está associado às crenças do indivíduo – nesse caso, Graham - constituindo um empreendimento dentro de uma ideologia (o Aparelho Ideológico Cultural) – a realização material de uma ideologia.

Concorda-se com a autora Ellen Graff²⁰⁴, quando ela indica que, talvez, tanto razões ligadas a oportunismo quanto “convicções profundas” levaram Graham a engendrar na temática nacionalista. Entretanto, não se podem afirmar conclusivamente as razões que levaram Graham a construir trabalhos com implicações nacionalistas pela impossibilidade de avaliar essa questão.

²⁰⁰ THOMAS, 1995, p. 115.

²⁰¹ THOMAS, op. cit., loc. cit. (tradução nossa).

²⁰² MCDONAGH, 1973, p. 130.

²⁰³ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996.

²⁰⁴ GRAFF, 1997.

Pretende-se indicar as implicações políticas dos trabalhos nacionalistas de Graham nesse período histórico conturbado para os Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, “quando as mitologias Americanas necessitavam desesperadamente de confirmação”²⁰⁵.

2.1. Dança e Política

Além da relação entre os trabalhos nacionalistas da fase *Americana* de Graham e implicações políticas que podem ser entendidas a partir da construção desses trabalhos, indica-se a reflexão de que toda produção artística em dança pode apresentar uma relação com algum tipo de política – de gênero, nacionalista, de etnias, entre outras.

Aproximações entre a arte da dança e políticas, longe de ser um exercício de incompatibilidade, expõem intrínseca relação entre proposições artísticas e poderes instituídos, sejam eles de natureza institucional, partidária, estatal, entre outros.

No trato com questões e abordagens políticas em aproximação com proposições artísticas em dança, parece que a apresentação desses assuntos é incompatível. De modo geral, a reunião de dança e política poderia desmerecer ambas, a partir do entendimento que a dança pode ser um meio abstrato e ambíguo para tratar de questões políticas. Essas abordagens ou implicações políticas presentes em alguns trabalhos em dança serão exemplificadas com as configurações em dança do balé da corte e com os trabalhos da fase *Americana* de Graham.

As danças da corte deram origem às danças ditas teatrais ou espetaculares, e, desde as suas primeiras configurações, apresentaram razões políticas para suas criações, além de terem sido um entretenimento da corte. Outras danças que surgiram posteriormente ao balé da corte podem igualmente exemplificar a relação existente entre dança e política, entretanto, escolheram-se aqui os balés da corte dado o caráter de origem que esse gênero deu às danças teatrais. Além disso, chama-se a atenção ao trabalho

²⁰⁵ PHILIP, 1998.

de Paul Bourcier²⁰⁶ e de Eliana Caminada²⁰⁷, referências disponíveis em língua portuguesa no Brasil no tocante ao assunto de história da dança, em que ambos os autores apontam para as implicações de poder oriundas da relação entre a arte da dança e política.

Para Caminada, [...] nos seus primórdios, o balé teve um elemento artístico, mas foi exercido também com uma finalidade prática, o que faz ter características de um jogo social²⁰⁸. Referendando a afirmação de Caminada, Bourcier diz que até Luís XIII, o balé será [...] um meio privilegiado de propaganda. [...] o balé se transformara de afirmação do príncipe monárquico em cerimônia de adulação da pessoa do rei²⁰⁹. Ambos os autores concordam que o balé da corte serviu aos propósitos do poder da monarquia vigente na França, conectando-se com valores da classe aristocrática.

Aponta-se que se constitui uma implicação política o fato de trabalhos em dança apresentarem conexões com uma cultura nacional. Isso se dá porque os elementos ou aspectos presentes nas danças podem funcionar como signos e símbolos nacionais. Entende-se que quaisquer danças que se conectam com culturas nacionais colaborem para (re)contar memórias de um povo, e (re)afirmem identidades nacionais. A construção de trabalhos de dança com esse tipo de conexão representa implicações políticas também levando em consideração os interesses do artista ou os interesses do Estado.

A (re)afirmação das identidades nacionais é possível através da arte da dança, e essa (re)afirmação está ligada às *estratégias discursivas representacionais*²¹⁰, que (re)contam uma cultura nacional. A (re)afirmação das identidades nacionais através das estratégias discursivas representacionais descritas por Hall²¹¹, como a *narrativa de uma nação*, aconteceu tanto nos balés da corte que deram origem às danças teatrais no final do reinado de Luís XIV quanto na dança moderna americana das décadas de 1930 e 1940, protagonizada por Martha Graham.

²⁰⁶ BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

²⁰⁷ CAMINADA, Eliana. **História da dança**, evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

²⁰⁸ Ibid., p. 86.

²⁰⁹ BOURCIER, op. cit., p. 73.

²¹⁰ HALL, 2005.

²¹¹ Ibid.

2.2. O balé da corte como (re)afirmação da monarquia absoluta

A dança desempenhou papel de importância na segunda metade do século XVI, em uma França que se caracterizou por tensões políticas e guerras. A unidade do país e a autoridade real centralizadora estavam colocadas em questão e uma sucessão de mulheres estrangeiras no trono enfraqueceria o poder real: Catarina de Médici (por conta das guerras de religião), Maria de Médici (pelas guerras de príncipes) e Ana d'Áustria (com as frondas)²¹².

Por essa razão, houve a necessidade de afirmação do poder real, não para o povo, mas para os que disputavam o poder - denominados Grandes, por Bourcier²¹³ - visando à paz e à prosperidade. Nesse contexto, o balé toma uma importância especial, tornando-se um meio de propaganda política, afirmando o poder do príncipe monárquico e enaltecendo a figura do rei²¹⁴.

Inúmeros balés apresentaram propósitos políticos até o advento de Luís XIV. Bourcier²¹⁵ cita alguns exemplos, como o *Ballet Comique de La Reine* (Balé Cômico da Rainha) e em *La Délivrance de Renaud* (A Libertação de Renaud); com o objetivo de encenar uma lição de política em *Ballets de Pau et de Tours* ou em *La Prospérité dès Armes de France* (A Prosperidade das Armas de França) de Richelieu, e até a encenação de um fato político, como a paz de Münster, que inspirou *La Naissance de La Paix* (O Nascimento da Paz) a Descartes²¹⁶.

Com propósito político de impressionar os embaixadores poloneses que haviam chegado para negociar um casamento real, Catarina de Médici, em 1573, convocou seus músicos e *designers* para produzirem um espetáculo de teatro e dança: o *Ballet dès Polonais*, “[...] uma dança figurativa elaborada apresentada por dezesseis damas da corte representando as dezesseis províncias da França”²¹⁷.

Motivada politicamente de maneira a enaltecer a imagem da França, a

²¹² BOURCIER, 1987, p. 73.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., p. 73.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid., p. 78.

²¹⁷ COHEN, Selma Jeanne. **Dance as a theatre art**, source readings in dance history from 1581 to the present. 2^a. ed. Princeton: Princeton Book Company, 1992, p. 7 (tradução nossa).

dança que ficou conhecida como “o primeiro balé” foi criada em 1581 por Balthasar de Beaujoyeux: o *Ballet Comique de la Reine*²¹⁸. Sua idéia era confluir música, dança e poesia (conceito já anteriormente realizado por Jean Antoine de Baïf)²¹⁹.

O *Ballet Comique* foi primeiro de tudo um grande espetáculo feito para incrementar a glória da França. Enquanto a platéia consistia exclusivamente de dignitários convidados, a publicação do *libretto* proporcionou uma forma de extenso reconhecimento da imagem nacional²²⁰.

Há implicações políticas que precisam ser entendidas sobre a dança da corte. Na época do balé da corte, a dança era prática de uma elite, uma vez que “distinguir-se na corte era parte central e essencial das estratégias de sobrevivência dos cortesãos”²²¹. Além de servir como meio de propaganda política para as monarquias, o balé também fazia parte da educação dos nobres.

No final do século XVIII, o Rei Luís XIV(1643-1715), também conhecido como o “Rei Sol”, foi o principal responsável pela passagem da dança dos salões da corte para os palcos e estabeleceu o chamado regime absolutista, possivelmente para mostrar a arte símbolo do poder do regime que fundou. Nele, a arte, incluída a dança-balé, era apresentado enquanto símbolo de poder de um sistema exclusivamente aristocrático.

Importante para a dança cênica e responsável por tantas transformações, inclusive o da “invenção” das cinco posições básicas do balé - como elas existem até hoje - e da profissionalização da dança, o século XVIII emerge como uma época que expõe a dança como uma arte símbolo da monarquia absoluta, imitada por outros reinados em vários países, como Rússia, Dinamarca e Inglaterra, que importam os talentos franceses, entre eles professores (os chamados *mâitres*) e bailarinos, possivelmente para consolidação de seus próprios veículos de promoção de poder: a arte da

²¹⁸ O *Ballet Comique de la Reine* “[...] caracteriza-se por sua unidade dramática. A qualificação de ‘cômico’ corresponde a essa idéia e nada tem haver com um possível caráter histriônico” (MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998. cap. 11, p. 178).

²¹⁹ COHEN, 1992, p. 19.

²²⁰ Ibid., p. 19 (tradução nossa).

²²¹ ELIAS apud MONTEIRO in PEREIRA; SOTER, 1998, p. 171.

dança, através do balé e suas companhias nacionais.

A dança foi (e ainda é) tratada como um instrumento de veiculação de idéias, de discursos políticos e de poder do Estado. Outro exemplo desse tipo de apropriação da arte para fins políticos é a fase de trabalhos nacionalistas da coreógrafa americana Martha Graham.

2.3. Graham, *Americana* e o nacionalismo americano

Na primeira metade do século XX, fundando o que mais tarde se chamou de “Dança Moderna Americana” (*American Modern Dance*), a coreógrafa Martha Graham buscava o que chamava de *uma dança tipicamente americana*, inspirando-se em temas de raízes na sua cultura: a colonização do país em direção ao Oeste e o estabelecimento da fronteira, a cultura indígena e a cultura dos seus pioneiros. Assim, estabelece um retorno a um passado americano, com uma óbvia atitude de política nacionalista.

Graham opôs-se ao movimento iniciado por Isadora Duncan de busca por uma “dança livre” (no sentido de não estar fixada em códigos motores pré-estabelecidos, como na técnica do balé: um forte discurso político de “libertação” da dança e do corpo) e ao movimento da *Denishawn School*, criada na Califórnia por Ruth Saint-Denis e seu marido Ted Shawn, em que ambos pregavam um retorno às culturas ditas “primitivas”, dançando deuses e danças inspiradas nas culturas da antiguidade.

A escolha de Graham pela oposição a Duncan ou a *Denishawn* se deve justamente pela busca por uma dança que pudesse expressar os problemas da nação e do homem americano. Uma dança que não fosse a mera expressão do movimento da natureza, das árvores, folhas ou do mar, como em Duncan, ou de deuses e deusas inspirados em um passado remoto, como na *Denishawn*.

O desejo de ser independente e livre refletia a atmosfera pós-guerra ao redor de Graham. A Primeira Guerra Mundial devastou a paisagem da Europa e mudou fronteiras internacionais. Nos EUA, os anos 1920 eram chamados de *Roaring Twenties*, período de crescimento econômico e dinamismo. Para as mulheres, foi uma década de revolução cultural e emancipação: elas poderiam votar e trabalhar fora de casa, abandonando as

amarras da era Victoriana. Havia um novo senso de liberdade, franqueza e auto-expressão, especialmente nas artes, e Graham queria fazer parte disso²²².

Assim, Graham fundou seu próprio sistema técnico-estético para dar conta de falar de “problemas de seu tempo” e de questões pessoais. A coreógrafa não gostava de ser chamada de “moderna”. Dizia-se “contemporânea”²²³. Sua escola ainda é conhecida, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, como *Martha Graham School of Contemporary Dance*.

A partir de 1927, seus trabalhos geralmente lidavam com problemas sociais. Com a crise e a Grande Depressão de 30 (1930 - 1939), muitas pessoas aderiram ao movimento da Dança Moderna porque a liberdade de movimento que ela possibilitava dava às pessoas uma nova e ilimitada maneira de expressão. O estilo de Graham refletia tanto as tensões e frustrações do período como também as suas próprias experiências pessoais²²⁴.

Período de retração e pobreza iniciado em 24 de outubro de 1929, com a quebra da bolsa de valores, foi considerado “uma das piores tragédias econômicas da história”²²⁵. O sistema bancário não resistiu e cerca de 3.200 bancos quebraram nos anos seguintes.

A crise de 1929 mudou o mundo. A “Grande Depressão” é tida como uma das “principais explicações para a ascensão do nazifascismo de Adolf Hitler, na Alemanha, e Benito Mussolini, na Itália. E estaria por trás da Segunda Guerra Mundial”²²⁶. Franklin Delano Roosevelt, o presidente dos Estados Unidos na década de 1930, além de levar o país à vitória na Segunda Guerra Mundial, consolida seu papel de superpotência²²⁷. Roosevelt implantou uma política de tentar superar a crise com uma série de medidas econômicas (conhecidas como *New Deal*).

²²² GARFUNKEL, 1995, p. 21.

²²³ Ibid., p. 32-33.

²²⁴ Ibid., p. 41.

²²⁵ LOYOLA, L. O fantasma da grande depressão. *ÉPOCA*, São Paulo: Ed. Globo, n. 540, p. 60-61, 22 set. 2008.

²²⁶ Ibid., p. 60.

²²⁷ Ibid., loc. cit.

Os anos de 1930 foram tempos difíceis para todos os artistas. Era a Grande Depressão (1930-1939), período de inquietação social, econômica e política, não apenas nos Estados Unidos, mas, também, ao redor do mundo. Na América, trinta por cento da população estava desempregada. Filas de mendigos à espera de distribuição gratuita de pão e sopa para os pobres ajudaram a alimentar os desempregados²²⁸.

Nessa situação, poucas pessoas poderiam pagar ingressos ou entradas para eventos culturais. Entretanto, Graham tentou se apresentar sempre que pôde: o dinheiro era sempre um problema e seu estúdio se tornou seu lar²²⁹.

Mark Franko²³⁰ expõe afirmações acerca de uma discussão sobre o “emotivismo” (“*emotivism*”) na obra de Graham, discussão que teve palco, principalmente, na crítica de dança dos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. Fala sobre uma questão - o “emotivismo” em Graham – e diz que havia um paradoxo que existiu na crítica de dança desse contexto histórico a respeito do trabalho da coreógrafa – uma diferença de opinião entre a crítica da esquerda e da direita. O autor aponta que

Durante os primeiros treze anos da sua carreira coreográfica (1926-1939), o estabelecimento que se desenvolvia da dança moderna de Nova Iorque configurou um discurso significativamente influenciado pela oposição da ala-esquerda ao formalismo e a insensibilidade emocional de Graham. A tendência da direita era negar o seu formalismo e inscrevê-la em um projeto emotivista e dramático²³¹.

Graham não era “escrava” da necessidade de mostrar “emoção” com a forma. Concorde-se com Franko, quando ele afirma que “[...] a emoção não estava codificada no trabalho, mas na recepção do trabalho pela platéia”²³². A dança deveria, para Graham, falar dos tempos em que as pessoas viviam,

²²⁸ GARFUNKEL, 1995, p. 40 (tradução nossa). “The 1930’s were a difficult time for all artists. It was the Great Depression (1930-1939), a period of social, economic, and political unrest, not only in the United States but around the world as well. In America, 30 percent of the population was out of work. Breadlines and soup kitchens helped feed the unemployed”.

²²⁹ Ibid., p. 40.

²³⁰ FRANKO, Mark. **Dancing modernism, performing politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

²³¹ Ibid., p. 40 (tradução nossa).

²³² Ibid., p. 52 (tradução nossa).

falar algo sobre a sociedade e seus problemas e revelar suas mais profundas emoções, o que deveria fazer as pessoas pensarem²³³.

A coreógrafa rompeu com a dança clássica quando, pela primeira vez, estabeleceu um sistema técnico-estético diferente do balé, baseado na contração (“*contraction*”) – expiração - e relaxamento (“*release*”) – inspiração - do tronco. Método sistemático, assim como o balé, transmitido por gerações de atores, bailarinos e coreógrafos, tendo influenciado artistas no mundo todo.

Construindo na energia do fluxo e no poder da contração e do relaxamento, Graham desenvolveu, através dos anos, um número de quedas exigentes. Nessas quedas, uma bailarina contrai, ou tensiona, seu tronco e joelhos enquanto ela afunda no chão, cedendo à força da gravidade. Ela então usa o impulso da queda para se levantar de novo, assim como um ciclista pode descer uma colina e subir o outro lado sem pedalar. Graham sentiu que a única razão para fazer uma queda era levantar de novo²³⁴.

Utilizando o “vocabulário motor” e o sistema técnico-estético que forjava, seus primeiros trabalhos mostravam um interesse especial na “cultura primitiva”²³⁵ dos índios americanos.

No verão de 1930, Louis Horst, pianista e compositor que conheceu Graham na *Denishawn School* e que a seguiria durante muitos anos em sua carreira, acompanhou Graham em uma viagem de férias ao sudoeste dos Estados Unidos.

Eles ficaram fascinados com a paisagem – o deserto áspero, um luminoso sol, as montanhas tingidas de escuro que surgiam majestosamente dentro do céu claro e azul. Eles também ficaram fascinados com os Americanos nativos da região, cuja cultura, por séculos, tinha sido influenciada pelo catolicismo hispânico-mexicano²³⁶.

²³³ GARFUNKEL, 1995, p. 26-25.

²³⁴ Ibid., p. 25 (tradução nossa). “Building on the energy flow and power of the contraction and release, Graham developed, over the years, a number of demanding falls. In these falls, a dancer contracts, or tightens, her torso and knees as she sinks to the ground, giving in to the force of gravity. She then uses the momentum of the fall to rise again, just as a cyclist can coast down a hill and up the other side without pedaling. Graham felt the only reason to do a fall was to rise again”.

²³⁵ Terminologia utilizada por Garfunkel (1995).

²³⁶ GARFUNKEL, op. cit., p. 35 (tradução nossa). “They were captivated by the landscape – the harsh desert, the luminous sunlight, the shadow-tinged mountains that rose majestically into

Em outro momento, Garfunkel²³⁷ afirma que, por conta de uma visita ao México, no verão de 1932, sua imaginação e seu amor pelos povos nativos americanos e seus costumes foram reforçados.

Segundo Franko²³⁸, o projeto coreográfico de Graham, já desde 1926, parece ter sido motivado por uma busca pelo “primitivo”:

Nós devemos, primeiramente, determinar o que é para nós o Primitivo – aquela expressão da sua [da América] psique, apenas possível para um povo supremamente culto e integrado²³⁹.

Vale à pena ressaltar, através dessa afirmação da coreógrafa, a forma como ela via ou percebia a nação americana: como um povo integrado e superiormente refinado, culto (em suas palavras, “*cultured*” – o que parece apontar ou dar sentido a uma interpretação, em português, para um povo “repleto” ou “cheio de cultura”).

Esse “primitivo” que era buscado pela coreógrafa, estava “[...] inextricavelmente ligado a sua percepção da ‘Americanidade’ [*Americanness*]”²⁴⁰. Essa afirmação faz refletir sobre a relação entre o primitivismo buscado por Graham em seu trabalho coreográfico com uma expressão da identidade americana: “Nós, como uma nação, somos primitivos também – primitivos no sentido de que estamos formando uma *nova cultura*”²⁴¹.

Em sua busca pelo “primitivo”, ela viajou para observar a cultura dos índios do sudoeste dos Estados Unidos e do México, ao invés de buscar na Europa, pois este “primitivismo” se encontrava encoberto ou “mascarado” pela civilização Ocidental, e estava para ser descoberto em culturas não-européias. Para Graham, a idéia de primitivo está ligada a *primordial*:

the clear blue sky. They were also captivated by the Native Americans of the region, whose culture, over the centuries, had been influenced by Spanish-Mexican Catholicism”.

²³⁷ GARFUNKEL, 1995, 39.

²³⁸ FRANKO, 1995, p. 51.

²³⁹ GRAHAM apud FRANKO, op. cit., p. 51 (tradução nossa). “We must first determine what is for us the Primitive – that expression of its [America’s] psyche only possible to a supremely cultured and integrated people”.

²⁴⁰ FRANKO, op. cit., p. 51 (tradução nossa).

²⁴¹ GRAHAM apud FRANKO, op. cit., p. 51 (tradução nossa, grifo do autor). “For we, as a nation, are primitive also – primitive in the sense that we are forming a *new culture*”.

“Primitivo significa o início” ²⁴². Por isso, ela procurou esse “primitivismo” dentro dos limites geográficos do continente americano e dentro dos Estados Unidos, identificando-se com o índio americano, que, para ela, era uma figura que representava a idéia de “integração” ²⁴³.

A partir disso, reflete-se sobre a relação que Graham buscava, desde o início de sua carreira como coreógrafa, a partir da segunda metade da década de 1920, com o que ela chamava de “dança tipicamente americana”, indo olhar nas “raízes” da cultura dos índios uma ligação com o “primordial”, o “primitivo” da sua cultura, onde, concordando com o autor, a invenção de uma dança moderna americana estaria forjada em uma idéia de mistério e, até certo ponto, esoterismo:

Diferindo de muitos de seus contemporâneos, ela se empenhou em identificar seu outro ser [“otherness”] *como* americana ao invés de seu outro ser *a partir* do americano. [...] O “outro”, espaço primitivo, era um espaço esotérico ou misterioso que estruturava um ambiente físico chamado “América” que esperava por uma descoberta cênica. Logo, podemos dizer que Graham posicionou duas Américas: uma conhecida e outra desconhecida, uma falsa e uma verdadeira, a América e sua cópia. A América era dotada de um inconsciente. A verdadeira América estava secretada no corpo²⁴⁴.

Essa afirmação indica para a relação que o primitivismo de Graham tinha com os Estados Unidos: uma relação com o espaço físico – desconhecido, misterioso, esotérico – que esperava ser descoberto, espaço que investia na subjetividade e que influenciava os indivíduos com suas características topológicas:

Seu [de Graham] primitivismo implicava que aquele espaço era um campo neutro, no qual, uma individualidade, até o momento, irreconhecida, poderia ser organizada. Nenhuma

²⁴² FRANKO, 1995, p. 51 (tradução nossa). “Primitive means the beginning”.

²⁴³ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁴ *Ibid.*, loc. cit. (tradução nossa, grifo do autor). “Unlike many of her contemporaries, she attempted to identify her otherness as American rather than her otherness *from* the American. [...] The “other,” primitive space was an esoteric or uncanny space structuring a physical environment called “America” that awaited theatrical discovery. Thus, we could say Graham positioned two Americas: one known and one unknown, one false and one true, an America and its double. America was endowed with an unconscious. The true America was secreted in the body”.

reação emocional familiar poderia ser prevista, embora a própria descontextualização do sentir através do movimento tenha sugerido a possibilidade provocativa de uma diferente resposta emocional ao espaço Americano, aquela “arquitetura monstruosa”. O movimento era moldado a partir da interação de uma individualidade inconsciente ou socialmente desreconhecida com a topografia. Desta forma, os Americanos eram fisicamente e psicologicamente moldados pelas características espaciais do seu mundo geográfico e social²⁴⁵.

Logo, para Franko²⁴⁶, o espaço preexistia como uma realidade que condiciona a realidade do indivíduo e, num sentido histórico e topográfico, esse espaço eram as planícies americanas. Já o espaço social, fundamentalmente urbano e não rural, era caracterizado pelo ritmo acelerado das máquinas e da atitude da sociedade. A dança moderna se conecta com o espaço americano, já que ambos constituem uma influência na sociedade: “A forma de dança é governada pelas condições sociais... A história da dança é a história social do mundo”²⁴⁷.

O espaço visto como uma influência, por Franko²⁴⁸, ajuda no entendimento da construção e das configurações de algumas obras nacionalistas de Graham, onde o movimento se apresenta com uma forte influência de ritmos sincopados e formas angulosas. Esse aspecto também ajuda a situar algumas obras nacionalistas como influenciadas pelo espaço americano, espaço esse tanto físico (a topografia, a própria feição do espaço) quanto o espaço social.

As obras nacionalistas de Graham, iniciadas na década de 1930, foram criadas para um grupo específico: a *Martha Graham Dance Company*, como é conhecida hoje, tendo sido fundada em 1927. Na década de 1930, Graham tinha então, sua própria companhia. Com mais de 180 trabalhos

²⁴⁵ FRANKO, 1995, p. 52-53 (tradução nossa). “Her primitivism implied that space was a neutral field in which a hitherto unrecognized self could be organized. No familiar emotional reaction could be foreseen, yet the very decontextualization of feeling through movement suggested the provocative possibility of a different emotional response to American space, that “monstrous architecture”. Movement was fashioned from the interaction of an unconscious or socially unacknowledged self with a topography. Americans were thus physically and psychically molded by the spatial characteristics of their geographical and social world”.

²⁴⁶ Ibid., p. 53.

²⁴⁷ GRAHAM apud FRANKO, op. cit., p. 53. (tradução nossa). “The dance form is governed by social conditions... The history of the dance is the social history of the world”.

²⁴⁸ FRANKO, op. cit.

realizados ao longo de sua vida, coreografou para sua companhia explorando temas que variavam de um trabalho para outro, mas que se repetiam ao longo dos anos. O nacionalismo foi tema recorrente dos anos de 1934 a 1944. Na produção de danças com temas nacionalistas, apresentava personagens da história dos Estados Unidos e símbolos que remetiam à cultura nacional: os pioneiros, os índios americanos cristianizados, a Declaração da Independência, entre outros.

As danças do pós-guerra foram inspiradas na antropologia cultural, no mito e na psicologia profunda. No início da década de 1930, as fontes de inspiração de Graham tinham sido a reação social, cultura de máquinas e o ritual.

Embora Graham não tenha criado danças explicitamente maquinicas (ela identificou sentimentalidade pela máquina mais Européia que Americana) a cultura de máquina foi responsável por uma característica de tempo marcado, uma velocidade diferente, um acento, duro, claro, staccato, em seu trabalho. Estas são precisamente as qualidades que limitam o fluxo²⁴⁹.

Graham tornou a dança moderna mais popular na década de 1930, pois suas danças eram influenciadas pelo clima social e político da década, trabalhando com questões sociais e expondo questões políticas, como seu apoio contra o fascismo na Espanha, nas danças que criou. Suas danças desse período eram revolucionárias e tratavam da situação americana. Garfunkel²⁵⁰ acredita que, por esta razão, Graham se tornou conhecida nos EUA e também tornou a dança moderna popular internacionalmente.

Desde o início da década de trinta, especialmente em Nova Iorque, o movimento cultural era efervescente, e a dança ocupava um papel de destaque e revolução. Muitos grupos e coreógrafos, tanto os da esquerda (os bailarinos radicais) quanto os identificados como os “burgueses” pela crítica

²⁴⁹ FRANKO, 1995, p. 51-52 (tradução nossa). “Although Graham did not create explicitly machinic dances (she identified sentimentality for the machine as European rather than American), machine culture was responsible for ‘a characteristic time beat, a different speed, an accent, sharp, clear, staccato’ in her work. These are precisely the qualities that limit flow”. Fluxo, para Franko, é um dos fatores de movimento de Rudolf Laban, assim como Tempo, Espaço e Peso: o Fluxo pode ser considerado nas qualidades de “Contínuo” ou “Descontínuo” (“Livre” ou “Conduzido”, dependendo da tradução ou terminologia empregada).

²⁵⁰ GARFUNKEL, 1995.

da esquerda, produziam muitos trabalhos de dança, com preocupações ideológicas diferentes.

Os grupos de dança da esquerda, preocupados com a situação política, faziam trabalhos ligados à ideologia do movimento trabalhista, buscando denunciar as questões do momento político. Franko²⁵¹ aponta que as danças produzidas pelos grupos formados por trabalhadores “pecavam” por exporem uma mensagem muito direta, óbvia, e pela simplicidade dos trabalhos. A crítica de dança da esquerda da época tachava as danças dos coreógrafos ditos “burgueses” (porque não expunham em seus trabalhos preocupações diretas com a situação política, mas questões pessoais) de muito “abstratas” ou “psicológicas”. Dentre esses coreógrafos chamados de “burgueses”, Martha Graham parecia “encabeçar” o grupo. Entretanto, mesmo parecendo liderar a lista dos coreógrafos burgueses que não tratavam de questões relacionadas à política, a coreografa, a partir de 1934, começa a tratar de temas nacionalistas.

O momento político era de crise, mas a política do presidente Franklin Roosevelt - o *New Deal* – conseguiu suavizar a crítica da esquerda, que endossou algumas partes do *New Deal*. O chefe do Partido Comunista (*Communist Party*) proclamou, em 1935, que o comunismo era o Americanismo do século vinte e muitos bailarinos revolucionários foram trabalhar para o governo²⁵². Logo, o movimento entre os bailarinos – definido em questões ou assuntos de trabalho – estava acabado, e “[...] dentro daquele palco vazio pisaram interesses Americanos, dança Americana, e patriotismo Americano. Este papel coube a Graham naturalmente”²⁵³.

Concorda-se com Graff²⁵⁴, e se questionam as intenções de Graham: estavam elas ligadas às suas posições políticas ou eram oportunistas?

²⁵¹ FRANKO, 1995.

²⁵² GRAFF, 1997, p. 130.

²⁵³ Ibid., p. 131 (tradução nossa). “[...] onto that empty stage stepped American interests, American dance, and American patriotism. This role fit Graham naturally”.

²⁵⁴ Ibid.

Graham, subitamente à frente das políticas e da dança, agiu como porta-voz para uma nação reenergizada. Se este papel era parcialmente oportunismo de sua parte, ou se era o resultado de suas convicções mais profundas, isto nunca se saberá. Provavelmente, tanto oportunismo quanto convicção estavam envolvidos²⁵⁵.

Esse questionamento acerca das razões que levaram a coreógrafa a engendrar por temas nacionalistas para seus trabalhos de dança não pode ser respondido. Entretanto, aponta-se que as razões que levam um artista a conceber um trabalho de dança, sendo a dança uma arte e esta, contida dentro de um *Aparelho Ideológico Cultural* (AIE), são razões ideológicas e não necessariamente o artista se dá conta de suas razões, acreditando que “suas idéias” são suas, sem relação com determinadas ideologias, ao contrário do que afirma o filósofo francês Louis Althusser²⁵⁶.

A partir da metade da década de 1930, aconteceram mudanças para Graham e para o país: as pessoas começaram a conhecer e apreciar mais o seu trabalho, através de suas aulas e suas apresentações. O estilo de Graham, durante este período, também sofreu mudanças, tornando-se menos “anguloso”, menos “severo”. Além disso, ela parte também, em seus trabalhos, a usar cenários e adereços, pela primeira vez. No plano nacional, a política do presidente Franklin Roosevelt – o *New Deal* – começou a instilar nas pessoas um sentido de confiança e perspectiva para uma saída da crise – a Depressão de 1930.

Os americanos precisavam ter alguma esperança no futuro, e Graham inspiraria as platéias mostrando algo sobre o passado do povo americano, já que “durante tempos de problemas políticos e econômicos, as pessoas precisam ver e ouvir boas coisas a respeito de suas vidas”²⁵⁷.

Surgiram então, balés que refletiam temas americanos e a herança cultural do país, como *Frontier*, de 1935:

²⁵⁵ GRAFF, 1997, p. 131 (tradução nossa). “Graham suddenly at the forefront of politics and dance, acted as spokeswoman for a reenergized nation. Whether this role was partially opportunism on her part or the result of deeply held convictions will never be known. Probably both opportunism and conviction were involved”.

²⁵⁶ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996, p. 105-142.

²⁵⁷ GARFUNKEL, 1995, p. 42 (tradução nossa). “During times of economic and political troubles, people need to see and hear good things about their lives”.

Frontier, com duração de apenas seis minutos e meio, estreou em 28 de abril de 1935; este se tornaria um dos solos mais celebrados de Graham. A peça tinha como subtítulo “Uma Perspectiva Americana das Planícies”, e em seus movimentos, cenário, figurino e música (composta por Louis Horst), evocou a liberdade, espírito e confiança de um povo que tinha esculpido uma nação de uma vastidão²⁵⁸.

Além da colaboração de Horst com a música, ela também teve colaboração do escultor Isamu Noguchi. *Frontier* foi o primeiro trabalho da carreira de Graham em que ela utilizou cenário, tendo sido também o primeiro cenário de Noguchi. O escultor japonês, depois disso, vai colaborar com Graham com outras criações, como em *Appalachian Spring* (1944). Sobre a colaboração de Noguchi em *Frontier*, Garfunkel²⁵⁹ descreve que o próprio cenário tornou-se parte da coreografia. Sobre a impressão da coreografia, a autora afirma que

A coreografia de Graham, mesmo baseada em passos simples, era mais livre que suas peças anteriores; ela não dançou com um rosto como se usasse máscara – ela até sorriu. Em um vestido longo e reto branco e marrom de fio cru áspero, ela era toda mulher pioneira corajosa, forte, e independente que tinha sempre encarado o desafio de estabelecer e cultivar a terra nova²⁶⁰.

Observa-se aqui, outro ponto que conecta a produção coreográfica nacionalista de Graham com o espaço geográfico e a influência da fronteira. Franko²⁶¹ afirma que Graham qualifica a dança moderna como um “ato unicamente subjetivo” e como uma resposta à realidade social: “há apenas um de você em todo o tempo” e “um relacionamento direto com o fluxo sangüíneo do tempo e com o país que o nutre”²⁶². A dança, nesse sentido, parece estar conectada, para Graham, o tempo todo com uma realidade social e com uma “Americanidade”, definida pelo próprio espaço nacional.

²⁵⁸ GARFUNKEL, 1995, p. 43 (tradução nossa). “*Frontier*”, just six and a half minutes long, premiered on April 28, 1935; it would become one of Graham’s most celebrated solos. The piece was subtitled “An American Perspective of The Plains”, and its movements, setting, costume, and music (composed by Louis Horst), it evoked the freedom, spirit, and confidence of a people who had carved a nation out of a wilderness”.

²⁵⁹ Ibid., p. 45.

²⁶⁰ Ibid., loc. cit. (tradução nossa).

²⁶¹ FRANKO, 1995, p. 53.

²⁶² GRAHAM apud FRANKO, op. cit., p. 53 (tradução nossa).

A relação da dança com a sociedade, e, assim, com o espaço ao redor dos indivíduos que determina a realidade dos sujeitos, parece ter um efeito direto sobre o sistema-técnico estético que é forjado por Graham desde o início de sua carreira coreográfica, sistema esse que é construído para dar conta dos discursos relacionados à atualidade dessa mesma realidade, que não caberia ser tratada através do “vocabulário motor” do balé. Graham, em 1933, escreve:

Enquanto a forma de dança é governada por condições sociais, então o ritmo Americano é angular e forte, despido de coisas sem importância. É algo que deve apenas se relacionar com ela mesma, não imposto, mas de acordo com um espírito que estava desejando encarar um país pioneiro²⁶³.

De acordo com Franko²⁶⁴, essa afirmação de Graham leva ao entendimento de que o formalismo dela tem uma conotação moral e relaciona a abstração do seu trabalho com uma relevância social. Aqui, além de se concordar com o autor, indica-se também outra relação entre a dança de Graham com o espaço nacional, relação essa que, pelo exposto, parece um feito proposital da coreógrafa.

Na década de 1940, o governo dos Estados Unidos não tinha nenhum programa de auxílio ou subsídio às artes ou artistas. Mesmo com sua crescente popularidade como coreógrafa e bailarina, Graham tinha grande dificuldade de montar suas coreografias e apresentá-las porque o dinheiro que ela recebia vinha apenas das aulas que lecionava e, para investir em cenários, iluminação, figurinos e música para suas danças, este dinheiro não era suficiente. Mesmo assim, nesse período, Jean Rosenthal se torna seu primeiro diretor de iluminação, “trabalhando para fazer a iluminação um *partner* da dança”²⁶⁵.

Em 1941, os japoneses bombardeiam Pearl Harbor, no Havaí. Por isso, os Estados Unidos engendram num conflito que envolveu a Ásia e a

²⁶³ GRAHAM apud FRANKO, 1995, p. 54 (tradução nossa). “Since the dance form is governed by social conditions, so the American rhythm is sharp and angular, stripped of unessentials. 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”.

²⁶⁴ FRANKO, op.cit., p. 55.

²⁶⁵ GARFUNKEL, 1995, p. 61 (tradução nossa).

Europa, por muitos anos. A trupe de Graham, agora intitulada *Martha Graham and Company*, não foi diretamente afetada pela entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pelo fato de ser composta por mulheres, em sua maioria. Erick Hawkins, primeiro homem a entrar na companhia, que se tornaria o futuro marido de Graham, também foi rejeitado pelo exército por conta de sua miopia.

Hawkins teve papel importante na companhia, principalmente, em dois momentos nesse período conturbado de crise financeira no país que influenciava diretamente nas produções coreográficas.

Em um primeiro momento, Hawkins descobre, entre as estudantes de Graham, Bethsabée de Rothschild, que era de uma família abastada de banqueiros. Estudante devotada e aplicada de Graham, ela oferece quinhentos dólares para Graham, em 1943, para a trilha sonora de *Deaths and Entrances*, iniciando um patrocínio para a companhia que duraria vinte e um anos.

Outra importante colaboração de Hawkins para a companhia, ainda no sentido financeiro, foi ter conseguido que Elizabeth Coolidge, uma rica patrocinadora das artes, encarregasse Graham de criar três trabalhos para estrear na Biblioteca do Congresso, em Washington. Um desses trabalhos – *Appalachian Spring* tratava-se de “[...] um alegre tributo à herança da América, especificamente aos homens e mulheres que, como os antepassados de Graham, tinham colonizado as montanhas e vales da Pensilvânia”²⁶⁶.

Pela construção de um sistema técnico-estético diferente do balé e também pela grande quantidade de trabalhos que ela criou e deixou como um legado – quase duas dezenas – ela recebe atributos como pioneira, matriarca ou *magna mater*, mentora intelectual ou líder do movimento revolucionário da dança moderna americana, sendo considerada uma das mais criativas artistas do século vinte²⁶⁷.

Graham não inventou a dança moderna americana (*American Modern Dance*) nem foi a única pioneira. Outros artistas também podem ser tidos

²⁶⁶ GARFUNKEL, 1995, p. 62 (tradução nossa).

²⁶⁷ ACHCAR, D. **Balé uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998; BOURCIER, 1987; GARFUNKEL, op. cit.; PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

como pioneiros, como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, entre outros. Entretanto, Graham é considerada a mais importante, pois foi quem certamente mais criou trabalhos e atuou por mais tempo.

Graham parou de dançar em 1968, quando tinha 74 anos. Morreu de pneumonia em Nova Iorque, em 1991, aos 96 anos de idade, deixando um repertório de quase duas centenas de coreografias para sua companhia, a *Martha Graham Dance Company*. Tendo celebrado o septuagésimo aniversário em 1996, é considerada a companhia de dança mais antiga do mundo, ainda a se apresentar. Além de sua escola de formação de bailarinos em Nova Iorque, Graham ajudou a fundar em Israel a *Batsheva Dance Company*, primeira companhia de dança moderna daquele país.

Assim como *Frontier*, um dos primeiros trabalhos da fase nacionalista de Graham, *Appalachian Spring*, o último desses trabalhos, relaciona-se com o espaço geográfico americano, com o “primitivismo” buscado por Graham para compor uma dança tipicamente americana e o “fronteirismo”, o estabelecimento da fronteira americana e os pioneiros, (re)contando uma história do passado a fim de encontrar conexão com a cultura americana, (re)narrando essa cultura e (re)afirmando, através de estratégias discursivas representacionais como a “narrativa da nação”²⁶⁸, a identidade nacional americana, sendo essa uma implicação política que se verifica nos trabalhos nacionalistas de Graham.

2.4. Dança e identidade: uma implicação política

A aproximação entre trabalhos de dança e a abordagem de temas políticos ocorre ainda nos dias atuais. Nos exemplos citados, apesar de distantes temporalmente e configurando danças diferentes, percebe-se que tanto as danças nacionalistas de Graham quanto o balé da corte da época da Renascença francesa reafirmaram identidades nacionais, sendo essa uma implicação política ligada a interesses nacionalistas.

Culturas nacionais, identidades nacionais ou a idéia de nacionalidade são invenções úteis aos Estados para manterem a subordinação, o controle e

²⁶⁸ HALL, 2005.

o poder. Estes se utilizam continuamente de estratégias de manutenção da unidade da nação através do que identificam como “instrumentos” políticos, sendo a Arte, em todas as suas manifestações, um dos mais poderosos.

O balé da corte tornou a dança uma arte símbolo de um poder absolutista, enaltecendo tanto a monarquia quanto a França como potência política. As danças da fase *Americana* de Graham reúnem elementos que remetem à origem do país, como os “heróis” pioneiros, construindo uma memória dos Estados Unidos através de símbolos e imagens na dança, encontrando conexão com a cultura nacional e recontando a história americana através de *estratégias discursivas representacionais*, como a *narrativa de uma nação*, a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*, a *invenção da tradição*, o *mito fundacional* e a idéia de um *povo ou folk puro, original*²⁶⁹.

Identificam-se as razões de Graham para construção de trabalhos nacionalistas tanto como oportunistas quanto por suas “convicções profundas”, ou seja, ligadas às suas crenças. Esses trabalhos nacionalistas de Graham da fase *Americana* constituem uma série de obras que atuam como um sistema que funciona para replicar um discurso ideológico, relacionado ao contexto, “governado” pelas condições sociais, ajudando a (re)contar uma cultura nacional através das *estratégias discursivas representacionais* em que acontece um *retorno ao passado*, passado esse, muitas vezes, (re)inventado.

Indica-se que o *Americana period* serviu aos interesses da política do presidente Franklin Roosevelt, e a busca de Graham pela constituição de uma dança tipicamente americana completa um quadro onde também os seus interesses e aspirações como artista foram contemplados.

Garfunkel²⁷⁰ afirma que Graham, em 1937, foi a primeira bailarina americana convidada a dançar na Casa Branca, a convite da primeira-dama, Eleanor Roosevelt, gerando controvérsia. Controvérsia essa que, certamente, foi ampliada dentro da comunidade de dança do país e que gerou um debate “aquecido” a respeito do subsídio para as artes quando *Appalachian Spring* (1944) recebe um apoio financeiro federal e estréia na Biblioteca do

²⁶⁹ HALL, 2005.

²⁷⁰ GARFUNKEL, 1995, p. 46

Congresso Nacional, tendo sido, de acordo com Richard Philip²⁷¹, o primeiro trabalho de dança na história americana a ter subvenção do governo, o que se indica como uma implicação política a ser analisada.

A “Americanidade” buscada por Graham, determinada, entre outros fatores, inclusive, por uma interação com o próprio espaço geográfico dos Estados Unidos, está expressa em seu sistema-técnico estético (a *Graham technique*) e em suas danças, criadas a partir desse sistema de treinamento e através da sua forma de abordagem dos temas nacionalistas. Afirma-se que essa “Americanidade” – com o seu “primitivismo” - é também um fator que relaciona os trabalhos nacionalistas de Graham com características da identidade nacional americana.

²⁷¹ PHILIP, 1998.

Capítulo TRÊS

Appalachian Spring:

Implicações políticas e de poder

*Some men have thousands of reasons why they cannot do
what they want to,
when all they need is one reason why they can²⁷².*

²⁷² GRAHAM. Extraído de
<http://www.goodreads.com/author/quotes/47790.Martha_Graham>. Acesso: 22 nov.
2009.

Capítulo TRÊS

Appalachian Spring: implicações políticas e de poder

Qualquer dança pode conter algumas das estratégias discursivas descritas por Hall²⁷³ de forma a narrar a cultura de uma nação, a fim de auxiliar na (re)afirmação de uma identidade nacional. Contendo uma ou mais dessas estratégias, considera-se que uma dança pode auxiliar a despertar sentimentos nacionalistas.

Indicaram-se as implicações políticas da construção de trabalhos nacionalistas de Martha Graham, no conturbado contexto histórico das décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, a fim de elucidar qual era o papel político que as danças nacionalistas de Graham desempenhavam: danças que mostravam símbolos nacionalistas e que eram interessantes a uma política do governo de enaltecimento da nação em um momento difícil do país.

Encerrando em 1944 o chamado *Americana period* de Graham, o balé *Appalachian Spring* será, nessa etapa, objeto de análise de sua configuração para buscar responder como essa obra se relaciona com aspectos ou características da identidade nacional americana.

Aponta-se, a partir do que já foi exposto nos capítulos anteriores, que a principal implicação política e de poder da criação dessa obra, quando pronta, logo após uma fase do país em que ele se reerguia de um contexto histórico, político, social e econômico conturbado, é que ela tinha e tem o poder de narrar a cultura da nação, (re)afirmando a identidade nacional americana, a partir dos símbolos nacionais que ela apresenta.

Indica-se que ela foi encomendada para estreiar na Biblioteca do Congresso Nacional para que pudesse, justamente, se tornar uma obra ícone da cultura americana. Entende-se que, pela repercussão internacional e pelas posteriores subvenções e prêmios que Martha Graham e sua companhia obtiveram para turnês internacionais e manutenção da companhia, que as obras nacionalistas de Graham, especialmente *Appalachian Spring* e *Frontier*, obras que ainda fazem parte do repertório

²⁷³ HALL, 2005.

atual da companhia, são trabalhos que se tornaram e se fizeram representantes da cultura americana, dada a conexão que esses trabalhos apresentaram e ainda apresentam com o discurso do governo americano.

Essas obras tratam do mito dos pioneiros, de uma forma interessante para o poder instituído: uma história reinventada e recontada em um molde para ficar para a posterioridade como uma história inegável de heroísmo e de glória do passado. Contudo, ocultando os verdadeiros acontecimentos do processo de expansionismo para o Oeste, como a violência contra a natureza: índios, a vegetação e os animais e enaltecendo a figura do pioneiro, identificando-o grandiosamente como o ancestral do povo americano.

As relações de *Appalachian Spring* com as *estratégias de narrativa da cultura nacional*²⁷⁴ serão desenvolvidas nesse capítulo, a fim de se mostrar como essa obra se conecta ou pode ter contribuído para a (re)afirmação da identidade nacional americana. As estratégias, como já dito anteriormente, são: a *narrativa da nação*; a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*; a *invenção da tradição*; o *mito fundacional* e, por último, a idéia de um *povo ou folk puro, original*.

Essas estratégias podem estar presentes na obra em estudo e a análise buscará fundamentar contextualmente como essas estratégias são contempladas na configuração e quais as implicações de política nacionalistas e de poder que derivam desse relacionamento.

3.1. *Appalachian Spring* e a experiência cultural americana

Autores como Garfunkel²⁷⁵, Thomas²⁷⁶ e Franko²⁷⁷ citam ou analisam *Appalachian Spring* como objeto de estudo para exemplificarem as proposições de seus trabalhos ou, como no caso de Garfunkel²⁷⁸, para falar sobre os trabalhos de Graham e sua importância.

²⁷⁴ HALL, 2005.

²⁷⁵ GARFUNKEL, 1995.

²⁷⁶ THOMAS, 1995.

²⁷⁷ FRANKO, 1995.

²⁷⁸ GARFUNKEL, op. cit.

A socióloga americana Helen Thomas²⁷⁹ afirma que “[...] o que é de importância é que *Appalachian Spring* oferece uma interpretação do Puritanismo, e do pioneirismo, e do individualismo, em termos de movimento, não de palavras”²⁸⁰. Segundo a autora, o Puritanismo e o fronteirismo presentes na obra de Graham promoveram muitos dos traços de um “caráter Americano” que eram “[...] a negação do caráter elitista da cultura Européia fora da qual o balé foi forjado”²⁸¹.

O que tornou a dança moderna de Graham distinta das danças produzidas na *Denishawn School* e por Duncan e pelo que Thomas chama de “outros bailarinos interpretativos”²⁸² é o fato de que a dança moderna “[...] invocou sistematicamente a necessidade de aproximar e comunicar ao público Americano a experiência singular cultural e histórica Americana”²⁸³.

Uma questão levantada pela autora sobre a relação entre o desenvolvimento da dança moderna americana e o tratamento de temas sobre a “experiência Americana” pela dança moderna, é também importante para esse estudo, no sentido de que se concorda com as suas afirmações. Além disso, e, principalmente, sendo a obra de Graham uma importante representante da relação entre dança e nacionalismo, e sendo *Appalachian Spring* parte da produção da dança moderna americana, cita-se a afirmação que encerra a sua análise, que

[...] se refere ao desenvolvimento da dança moderna Americana em termos da exploração da experiência Americana que ajudou a avançar arte da dança e estabelecer ela como um traço significante da cultura Americana²⁸⁴.

A Dança Moderna Americana (*American Modern Dance*) ocupa um lugar de importância, inclusive na sociedade da atualidade, pelo tratamento de temas relacionados à “experiência cultural e histórica singular Americana”²⁸⁵.

²⁷⁹ THOMAS, 1995.

²⁸⁰ Ibid., p. 163 (tradução nossa).

²⁸¹ Ibid., p. 164 (tradução nossa).

²⁸² Ibid., p. 165 (tradução nossa).

²⁸³ Ibid., loc. cit. (tradução nossa).

²⁸⁴ Ibid., p. 166 (tradução nossa).

²⁸⁵ Ibid., loc. cit. (tradução nossa).

Appalachian Spring, sendo um produto da DMA, ajudou, nos termos citados por Thomas²⁸⁶ a constituir a dança como um traço significativo da cultura americana.

Outro aspecto exposto pela autora que, aqui, se considera pertinente: *Appalachian Spring*, pela temática abordada, relaciona-se com um aspecto da identidade nacional americana, por comunicar uma “experiência Americana” às platéias.

Ainda utilizando os termos e as reflexões levantadas pela socióloga, entende-se que o puritanismo, o fronteirismo, o pioneirismo e o individualismo tratados através do movimento - não em palavras, como ela faz questão de frisar - em *Appalachian Spring*, são traços que definem o próprio caráter do povo americano. Essas são as conclusões que a autora chega em seu estudo. Concorde-se que esses aspectos da obra também se relacionam com a identidade nacional americana.

Ampliam-se as idéias da autora, para propor que os símbolos presentes na obra funcionam como reafirmadores da cultura nacional americana e que eles fazem parte de um discurso nacional cuidadosamente elaborado por Graham, auxiliada por Noguchi e Copland. A dança é capaz de *interpelar* a platéia, fazendo o espectador se reconhecer como sujeito, como propõe Franko²⁸⁷. Partindo dessa acepção, afirma-se que *Appalachian Spring* apresenta uma configuração que promove a *interpelação* do indivíduo-espectador como “americano”.

O autor levanta outros pontos a respeito do trabalho de Graham: o *emotivismo* e o *primitivismo* presentes em suas obras nacionalistas. Ele afirma que

Sua dança talvez tenha sido natural para seu próprio corpo, mas ela não proporcionou uma imagem natural para outros corpos. Graham era antiformalista a respeito de formas antigas, mas também era anti-emotivista a respeito de formas novas. Seu primitivismo foi desleal a qualquer escravidão com a emoção, mas, ao invés disso, uma nova fascinação com a forma. [...] a ambigüidade no movimento foi uma chave para o formalismo de Graham da década de 1930. Pelos idos dos anos quarenta, um vocabulário de movimento coerente e em desenvolvimento contou todas as

²⁸⁶ THOMAS, 1995.

²⁸⁷ FRANKO, 2002.

histórias, se encaixou em todos os humores²⁸⁸.

Além do aspecto da identidade americana que estava expresso em seu trabalho através dos temas que abordava, Graham tinha também em suas coreografias o aspecto da exploração das formas que forjaram um vocabulário motor que se “encaixou” nos discursos coreográficos das décadas de 1930 e 1940, inclusive por coreógrafos da esquerda, como já se afirmou no Capítulo Dois.

O sistema técnico-estético que Graham desenvolvia foi usado para abordar assuntos variados em trabalhos de dança feitos nessas décadas e em décadas posteriores, com o reforço da razão de uma “linguagem” de movimento que buscava uma dança tipicamente americana, como aponta a própria coreógrafa: o ritmo forte, as formas angulosas. Pode-se afirmar que *Appalachian Spring* é um marco da década de 1940, unindo a abordagem de um tema e um sistema técnico-estético de movimento que remetem a aspectos da identidade americana.

3.2. O mito do pioneiro em uma configuração de dança

Apresentando símbolos da cultura americana, como os pioneiros americanos que estabeleceram a fronteira na expansão para o Oeste, *Appalachian Spring* foi criado uma década após a chamada Grande Depressão de 1930.

A partir de *Frontier* (1935) a coreógrafa inicia uma colaboração com outros artistas, como o escultor Isamu Noguchi, que realizou cenários para muitas de suas danças. *Appalachian Spring*, terminada nove anos depois de *Frontier*, apresenta uma maior interação entre os elementos constitutivos da obra (figurinos, movimento, música, cenário, entre outros), e é uma obra em que Noguchi pôde explorar mais o seu potencial como cenógrafo.

Graham tinha uma idéia muito precisa do espaço que queria para sugerir para Noguchi. Sendo assim, ela o leva para o Museu de Arte Moderna para lhe mostrar a estrutura de Giacometti intitulada “O Palácio do Sono às 4 da Manhã”. Não muito satisfeito em ir, ele concordou e compreendeu

²⁸⁸ FRANKO, 1995, p. 39-40 (tradução nossa).

imediatamente a característica do espaço que ela buscava²⁸⁹. A colaboração de Graham e Noguchi foi extensa e duradoura e o escultor japonês criou muitos ambientes para os balés da coreógrafa.

Curiosamente, *Appalachian Spring* foi um título escolhido por Graham para seu trabalho, que, segundo a própria coreógrafa, nada tem a ver com o balé, exceto o fato de que gostava dele. Ela partiu de algumas expressões contidas em uma poesia de Hart Crane e deu à obra um novo título.

Parte-se, novamente, da análise de Thomas²⁹⁰, do estudo de Garfunkel²⁹¹, do trabalho de Graff²⁹² e do ensaio de Janet Eilber²⁹³ para discutir, refletir, expor e analisar outros elementos constitutivos de *Appalachian Spring* e implicações políticas nacionalistas das escolhas dos elementos constitutivos da obra.

A análise de Thomas²⁹⁴, apesar de focar, principalmente, o solo da personagem “Pastor Revivalista” para buscar uma forma de “interpretar” o movimento através dos significados que emergem através da exploração da transformação do movimento de dança a partir do movimento do cotidiano, discorre sobre a obra e os elementos que se apresentam em sua configuração. Sua intenção em analisar *Appalachian Spring* é “[...] demonstrar que a dança pode oferecer interpretações da cultura através do simbolismo do movimento”²⁹⁵.

Há dois registros filmados disponíveis ao público de *Appalachian Spring*: uma versão filmada em 1958 e outra versão de 1976. Outro registro videográfico, do início da década de 1970, é da posse da organização Graham e indisponível ao público. Há certas diferenças entre as duas versões, que necessitam de atenção e serem esclarecidas. Citando Mueller, Thomas²⁹⁶ explica que a versão mais antiga demonstra pequenas mudanças relativas à estrutura coreográfica, entretanto, há certas mudanças

²⁸⁹ GRAHAM, 1993, p. 149-150.

²⁹⁰ THOMAS, 1995.

²⁹¹ GARFUNKEL, 1995.

²⁹² GRAFF, 1997.

²⁹³ EILBER, Janet. Becoming the Pioneering Woman. **Souvenir program for 2000 MGDC Tour**, 2000. Disponível em: http://www.virginiaartsfest.com/downloads/sails/2005/MarthaGraham/mg_pioneeringwoman.pdf. Acesso em: 01 de maio de 2008.

²⁹⁴ THOMAS, op. cit.

²⁹⁵ Ibid., p. 150 (tradução nossa).

²⁹⁶ Ibid., loc. cit.

perceptíveis ou notáveis na caracterização.

O filme de 1958 é em preto e branco e mostra Graham (com 64 anos de idade) como a Noiva, Stuart Hodes como o Marido, Bertram Ross como o Revivalista e Matt Turney como a Pioneira. A versão colorida de 1976 foi feita para a série *Dance in America*. Aqui, o papel de Graham é dançado por Yuriko Kumura, Tim Wengerd dança o papel do Marido, David Hatch Walker o Revivalista e Janet Eilber, a Pioneira²⁹⁷.

Na introdução da versão de 1976, “[...] Graham declara que *Appalachian Spring* é, em sua essência, uma dança alegre, mas que ‘há momentos de escuridão também’”²⁹⁸. Para Mueller²⁹⁹, a Noiva é a personagem que melhor encerra essa dualidade declarada por Graham, pois, por vezes, mostra uma felicidade por antecipação de sua vida na fronteira, de seu casamento, de seu lar e dos filhos que terá, mas, que há também o medo do desafio aterrorizante e enorme da vastidão absoluta do espaço.

Ainda sobre a personagem da Noiva, apontando diferenças nas interpretações das duas versões em vídeo de *Appalachian Spring*, Mueller³⁰⁰ aponta que, pelo fato de Graham estar com 64 anos no vídeo de 1976, Kimura expressa melhor o lado frívolo da Noiva, mas deixa a desejar no aspecto “obscuro” da personagem, acarretando num ponto importante do trabalho que fica omitido. De acordo com essa afirmação, concorda-se com a observação de Thomas³⁰¹ onde, por outro lado, se conclui o inverso: que a caracterização de Graham no filme de 1958 deixa a desejar na expressão do aspecto frívolo da Noiva.

Esses exemplos servem para ilustrar como as diferenças nas configurações coreográficas registradas nos vídeos servem para discussão acerca de como elas podem promover reflexão sobre variadas interpretações que podem ser feitas. Entretanto, não é um foco principal dessa pesquisa se manter em uma análise detalhada da diferença dos registros videográficos.

²⁹⁷ THOMAS, 1995, p.150 (tradução nossa).

²⁹⁸ GRAHAM apud THOMAS, op. cit., p. 151 (tradução nossa).

²⁹⁹ MUELLER apud THOMAS, op. cit., loc. cit. (tradução nossa).

³⁰⁰ Ibid., loc. cit.

³⁰¹ Ibid., loc. cit.

Importa dizer que a obra não perde as características que são abordadas nesse trabalho, mesmo com mudanças nas interpretações ou no próprio movimento: as implicações de *Appalachian Spring* com aspectos da identidade americana e como essa obra reforça essa questão.

Acrescenta-se à análise de Thomas aspectos que se julgam importantes serem observados a fim de auxiliar na análise dos elementos – que estão contidos ou que estão suprimidos - que relacionam a obra em estudo com a identidade nacional americana.

Como foi comentado no Capítulo Dois, na década de 1940, não havia programas do governo de subsídio para as artes ou para os artistas, e o papel de Erick Hawkins, primeiro homem a se tornar bailarino da companhia de Graham e que, no final da década de 1940, casa-se com Graham, foi de fundamental importância no sentido de conseguir com que Elizabeth Sprague Coolidge – uma abastada patrona das artes – encomendasse à Graham três novos trabalhos para serem estreados e apresentados na Biblioteca do Congresso Nacional, em Washington.

Parte dessa encomenda incluía verba para que Graham escolhesse os músicos para comporem as trilhas sonoras. Logo, Graham escolhe Aaron Copland (1900-1990), um compositor nascido no Brooklin que, alguns anos antes, havia composto trilhas sonoras para dois balés com temas americanos: *Billy The Kid* e *Rodeo*. Aceitando o encargo, ele compôs a peça que chamou de *Ballet for Martha* (“Balé para Martha”), incorporando na música um conhecido hino tradicional *Shaker* intitulado *The gift to be simple*, que Graham gostava que fizesse parte da trilha: a coreógrafa esperava que o hino permanecesse com as pessoas e lhes trouxesse alegria³⁰². Por conta dessa composição, ele é contemplado, em 1945, com o Prêmio Pulitzer de música. Sobre a música de Copland, Graham afirma que

A partitura original de *Appalachian Spring* foi orquestrada para 13 músicos. Aaron decidiu então aumentá-la. E assim ele a tornou uma entidade em si mesma. Ela agora possui uma existência independente da dança. É um símbolo para muitas pessoas da parte central da América. Elas vêm distâncias que talvez não mais existam³⁰³.

³⁰² THOMAS, 1995, p. 154.

³⁰³ GRAHAM, 1993, p. 155.

É interessante notar como a música de Copland aderiu ao sentimento de nacionalismo e como Graham percebe que “as pessoas” se conectam com esse sentimento a partir da composição. Além disso, Graham expõe que esse sentimento é reservado a um espaço geográfico específico: a parte central dos Estados Unidos, onde a fronteira se encontra já estabelecida, onde o espaço vasto e imenso não mais existe. Entretanto, a música consegue trazer de volta o sentimento e a emoção de vislumbrar as distâncias do espaço, de acordo com a coreógrafa.

Ainda sobre a composição de Copland, Garfunkel afirma que

A música transmitia perfeitamente o frescor das florestas de verdes folhagens e novos campos germinados, a paz e a quietude da paisagem rural e as alegrias e prazeres da amizade e do amor³⁰⁴.

Observa-se nessa afirmação da autora o teor “romantizado” do imaginário do mito do espaço da fronteira, um local calmo (“a paz e a quietude”), com paisagem rica em flora (“frescor das florestas de verdes folhagens e campos germinados”) e um lugar propício para o início de uma vida nova e de constituição da nova família americana (“alegrias e prazeres da amizade e do amor”).

Em nenhum momento a autora deixa transparecer ou parece reconhecer a realidade que está fora do mito: os campos que foram devastados, florestas inteiras que foram destruídas, populações de índios que foram vitimados e tirados de seus locais – de sua terra, onde seus ancestrais foram enterrados, tidos como locais sagrados - o que provocou a morte de muitos e a perda de identidade e de comunhão de muitas tribos, num crime hediondo contra a preservação da cultura nativa.

Esses acontecimentos omitidos das obras nacionalistas de Graham operam para (re)inventar um passado, o que não deixa de ser um discurso interessante para o governo americano. Reflete-se sobre as razões que levaram Graham a construir trabalhos nacionalistas e concorda-se com

³⁰⁴ GARFUNKEL, 1995, p. 62-63 (tradução nossa). “The music perfectly conveyed the freshness of leafy green Woods and newly sprouted fields, the piece and quiet of the rural landscape, and the joys and pleasure of friendship and love”.

Graff³⁰⁵, que afirma que Graham construiu esses trabalhos nacionalistas possivelmente por aspirações profundas ou que ela foi movida por oportunismo. Ambas as razões podem ter motivado a realização desses trabalhos.

Entende-se que as “aspirações profundas” de um artista, são reflexos de uma ideologia que opera no nível do inconsciente ideológico. Partindo do pensamento althusseriano³⁰⁶, a configuração de uma obra artística é resultado material de uma ideologia, assim como gestos, movimentos e todas as opções estéticas ou elementos cênicos que podem estar contidos em um trabalho de dança, por se tratarem de escolhas subjetivas.

Appalachian Spring tem como tema ou motivo coreográfico o casamento de um casal de pioneiros, a chegada deles em um local no espaço vasto da fronteira onde será celebrado o casamento e onde se estabelecerá a família e o espaço privado ou particular.

Appalachian Spring tinha quatro figuras arquetípicas Americanas – o Marido, a Noiva, a Pioneira e o Revivalista. O trabalho era sobre os prazeres e medos do amor, e sobre o confrontamento emocional entre as novas fronteiras e limites estabelecidos³⁰⁷

O casamento é celebrado na obra por um “Pastor Revivalista”, que abençoa e previne o casal de seus possíveis infortúnios na nova terra e na vida matrimonial. O Pastor é seguido de “quatro damas”, que podem ser vistas ou entendidas como representantes da sociedade. Essas personagens podem ser entendidas como personagens representantes do aparelho ideológico religioso, nos termos de Althusser. O Puritanismo, comentado por Thomas, como visto anteriormente, está expresso em *Appalachian Spring* através dessas personagens e do Pastor.

Franko³⁰⁸ faz uma leitura de gênero para *Appalachian Spring*. Para o autor, há uma polaridade sexual descrita na forma em que Graham trata o

³⁰⁵ GRAFF, 1997.

³⁰⁶ ALTHUSSER in ZIZEK, 1996.

³⁰⁷ PREVOTS, 1998, p. 47 (tradução nossa). “*Appalachian spring* had four archetypal American figures – Husbandman, Bride, Pioneer Woman, Revivalist. The work was about love’s joys and fears, and about the emotional confrontation between new frontiers and established boundaries”.

³⁰⁸ FRANKO, 1995, p. 43.

movimento coreográfico, e ele afirma que o trabalho é construído a partir de uma série de colagens de fragmentos narrativos que trazem à tona uma reflexão mais abstrata entre o feminino e o masculino, entre o que é orgânico e o que é mecânico, entre tensão (física) e *design* (coreográfico):

Neste trabalho, o mecânico [...] homem pioneiro é casado com a mulher da fronteira orgânica e introspectiva que celebra a primavera de sua juventude com um ar de reminiscência. Os dois papéis secundários também celebram essa oposição de gênero: A mulher pioneira é nostálgica e auto-absorvida; o pastor é fanático e rigidamente mecânico³⁰⁹.

É interessante a leitura que o autor faz entre os opostos ou polaridades que as personagens de *Appalachian Spring* apresentam com relação ao movimento coreografado por Graham. O autor propõe, em sua aceção, que Graham entendia o movimento masculino como mecânico. Nesse sentido, afirma que a coreógrafa era feminista e que ela propositadamente evitava identificação no movimento com características femininas por elas se relacionarem com falta de poder.

A coreógrafa buscava uma dança americana, e não criou danças explicitamente maquinicas, pois ela identificava uma sentimentalidade pela máquina mais como um elemento europeu que americano. Mas a cultura das máquinas foi responsável por um tempo característico, uma velocidade diferente, um acento, duro, claro e *staccato* em seu trabalho, justamente qualidades que limitam o fluxo³¹⁰.

A personagem “A Pioneira” segue o casal de perto e parece ser a figura que exprime o valor da família. Graham³¹¹ conta que “A Pioneira” teve como modelo a sua bisavó, que tinha saído da Virgínia para a Pensilvânia, juntamente com sua família, buscando uma terra boa para lavrar. A personagem da “Antepassada”, em outro balé intitulado *Letter to the world*

³⁰⁹ FRANKO, 1995, p. 43 (tradução nossa). “In this work, the mechanical or generally stolid male settler is married to the organic, introspective frontier woman who celebrates the spring of her youth with na air of reminiscence. Two secondary roles echo this gendered opposition: The pioneer woman is nostalgic and self-absorbed; the preacher is fanatic and rigidly mechanical”.

³¹⁰ Vide os trabalhos de Rudolf Laban, listados na bibliografia, para maiores informações sobre os “fatores do movimento”.

³¹¹ GRAHAM, 1993, p. 155-156.

(“Carta para o mundo”), também teve sua bisavó como inspiração.

Janet Eilber³¹², em seu ensaio *Becoming the Pioneering Woman*³¹³, relata a experiência de ter dançado o papel na *Martha Graham Dance Company*. Ela diz que a Pioneira é uma figura madura, maternal, e que o papel possui um “espírito da fronteira americana”:

[...] O papel tem de fato pouca dança e deve contar com a força da presença para evocar o espírito da fronteira Americana: determinação, otimismo e uma grande generosidade. Com sua sabedoria tranqüila e maternal, a Pioneira abençoa e conforta os outros personagens do ballet e os instiga ao futuro³¹⁴.

A autora fala da personagem da Pioneira como detentora de qualidades que são também comuns à fronteira Americana. De forma similar, Graham comenta que a partitura da música de Aaron Copland para seu ballet “é um símbolo para muitas pessoas da parte central da América. Elas vêm distâncias que talvez não mais existam”³¹⁵. Ela também se refere à música de Copland assim como ao cenário de Isamu Noguchi, como peças que “celebram a abertura da fronteira Americana e o ‘Sonho Americano’ sem limites”³¹⁶.

Eilber conta que quando descobriu a “fiscalidade” da Pioneira, isso possibilitou também descobrir o que chama de “centro emocional da personagem”. Com relação a essa emoção da personagem, a ex-bailarina relata: “eu descobri que ela era a encarnação da paixão e reverência Americana pelo espaço”³¹⁷.

Referindo-se à dificuldade que teve em encontrar a “fiscalidade” da personagem, ela conta que não tinha, inicialmente, qualidades físicas para o papel: excluindo o fato de ser alta, ela tinha apenas 21 anos. Segundo ela,

³¹² Diretora artística do programa “Martha Graham Resources” e ex-primeira bailarina da Martha Graham Dance Company.

³¹³ EILBER, 2000.

³¹⁴ Ibid. (tradução nossa). “The role has little actual dancing and must rely on force of presence to evoke the American pioneer spirit: determination, optimism and a great generosity. With her maternal, knowing stillness, the Pioneering Woman blesses and comforts the other characters of the ballet and urges them into the future”.

³¹⁵ GRAHAM, 1993, p. 155.

³¹⁶ EILBER, op. cit (tradução nossa).

³¹⁷ Ibid. (tradução nossa). “I discovered that she was the embodiment of the American passion and reverence for space”.

imatura para o papel criado por Graham, diz que usou uma técnica para “encarnar” a Pioneira: imaginou que equilibrava livros na cabeça e, dessa forma, foi aceito que ela tinha encontrado um ângulo certo para sua cabeça e poderia projetar artificialmente alguma maturidade, exigida para a personagem.



A Martha Graham Dance Company recriou *Appalachian Spring* no Library's Coolidge Auditorium, em 15 e 16 de maio de 1998.

A bailarina ainda relata que, enquanto continuavam os ensaios, ela aprendeu com seu próprio corpo que esse “nível da cabeça” desejado requeria uma “[...] certa suspensão atrás do pescoço, um poder através da espinha, profundamente enraizado na pélvis e nas pernas, carregado e ativo mesmo nas longas poses sentadas do papel”³¹⁸ Chama atenção o relato da sua experiência “física” do

personagem e do movimento:

Esta postura também deu ao meu tronco uma inclinação maternal, meus braços e pernas uma relação geométrica sólida com a terra e com as planícies, e projetou meu olhar ao nível do horizonte, a fronteira³¹⁹

É interessante notar como a autora, da mesma forma que Graham em sua autobiografia, considera o papel da Pioneira (vide figura³²⁰) de forma relacionada diretamente com a terra, com o espaço, como uma mulher segura de seu lugar – o espaço vasto, calmo. O mito do pioneiro está expresso e personificado na Pioneira.

Graham trabalha o mito do pioneiro em *Appalachian Spring*, mas, em nenhum momento, o massacre aos animais e a tomada da terra dos índios

³¹⁸ EILBER, 2000 (tradução nossa). “[...] a certain lift at the back of the neck, a power through the spine, deeply rooted in the pélvis and in the legs, charged and active even in the long sitting poses of the role”.

³¹⁹ Ibid. (tradução nossa). “This posture also gave me a maternal lean, my arms and legs a solid geometric relationship to the earth and to the plains, and projected my gaze at the level of the horizon, the frontier”.

³²⁰ THE MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY RE-CREATED “APPALACHIAN SPRING” AT THE LIBRARY'S COOLIDGE AUDITORIUM, ON MAY 15 AND 16, 1998. JPG. 1998. Altura: 159 pixels. Largura: 216 pixels. 72 dpi. 24 BIT RGB. 6.94 Kb. Formato JPG - Bitmaps JPEG. Compactado. Disponível em: <http://www.loc.gov/loc/lcib/9806/images/graham_3.jpg>. Acesso: 23 jun.2008.

nativos é aludido ou em qualquer outro do período *Americana*. Assim, o trabalho parece mostrar que o pioneiro americano consolidou a fronteira, sem que, para isso, tenha havido perdas ou conflito, o que, sabidamente, não é verdade.

O império norte-americano apóia-se em alicerces aterradores: o massacre de milhões de indígenas, o roubo de suas terras e, depois disso, o seqüestro e a escravização de milhões de negros da África para trabalhar essas terras. Milhares deles morreram no mar, ao serem transportados como gado enjaulado entre os continentes³²¹.

A visão de Graham sobre a fronteira americana parece ser romantizada e tanto Eilber³²² quanto Garfunkel³²³, parecem compartilhar dessa visão. A coreógrafa buscava criar uma peça americana e alguns roteiros foram necessários até se chegar ao que ela desejava e agradar também a Copland, que colaborava na feitura do roteiro, via correspondência.

Graham³²⁴ conta que dentro dos roteiros iniciais de *Appalachian Spring* havia imaginado o balé com um episódio de *A Cabana do Pai Tomás* e que havia também um trecho com uma moça índia, que representaria os pensamentos de uma pioneira quando a vê. A coreógrafa diz ainda que “[...] foi na terra dos pais dessa moça que os habitantes da fronteira se instalaram”³²⁵, ciente de que o habitante da fronteira ocupou um território que não lhe pertencia. Entretanto, ela diz a seguir que a personagem deveria simbolizar um sonho, “era a lenda de Pocahontas, a lenda da terra americana, juventude e país. Era um encontro entre o habitante da fronteira e o índio. Mas não deu certo”³²⁶.

A lenda de Pocahontas³²⁷ é a história de uma índia, nascida na Virgínia, provavelmente no ano de 1595, que se casa com um inglês colonizador que chega ao território indígena. Ela teria promovido a união

³²¹ ROY, Arundhati. A solidão de Noam Chomsky. In: CHOMSKY, Noam. **Razões de Estado**. Rio de Janeiro: Record, 2008. prefácio, p. 9-24, p. 13.

³²² EILBER, 2000.

³²³ GARFUNKEL, 1995.

³²⁴ GRAHAM, 1993, p. 152.

³²⁵ Ibid., loc. cit.

³²⁶ Ibid., loc. cit.

³²⁷ Sobre Pocahontas, vide <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pocahontas>>. Acesso: 23 de nov. de 2008.

entre brancos e índios, tendo preferido viver entre os brancos.

Observa-se que o próprio conteúdo político da lenda de Pocahontas é algo que merece ser questionado. Numa visão de pioneira, Graham expressa a sua vontade de criar um balé cuja lenda de Pocahontas é tratada por alusão, através da presença da moça índia. Pocahontas é uma índia cristianizada e, depois de batizada, assumindo o nome de “Rebecca”, vai morar na Inglaterra. Graham explica que as idéias do sonho da moça índia, assim como o episódio com *A Cabana do Pai Tomás*, que não deu certo também, mesmo não estando configuradas no trabalho, foram transmitidas ao balé de outras maneiras.

Concorda-se com essa afirmação de Graham: a idéia de uma união entre o branco colonizador e o índio, em que o branco é detentor de uma cultura mais “civilizada” e onde é aceito que ele estabeleça ocupação no território do índio sem dar motivo a desavenças, sendo isso aceito como “natural”, é realmente uma idéia que parece permear o trabalho. Quanto ao episódio de *A Cabana do Pai Tomás*, a coreógrafa conta que o retirou por concordar com Copland, que achava que ele estava sendo colocado à força, sem cabimento, e que ela não foi capaz de adaptá-lo³²⁸.

O que se chama atenção nesse relato da coreógrafa é o fato de que, desde o início, Copland não concordou com ela sobre o tratamento do trecho da moça índia e do episódio de *A Cabana do Pai Tomás*. Aponta-se que o músico, desde os primeiros roteiros de Graham, não concordava em tratar do assunto. Mesmo sem documentos que comprovem essas afirmações, refletiu-se sobre as razões da discordância de Copland com as idéias de Graham e se indica que: se era um balé para estreiar na Biblioteca do Congresso Nacional, porque tratar de temas que não eram “americanos” ou que eram possivelmente controversos, dadas as várias versões da lenda de Pocahontas existentes?

De fato, o que se aponta é a vontade de Graham e de Copland de criarem uma peça americana, onde símbolos nacionalistas fossem tratados, e, nesse sentido, nada melhor que se reportar ao mito fundacional do Pioneiro e ao espaço da fronteira e seu estabelecimento.

³²⁸ GRAHAM, 1993, p. 153.

Reflete-se, também sobre as questões: Qual a herança da fronteira? Um povo “heróico”? Genocídio e massacre são as verdadeiras heranças do povo americano, como mostram os filmes americanos de “ação” ³²⁹. O processo de expansão da fronteira americana em direção ao Oeste foi violento e o legado da fronteira americana para as outras gerações “[...] foi a violência inter-étnica e ódio assim como a desigualdade social e conflito de classe, que ainda representam a agenda social não terminada dos Estados Unidos” ³³⁰.

Essas afirmações servem para engendrar na proposição de que o mito do “herói” pioneiro é uma estratégia de narração da nação, onde, como foi visto no primeiro capítulo, trata-se de uma estratégia que se remete a um passado comumente (re)inventado, de acordo com os interesses nacionalistas do poder.

Outra grande herança da fronteira americana é a política externa que está sempre procurando por inimigos para lutar de forma a evitar

[...] uma sociedade que deveria se virar para si mesma, o que poderia ser para melhor (resolvendo seus problemas sociais) ou para pior (consumindo-se em violência da forma retratada em tantos filmes sádicos de ‘ação’) ³³¹.

Essas são as conseqüências de uma política que visa à manutenção da nação: a violência exacerbada e a polícia atenta às “ameaças” dos diferentes, ou seja, daquilo que pode trazer perturbação à “calma” estabelecida pela união cultural da nação, processo que historicamente envolveu violência.

Não admitindo esse passado, sem fazer reparações, nem pedindo desculpas aos negros e nativos, Roy³³² responde como os Estados Unidos conseguiram sobreviver a seu passado terrível, parecendo concordar com as idéias de Hoefle³³³, estrategicamente reinventando seu passado:

³²⁹ HOEFLE, Scott William. Bitter harvest: the frontier legacy of U.S. internal violence and belligerent imperialism. **Critique of Anthropology**, v. 24, n. 3, 2004. Disponível em: <<http://coa.sagepub.com/cgi/content/abstract/24/3/277>>. Acesso em: 15 de jun.2008.

³³⁰ Ibid. (tradução nossa).

³³¹ Ibid. (tradução nossa).

³³² ROY in CHOMSKY, 2008, p. 14.

³³³ HOEFLE, op. cit.

Como a maioria dos outros países, os Estados Unidos reescreveram sua história. Mas o que distingue essa nação de outras e a coloca à frente na corrida é que ela alistou os serviços da mais poderosa e bem-sucedida empresa publicitária do mundo: Hollywood³³⁴.

Assim como os filmes de Hollywood, a dança de Graham é aqui identificada como mais uma forma de propaganda política – uma “porta-voz” do discurso americano, exibindo símbolos nacionais - dadas as suas implicações nacionalistas e a possibilidade de viajar pelo país e pelo mundo, espalhando um discurso ideológico. Nesse sentido, talvez a forma de organização da dança com suas ambigüidades intrínsecas tenha ajudado na aceitação desse trabalho em outros contextos políticos, como na Ásia, em pleno período da Guerra Fria, onde a companhia de Graham se apresentou em turnê, levando *Appalachian Spring*, cumprindo um papel de propaganda política para o governo americano.

3.3 *Appalachian Spring*: propaganda política e poder

Para Naima Prevots³³⁵, professora de Dança na American University, *Appalachian Spring* é tão importante como trabalho que apresenta características da cultura americana que a *Martha Graham Dance Company* foi escolhida para viajar em turnê para o exterior. Graham foi escolhida, juntamente com José Limón, Alvin Ailey, George Balanchine como embaixadores da cultura (*goodwill ambassadors*), através de um programa desenvolvido pelo presidente Dwight D. Eisenhower de exportação cultural, em um esforço do governo americano para promover uma imagem mais elevada da cultura americana, que estava muito ligada (pejorativamente) aos produtos de consumo na época³³⁶.

Oportunamente, o programa de Eisenhower contemplou com uma subvenção federal esses artistas da dança e seus grupos, assim como outros artistas, para viajarem em turnê para locais políticos muito bem escolhidos (*political hot spots*), colocando-os no mapa internacional, no período auge da

³³⁴ ROY in CHOMSKY, 2008, p. 14.

³³⁵ PREVOTS, 1998.

³³⁶ FONER in PREVOTS, op. cit., p. 2-3.

Guerra Fria, em 1954. Graham e sua companhia foram para o sudeste da Ásia, José Limón veio para a América do Sul, Alvin Ailey foi para o Sul do Pacífico e George Balanchine com o *New York City Ballet* foram para a Europa Oriental e o Japão. O sucesso do programa – que visava ganhar os corações e mentes do inimigo - levou à criação do *National Endowment for the Arts* e do *Washington's Kennedy Center*³³⁷. Segundo Foner³³⁸, nessa batalha cultural, armada e de ideologias, a dança desempenhou um pequeno, mas fascinante papel.

Curiosamente, de acordo com Foner³³⁹, o Brasil também estava “na mira” dos interesses políticos americanos:

[...] na batalha pela influência cultural e política no Terceiro Mundo, artistas não-brancos desempenharam um papel central. [...] O primeiro grupo de dança subvencionado pelo *Eisenhower's Emergency Fund* foi a *José Limón Company*, mandada para o Brasil e para o Uruguai em 1954.

Um ponto que interessa nesse estudo é que *Appalachian Spring* estava entre os dez trabalhos que Graham levou ao Extremo Oriente e era uma das danças mais populares, juntamente com *Cave of the Heart* (1946), *Night Journey* (1947), *Diversion of Angels* (1948) e *Seraphic Dialogue* (1955). Além das apresentações, a companhia também dava uma palestra com demonstração da técnica de Graham, sendo importante em várias funções sociais e diplomáticas³⁴⁰. Nos anos 1950, a reputação de Graham estava solidamente estabelecida. Nessa década, já não havia dúvidas acerca da sua contribuição para as artes americanas. Entretanto, o trabalho de Graham não era conhecido no exterior e era muito estranho para a cultura do Extremo Oriente. Mesmo assim,

³³⁷ PREVOTS, 1998.

³³⁸ FONER in PREVOTS, op. cit., p. 1.

³³⁹ Ibid., p. 5 (tradução nossa). “In struggle for cultural and political influence in the Third World, nonwhite artists played a pivotal role. [...] The first dance group sponsored under Eisenhower's Emergency fund was the José Limón Company, dispatched to Brazil and Uruguay in 1954”.

³⁴⁰ PREVOTS, op.cit., p. 47-48.

Martha Graham foi ao exterior e conquistou; sua companhia foi vista por milhares que aplaudiam com entusiasmo. A turnê pode ter sido problemática, porque ela foi mandada para áreas onde havia um sentimento antiamericano e onde seu trabalho era totalmente desconhecido. Sua coreografia não era facilmente acessível e, mesmo nos Estados Unidos, ela não experimentou uma massa de seguidora. Mas a imprensa estrangeira e os chefes de estado aplaudiram³⁴¹

Ainda é possível citar outros aspectos com relação à importância política da obra em estudo, sua subvenção e sua encomenda, que proporcionou e proporciona ainda hoje a promoção da cultura americana, aspectos esses ligados a interesses do Estado e da nação.

Indica-se que os Estados Unidos buscavam levar uma imagem do país para o exterior: uma propaganda da nação como uma nova liderança do *avant-garde*, com espírito empreendedor e com uma vitalidade na cultura que buscava respeitar os artistas, em todas as suas formas de expressão e liberdade individuais.

Entretanto, Foner³⁴² cita que essa imagem da cultura americana que foi levada para outros países, promovida pelo Departamento de Estado Americano, era de uma visão que não era universalmente aceita no país. Conservadores condenavam, por exemplo, o expressionismo abstrato como subversivo (parcela do que consideravam uma conspiração iniciada na Rússia). Mesmo assim, trabalhos como o de Jackson Pollack e outros pintores modernos foram escolhidos para serem levados e mostrados no exterior. Na dança, Graham era criticada por indivíduos preocupados com a moralidade pública por seus trabalhos que envolviam temas relacionados à sexualidade. Isso mostra como foi distorcida e manipulada a imagem pública dos Estados Unidos e como a arte promovia essa idéia de liberdade do indivíduo – o que, verdadeiramente, não era uma realidade que fazia parte da cultura do país.

Appalachian Spring serviu como propaganda política do governo,

³⁴¹ PREVOTS, 1998, p. 45 (tradução nossa). “Martha Graham went abroad and conquered; her company was seen by cheering thousands. The tour could have been problematic, for she was sent to areas where there was anti-american feeling and where her work was totally unknown. Her choreography was not easily accessible, and even in United States she did not enjoy a mass following. But the foreign press and heads of the state applauded”

³⁴² FONER in PREVOTS, op. cit., p. 3.

reafirmando um discurso da cultura americana, através da (re)confirmação de um passado americano como o mito do “herói” pioneiro. Sobre esse aspecto propagandístico da arte, pode-se dizer que com a propaganda ou *marketing* político, as idéias reverberam nas culturas nacionais porque encontram importância. As informações ou transmissões culturais se replicam no ambiente, “[...] por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação”³⁴³.

Appalachian Spring traz uma memória – uma invenção - dos antepassados americanos, um passado mítico, fortalecendo uma conexão com a cultura nacional e com a identidade nacional, “durante os dias obscuros da Segunda Guerra Mundial, quando as mitologias Americanas necessitavam desesperadamente de confirmação”³⁴⁴. E, naquele contexto, mesmo uma década depois da Grande Depressão de 1930, os Estados Unidos buscavam fortalecer a identidade nacional, como o fazem ainda hoje através dos meios que expõem os símbolos nacionais como discursos ideológicos da cultura nacionalista – os filmes, histórias em quadrinhos ou a dança.

3.4. A narrativa da cultura nacional americana em *Appalachian Spring*

Para apresentar uma relação com características da identidade americana, um trabalho em dança possivelmente vai conter símbolos que vão se conectar com um discurso nacional americano. Conectando-se com um discurso nacional, a dança irá potencialmente reafirmar a identidade, através das estratégias descritas por Hall³⁴⁵, narrando a cultura do país. Discute-se aqui que aspectos de *Appalachian Spring* se relacionam com as estratégias representacionais de narrativa da cultura americana, agindo como um instrumento de poder, auxiliando no processo de identificação do indivíduo.

³⁴³ DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2001, p. 217. Referência à teoria do “Meme”, de Richard Dawkins. O “meme” é a unidade de transmissão cultural. A transmissão cultural é análoga à transmissão genética e pode originar um tipo de evolução. A difusão de uma idéia ou Meme dependerá do quão aceitável ela é em determinado ambiente. “Um ‘meme de idéia’ pode ser definido como uma entidade capaz de ser transmitida de um cérebro para outro”.

³⁴⁴ PHILIP, 1998 (tradução nossa).

³⁴⁵ HALL, 2005.

Esse processo é ainda reforçado pela interpelação do indivíduo como um sujeito “americano”, efeito causado pela agência da dança que se apresenta em um momento específico, nos termos descritos por Franko³⁴⁶.

Segue-se uma descrição de aspectos observados nessa pesquisa que relacionam *Appalachian Spring* com cada estratégia representacional de narrativa da cultura, onde não se assume grau de importância maior ou menor na ordem em que elas são apresentadas.

- **A narrativa da nação**

A *narrativa da nação*, nos termos descritos por Hall³⁴⁷ é contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular.

Essa estratégia representacional se relaciona com *Appalachian Spring* com maior propriedade no tema abordado: o casamento de um casal de pioneiros e sua chegada no espaço onde vão construir o seu futuro. O tema de *Appalachian Spring* está relacionado ao mito dos pioneiros que desbravaram o Oeste dos Estados Unidos e consolidaram a fronteira americana.

A idéia da conquista da fronteira e o estabelecimento ou conquista de sucessivas fronteiras foi fundamental para a construção da identidade nacional americana³⁴⁸. Frederick Jackson Turner, um dos maiores iconoclastas americanos, escreveu sobre esse mito fundacional e considerou que a fronteira era a mistura de imigrantes de diversas origens, que puseram de lado suas tradições e que foram unidos em um único povo americano³⁴⁹.

Sobre o trabalho, Graham explica qual o ponto central de sua abordagem:

Appalachian Spring é essencialmente uma dança de lugar. Escolhe-se um pedaço de terra, parte da casa se eleva e ela é então inaugurada. O espírito questionador e a sensação de criar raízes estão ali³⁵⁰.

³⁴⁶ FRANKO, 2002.

³⁴⁷ HALL, 2005.

³⁴⁸ HOEFLE, 2004.

³⁴⁹ TURNER, 1966(1893) apud HOEFLE, op. cit.

³⁵⁰ GRAHAM, 1993, p. 155.

Graham trata o mito fundacional do pioneiro no contexto de um casamento de um casal pioneiro. O trabalho expõe momentos de conflitos psicológicos das personagens, onde há momentos de alegria e ânimo pela celebração do amor, mas, simultaneamente, momentos soturnos de angústia da dúvida pela chegada em um espaço imenso e vasto, onde as personagens terão de estabelecer suas vidas.

De acordo com Graham³⁵¹, a fronteira é um espaço de exploração, de descoberta, não de limitação – idéia que ela quis desenvolver em seu balé *Frontier* (1935). Para a coreógrafa, a fronteira americana sempre teve sobre ela um domínio: era um símbolo de uma viagem ao desconhecido³⁵².

Graham narra uma história reinventada da fronteira americana e dos seus pioneiros. Para ela, em uma carta para o compositor Aaron Copland, *Appalachian Spring* teria que

[...] se relacionar com as raízes na medida em que as pessoas conseguem expressá-las, sem contar uma história real. [...] A história, naturalmente, não é tão importante quanto a vida interior que surge quando o meio agarra o germe da idéia e passa a desenvolvê-la³⁵³.

Percebe-se que o interesse de Graham estava menos em seu roteiro literal de uma história que no sentimento que o balé deveria provocar nas platéias. Entretanto, o que se configura na obra é um roteiro bem definido, baseado na idéia do mito fundacional dos pioneiros, com um recorte dado ao casamento, onde a alternância entre o medo do estabelecimento na nova terra e o amor de um jovem casal está presente.

A conquista de um espaço, de um pedaço de terra está representada pela construção do marco: a casa. A casa pode ser vista como um marco central do estabelecimento e do domínio do espaço pelo pioneiro. O balé mostra a personagem da Pioneira, quase sempre imóvel e sentada na cadeira de balanço no “terraço” da casa, com uma postura que observa todo o ambiente, e senhora daquele espaço. A postura da Pioneira promoveu, enquanto ela dançou o papel, uma “[...] sólida relação geométrica dos meus

³⁵¹ GRAHAM, 1993, p. 148.

³⁵² Ibid., p. 147.

³⁵³ Ibid., p. 153-154.

braços e pernas com a terra e com as planícies, e projetou meu olhar ao nível do horizonte, a fronteira”³⁵⁴. Para a autora, a Pioneira representa “[...] a incorporação da paixão americana e a reverência pelo espaço”³⁵⁵.

O espaço americano – a topografia americana é, para Franko³⁵⁶, uma realidade que condiciona o íntimo do indivíduo, e que esse espaço, em seus sentidos históricos e topográficos, eram as planícies americanas, como visto no capítulo anterior. Para o autor, os americanos estão fisicamente e psicologicamente moldados por características do seu mundo geográfico e social. Sobre isso, pode-se indicar, concordando com o autor, como a fronteira e o espaço geográfico americano produzem influência na cultura americana³⁵⁷.

Ainda sobre os elementos cênicos que remetem a uma idéia de narrativa da nação e como eles se relacionam com o mito do pioneiro e o espaço da fronteira, mais uma vez, há uma afirmação de Eilber que é importante retomar: “[...] Esse espaço – evocado pela trilha genial de Copland e pelas linhas infinitas do cenário de Noguchi – celebra a abertura da fronteira americana e o Sonho Americano sem limites”³⁵⁸.

Percebe-se que o mito fundacional dos pioneiros está repercutido na cultura americana através de *Appalachian Spring*, que reconta a influência da fronteira e dos pioneiros na sociedade americana como um símbolo, uma história que é contada e recontada e, assim, internalizada como uma imagem do pioneiro que forjou o espaço nacional e que é o antepassado ou ancestral do povo americano, representando ou simbolizando um triunfo que dá sentido à nação.

- **A ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade**

³⁵⁴ EILBER, 2000 (tradução nossa). “[...] my arms and my legs a solid geometric relationship to the earth and to the plains, and projected my gaze at the level of the horizon, the frontier”.

³⁵⁵ Ibid. (tradução nossa). “[...] the embodiment of the American passion and reverence for space”.

³⁵⁶ FRANKO, 1995, p. 53.

³⁵⁷ Sobre como a influência da fronteira na cultura americana atual é fortemente percebida, vide o trabalho de Hoefle, 2004.

³⁵⁸ EILBER, op. cit. (tradução nossa). “This space – evoked by Copland’s masterful score and by the infinite lines of the Noguchi set – celebrates the openness of the American frontier and the limitlessness of the American Dream”.

Essa estratégia representacional consiste em uma idéia de que a *identidade nacional* é algo primordial. A idéia de que os elementos do caráter nacional estão em origens remotas, imutáveis, onde a tradição é algo enfatizado como um elemento que dá um caráter de eternidade, de intemporalidade à identidade nacional, parece estar expressa ou representada através de alguns símbolos em *Appalachian Spring*.

A própria abordagem temática em *Appalachian Spring* do mito fundacional do pioneiro, situa essa estratégia no trabalho: a narração de que “um passado longínquo” (na verdade, muito recente historicamente) abarca as origens do povo americano e a tradição dos pioneiros.

A presença dos personagens em cena, com seus figurinos “a caráter”, mostra-os como figuras “arquetípicas” do mito fundacional do pioneiro, que consolidam o tratamento do tema: Pastor, Pioneira, a Noiva (a mulher da fronteira) e o Marido (o Pioneiro). Essas figuras estão também representadas nos filmes, na literatura e nas histórias que são contadas sobre a nação americana, o que eleva ainda mais o *status* da representação simbólica e o poder de identificação e de interpelação promovido pela dança.

Pode-se dizer que o cenário de Noguchi – uma casa que aparenta estar em processo final de construção ou quase pronta para ser inaugurada, uma cerca que limita o espaço coreográfico, colocada no proscênio e um pequeno estrado redondo que serve de altar para o Pastor proferir sua pregação, além da cadeira que parece estar colocada no “terraço” da casa, geralmente usada pela Pioneira e um banco longo onde as quatro damas sentam vez ou outra para assistirem ao desenrolar das ações – refletem a simbologia de um espaço rústico que foi construído quase que “artesanalmente”, para estabelecer a família no local, como um primeiro “marco”.

O cenário traz a memória do elemento do pioneirismo: o espaço que se estabelece, a nova terra, o olhar para o horizonte, a fronteira. Sobre esse aspecto, pode-se dizer que a cerca, posta no limite do espaço cênico, dividindo a cena do espaço exterior, é um elemento ou adereço cênico que representa o limite do espaço privado, particular. A fronteira está além do espaço cênico: especialmente as personagens da Noiva e do Marido, em muitos momentos, estão olhando por através da cerca, estabelecendo um

olhar (interessado e receoso) com o espaço vasto e a imensidão exterior. A coragem de fixar laços em uma nova e desconhecida terra, traz para o pioneiro a idéia de que era uma figura desbravadora e heróica, destemida e pronta para enfrentar quaisquer dificuldades.

Ainda sobre o cenário, pode-se dizer que as escolhas de Noguchi são a materialização de uma ideologia: a visão do pioneiro. As personagens interagem com o cenário e produzem o efeito da interpelação da platéia com maior propriedade que uma peça livre de qualquer adereço ou cenário.

A figura maternal da Pioneira, com sua sabedoria calma e com seu olhar fixo para o horizonte, características da própria paixão e da reverência americana pelo espaço - como afirma Eilber³⁵⁹ - parece uma busca na tradição (inventada) por um aspecto de origem e de continuidade: a herança do povo pioneiro para a cultura americana.

A Pioneira usa a cadeira de balanço, e, mesmo sentada, coloca-se com uma postura – altamente estudada, como conta a autora – buscando refletir as qualidades de sabedoria e de maternidade, além da relação geométrica dos braços e pernas sólidas com o espaço das planícies americanas (vale lembrar que, de acordo com Franko³⁶⁰, as planícies americanas são, nos sentidos históricos e topográficos, uma condição preexistente da realidade do próprio indivíduo americano, povo moldado pelas características espaciais do seu mundo geográfico e social) postura essa que ajudava também a elevar o olhar fixo para o horizonte, a fronteira.

Concorda-se com a afirmação de Eilber³⁶¹, quando a autora diz que o cenário de Noguchi “[...] celebra a abertura da fronteira americana e o Sonho Americano, sem limites”.

Esses elementos citados conseguem relacionar *Appalachian Spring* com uma estratégia representacional de narrativa da cultura nacional americana que procura enfatizar as origens, a continuidade da cultura, a tradição, remontando a um passado que, na verdade, é recente em termos históricos, mas cuja estratégia busca localizar em tempos imemoriais, nas origens da nação e do povo americano.

³⁵⁹ EILBER, 2000.

³⁶⁰ FRANKO, 1995, p. 53.

³⁶¹ EILBER, op. cit.

- **A invenção da tradição**

O aspecto da invenção da tradição é outra estratégia acionada em *Appalachian Spring*. Através da dança – um sistema simbólico – ela vai efetuar um trabalho com valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado³⁶² ou interessante ao país. Através da repetição, as tradições são transformadas no interior da representação, dando continuidade à narrativa de um passado (re)inventado.

Entende-se que *Appalachian Spring* reconta o mito do pioneiro, tratando de uma situação imaginada de um casamento pioneiro. Trata das figuras arquetípicas da cultura americana. Da mesma forma que os filmes de Hollywood, o trabalho de Graham repete, assim, uma idéia de estabelecimento do espaço da fronteira pelo “herói” pioneiro, o “mocinho” dos filmes de faroeste, onde a violência e a política externa de “cassar” o diferente e o estrangeiro, verdadeiras heranças da fronteira americana para a sociedade atual, como conta Hoefle³⁶³, é assunto omissos na obra.

Investe-se na opinião de que a tradição do mito fundacional do pioneiro é perpetuada na cultura americana através da estratégia da invenção da tradição que é repetida em formas artísticas, como a dança de Graham.

- **O mito fundacional**

O mito dos pioneiros é o mito fundacional tratado em *Appalachian Spring*. Verifica-se que essa estratégia busca, através de uma história – comumente reinventada ou recriada – localizar a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado distante, em um tempo irreal, um tempo “mítico”³⁶⁴. O que normalmente se observa é que essas histórias são mais recentes no tempo real do que se propõem ser nesse tempo mítico.

Appalachian Spring repete esse mito fundacional da cultura americana

³⁶² HOBBSAWN e RANGER apud HALL, 2005, p. 54 (grifo do autor).

³⁶³ HOEFLE, 2004.

³⁶⁴ HALL, op.cit., p. 54-55.

em sua configuração coreográfica e nos símbolos presentes na obra, materiais ou não (como o movimento gestos, luz e música). Assim, opera como coadjuvante no processo de narrativa da cultura nacional.

- **A idéia de um povo ou *folk* puro**

Graham não aborda a personagem da moça índia, como afirma querer ter tratado, ou o episódio de *A Cabana do Pai Tomás*. Caso tivesse dado existência cênica a essa personagem, sua abordagem provavelmente iria se referir ou fazer alusão à lenda de Pocahontas, o que fugiria de uma abordagem da cultura que localizava o índio como um povo “puro” da nação.

Não se observa, nem nas intenções da coreógrafa, o exercício ou acionamento dessa estratégia representacional para narrar a cultura americana, justamente porque essa idéia pode ser tratada em uma configuração de dança se ela se remetesse, por exemplo, à cultura do povo nativo.

As estratégias representacionais de narrativa de uma cultura nacional se relacionam com *Appalachian Spring* na medida em que essa obra apresenta aspectos que a relacionam com características da identidade nacional americana, narrando a cultura nacional através do dispositivo da arte da dança, ajudando a construir uma idéia de cultura americana de acordo com uma política do poder do governo de manter a unidade da nação e a promoção de suas políticas de acordo com seus interesses.

Considerações Finais

Appalachian Spring é uma obra artística em dança que apresenta aspectos que a relacionam com características da identidade nacional americana. No decorrer desse trabalho, discutiu-se e se analisou como elementos que fazem parte da cultura americana como o Puritanismo, o individualismo (expresso através da idéia de liberdade artística da coreógrafa), o fronteirismo, o pioneirismo estavam expressos na obra estudada.

O “vocabulário motor” ou sistema-técnico estético forjado por Graham é outro elemento contido em *Appalachian Spring*. O movimento, em Graham, estava intimamente ligado a uma busca de uma forma de se movimentar, uma dança tipicamente americana. Seus elementos (velocidade, tempo, ritmo, formas, fluxo) estavam associados a uma experiência singular da sociedade americana. A Dança Moderna Americana tratou de temas relacionados à experiência cultural e histórica americana e apresenta-se como um traço significativo da cultura do país.

A violência utilizada no processo de expansão e estabelecimento da fronteira americana na marcha para o Oeste não é um elemento ou assunto abordado na obra.

Eagleton³⁶⁵ expõe algumas atitudes americanas temerosas com relação a tudo o que é “estranho”. Ele exemplifica e compara, de forma irônica, que o medo que o americano tem do cigarro, assim como o medo que tem dos *aliens*, retratados nos incontáveis filmes de ficção científica, está mais relacionado com o medo que o americano tem de porções de alteridade, do “diferente”, do “outro”.

Como um legado da fronteira americana, a violência, como exposto por Hoefle³⁶⁶ e o medo do “outro”, como colocado por Eagleton³⁶⁷, “justifica” as ações do governo dos Estados Unidos, e até mesmo a forma como o próprio povo “romanticamente” percebe o espaço da fronteira e personifica essa fronteira nos filmes, na literatura, na dança ou nos *comic books*, através dos

³⁶⁵ EAGLETON, 2005, p. 130.

³⁶⁶ HOEFLE, 2004.

³⁶⁷ EAGLETON, op. cit.

super-heróis, que lutam pela segurança e paz nacional, contra os vilões, sempre monstros, *aliens*, bandidos, marginais, deformados, diferentes: os “outros”. A Pioneira é a personagem criada por Graham em *Appalachian Spring* que está diretamente de acordo com sua visão do espaço da fronteira americana, e ela, como já foi dito, apresenta todas as qualidades e “encarna” ou personifica a própria fronteira, como afirma Eilber³⁶⁸.

A própria omissão desse aspecto da violência - desferida contra a natureza na marcha do pioneiro para o Oeste americano - em *Appalachian Spring*, possibilita uma leitura da obra, que não se pode separar de uma reflexão que pode ser feita sobre a artista: o seu apoio a uma política nacionalista de construção e manutenção da reinvenção de um passado aterrorizador e às atitudes imperialistas e bélicas do governo americano e as suas intromissões na política de outros países.

Isso pode ser tomado como reflexão a partir da escolha de Graham como Embaixadora da Cultura Americana (*goodwill ambassador*), nos anos 1950, para levar ao exterior uma imagem mais elevada da cultura americana³⁶⁹, no governo do presidente Eisenhower. Graham, através de um programa “cultural” que esse governo desenvolve (que, na verdade, tinha apenas interesses políticos), levou *Appalachian Spring* para uma área de conflito ideológico – um *hot spot* político – a Ásia, para promover no exterior uma arte de prestígio e *avant-garde* estava sendo produzida nos Estados Unidos, numa demonstração de poder.

Para a montagem de *Appalachian Spring*, vale salientar e lembrar que estava envolvida uma verba federal que foi *direta*, coisa que não havia antes em nenhum outro trabalho da coreógrafa – e nem de nenhum outro coreógrafo na história do país - da mesma forma que Graham obteve, ou seja, sem passar pelo crivo de um edital ou de uma comissão, o que se indica ser uma implicação política nacionalista.

Tendo sido o primeiro trabalho de dança a ser encomendado pelo governo americano, reflete-se sobre a sua intenção em encomendar uma dança para Graham: pela impossibilidade de analisar essa questão pela falta de documentos, indica-se que, contudo, pelo estudo do referencial teórico,

³⁶⁸ EILBER, 2000.

³⁶⁹ FONER in PREVOTS, 1998, p. 3.

que

- O governo identificou nas obras nacionalistas anteriores da coreógrafa um discurso interessante para que pudesse espelhar também o seu discurso;
- A arte, e nesse caso, a dança, foi e ainda é um meio para o Estado promover cultura: a cultura é um meio de auto-afirmação do sujeito pelo viés da identidade e é também uma forma política de promoção dos interesses diretos do Estado e de suas políticas, como a de gerar lealdade a ele (ou à nação) como um fator social da equação social através da identificação com a pátria e com os símbolos nacionais, consistindo em uma ideologia do nacionalismo cultural;
- A subvenção de uma obra artística – um trabalho de dança – consiste em uma forma para o governo legitimar e justificar seu poder, pois a arte é uma forma de promover educação e os Estados procedem conformando o modo de pensar de seus cidadãos através dos meios de educação e de comunicação em massa³⁷⁰.

Pode-se afirmar que essa dança serviu e serve ainda como um meio de propaganda política para o Estado e, em segundo plano, de que Graham obteve respaldo político construindo danças nacionalistas.

Appalachian Spring apresenta um discurso da cultura dominante, nos termos de Althusser, proferido e difundido através das estratégias de narrativa da cultura nacional, para manutenção da reprodução das relações de produção, interessante para a manutenção do poder das classes dominantes. Afirma-se isso com base na análise do período histórico onde Graham realizou suas danças do período *Americana* e pelo fato da coreógrafa ser identificada como uma artista da direita, mesmo produzindo danças com temática nacionalista, o que era exclusivo de artistas da esquerda.

³⁷⁰ MARTINS, 2007, p. 47.

O discurso contido no trabalho de Graham explicita a relação política nacionalista e de poder que *Appalachian Spring* expõe: uma obra que apresenta fortes implicações ideológicas e que garante uma narrativa da cultura americana de forma útil para o governo americano. Objeto de poder do governo ou obra construída como fruto das profundas aspirações da coreógrafa, o trabalho escolhido como objeto de estudo dessa pesquisa se constitui como uma materialização das ideologias de Graham: políticas, religiosas e artísticas.

Reflete-se sobre a responsabilidade do artista na atualidade e sobre os discursos que são narrados nos trabalhos em dança: é impossível se estar desatado ou isento da responsabilidade de saber o que se está propondo e o que se “coloca no mundo” – a criação ou obra artística – que, depois de estar no mundo, toma “vida própria”, e é passível de muitas interpretações ou leituras.

Referências

ACHCAR, D. **Balé uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ALMEIDA NETO, A. M. **Símbolo, identidade e poder: Martha Graham e o papel da dança americana da década de 1930 na construção de processos identitários e de sentimentos nacionalistas nos Estados Unidos**. 2008. 45 f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos Avançados em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. cap. 5, p. 105-142.

BANNERMAN, Henrietta. An Overview of the Development of Martha Graham's Movement System (1926-1991). **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 17, No. 2 (Winter, 1999), p. 9-46. Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1290837>>. Acesso: 20 mar. 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/ Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 2007.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURT, Ramsay. Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's "Night Journey". **Dance Research Journal**, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1998), p. 34-53. Publicado por: University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1477893>>. Acesso: 20 mar.2009.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**, evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Consumidores e cidadãos**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. 12ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **As conexões ocultas**, ciência para uma vida sustentável. São Paulo: Cultrix, 2005.

COHEN, Selma Jeanne. **Dance as a theatre art**, source readings in dance history from 1581 to the present. 2^a. ed. Princeton: Princeton Book Company, 1992.

_____. Review: The Textures of American Dance. Reviewed work(s): The Shapes of Change: Images of American Dance by Marcia B. Siegel. **Dance Chronicle**, Vol. 3, No. 1 (1979), p. 64-66. Publicado por: Taylor & Francis, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1567505>>. Acesso: 20 mar.2009.

COSTONIS, Maureen Needham. Martha Graham's American Document: A Minstrel Show in Modern Dance Dress. **American Music**, Vol. 9, No. 3, Special Issue: Four Pioneers William Billings (1746- 1800); Scott Joplin (1868-1917); Carl Ruggles (1876-1971); Martha Graham (1894-1991) (Autumn, 1991), p. 297-310. Publicado por: University of Illinois Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3051433>>. Acesso: 20 mar.2009.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2001.

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

DODDS, Sherril. **Dance on screen**, genres and media from Hollywood to experimental art. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **Ideologia**, uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EILBER, Janet. Becoming the Pioneering Woman. **Souvenir program for 2000 MGDC Tour**, 2000. Disponível em: <http://www.virginiaartsfest.com/downloads/sails/2005/MarthaGraham/mg_pioneeringwoman.pdf>. Acesso em: 01 de maio de 2008.

FRANKO, Mark. Majestic Drag: Monarchical Performativity and the King's Body Theatrical. **TDR** (1988-), Vol. 47, No. 2 (Summer, 2003), p. 71-87. Publicado por: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1147011>>. Acesso: 20 mar.2009.

_____. L'utopie antifaciste: American Document de Martha Graham, In: RECHERCHES (Centre National de la Danse). **Être ensemble, figures de la communauté em danse depuis lê XX^e. siècle**. Patin, 2003. p. 193-210.

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

_____. Nation, Class, and Ethnicities in Modern Dance of the 1930s. **Theatre Journal**, Vol. 49, No. 4, Historicizing Bodies (Dec., 1997), p. 475-491. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3208393>>. Acesso: 20 mar.2009.

_____. **Dancing modernism, performing politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

GARAFOLA, Lynn. Of, by, and for the people: dancing on the left in the 1930's. **Studies in dance history**, v. 5, n. 1, 1994.

GARFUNKEL, Trudy. **Letter to the world**, the life and dances of Martha Graham. New York/ Boston: Little Brown Company, 1995.

GIURCHESCU, Anca. The Power of Dance and Its Social and Political Uses. **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 33 (2001), p. 109-121. Publicado por: International Council for Traditional Music. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1519635>>. Acesso: 20 mar.2009.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAFF, Ellen. Review: [untitled]. Reviewed work(s): Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War by Naima Prevots. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 19, No. 2 (Winter, 2001), p. 137-140. Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1290982>. Acesso: 20 mar.2009.

_____. **Stepping left**, dance and politics in New York city, 1928-1942. Durham, London: Duke University Press, 1997.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**, uma autobiografia. São Paulo: Siciliano, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora**, identidades e mediações culturais. São Paulo: Humanitas.

HOEFLE, Scott William. Bitter harvest: the frontier legacy of U.S. internal violence and belligerent imperialism. **Critique of Anthropology**, v. 24, n. 3, 2004. Disponível em: <<http://coa.sagepub.com/cgi/content/abstract/24/3/277>>. Acesso em: 15 de jun.2008.

JOWITT, Deborah. Martha Graham: 1894-1991. **TDR** (1988-), Vol. 35, No. 4 (Winter, 1991), p. 14-16 Publicado por: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1146150>>. Acesso: 20 mar.2009.

LOYOLA, L. O fantasma da grande depressão. **ÉPOCA**, São Paulo: Ed.

Globo, n. 540, p. 60-61, 22 set. 2008.

LUBISCO, N.; VIEIRA, S.; SANTANA, I. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses.** 4ª. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MANUS, Susan. What's Old Is New: Martha Graham Project Includes Archives, New Work. **The Library of Congress Information Bulletin**, v. 57/1998, n. 6. Disponível em: <<http://www.loc.gov/loc/lcib/9806/graham.html>>. Acesso: 23 jun.2008.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. **Cultura e poder.** 2ª. Ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 1.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998. cap. 11, p. 169-189.

MCDONAGH, Don. **Martha Graham**, a biography. New York: Praeger Publishers Inc., 1973.

_____. **The rise and fall and rise of modern dance.** Chicago: Chicago Review Press, 1970.

MCGEHEE, Helen. Working for Martha Graham. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 3, No. 2 (Summer, 1985), p. 56-64. Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1290558>>. Acesso: 20 mar.2009.

MOORE, Will H.; LANOUE, David J. Domestic Politics and U.S. Foreign Policy: A Study of Cold War Conflict Behavior. **The Journal of Politics**, Vol. 65, No. 2 (May, 2003), p. 376-396. Publicado por: Cambridge University Press on behalf of the Southern Political Science Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3449811>>. Acesso: 20 mar.2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 21ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PEET, Richard. Imaginários de desenvolvimento. In: FERNANDES, Bernardo; MARQUES, Marta; SUZUKI, Júlio (Org.). **Geografia agrária: teoria e poder.** 1ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007. cap.1, p.19-37.

PESCUMA, D.; CASTILHO, A. P. F. **Projeto de pesquisa: o que é? Como fazer? Um guia para sua elaboração.** São Paulo: Olho D'Água, 2005.

PHILIP, Richard. Moments – impact of Martha Graham dance Company's performance 'Appalachian Spring' in Coolidge Theater, Library of Congress, Washington, DC, where it premiered Oct. 30, 1944 – Editorial. **Dance Magazine.** August 1998. FindArticles.com. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n8_v72/ai_20986590>. Acesso em: 22 jun. 2008.

- PINKER, Steven. **Tábula rasa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PREVOTS, Naima. **Dance for export: cultural diplomacy and the cold war**. New England: Wesleyan, 1988.
- PRICKETT, Stacey. Dance and the Workers' Struggle. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1990), p. 47-61 Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1290789>>. Acesso: 20 mar. 2009.
- _____. From Workers' Dance to New Dance. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 7, No. 1, Dance History Issue (Spring, 1989), p. 47-64. Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1290578>>. Acesso: 20 mar.2009.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Pós-modernidade e a política de identidade. In: RAJAGOPALAN, Kanavillil; FERREIRA; Dina Maria Martins (Org.). **Políticas em linguagem: perspectivas identitárias**. São Paulo, Mackenzie, 2005. p. 61-80.
- REED, Susan A. The Politics and Poetics of Dance. **Annual Review of Anthropology**, Vol. 27 (1998), p. 503-532. Publicado por: Annual Reviews. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/223381>>. Acesso: 20 mar.2009.
- ROBERTSON, Marta. Musical and Choreographic Integration in Copland's and Graham's "Appalachian Spring". **The Musical Quarterly**, Vol. 83, No. 1 (Spring, 1999), p. 6-26. Publicado por: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742256>>. Acesso: 20 mar.2009.
- ROY, Arundhati. A solidão de Noam Chomsky. In: CHOMSKY, Noam. **Razões de Estado**. Rio de Janeiro: Record, 2008. prefácio, p. 9-24.
- RUBIDGE, Sarah. Political dance - is dance an appropriate medium for political debate asks Sarah Rubidge. **Dance Theatre Journal**, Vol. 7, n^o. 2, autumn, 1989.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SARDAR, Ziauddin; VAN LOON, Borin. **Introducing cultural studies**. New York: Totem Books, 1998.
- THOMAS, Helen. Physical Culture, Bodily Practices and Dance in Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century America. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, Vol. 22, No. 2 (Winter, 2004), p. 185-204. Publicado por: Edinburgh University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4147312>>. Acesso: 20 mar. 2009.

_____. **Dance, modernity and culture**: exploitations in the sociology of dance. London and New York: Routledge, 1995.

ULLMAN, Martha. Review: Noguchi and the Dance. West Reviewed work(s): Spaces of the Mind: Isamu Noguchi's Dance Designs by Robert Tracy. **Dance Chronicle**, Vol. 24, No. 3 (2001), p. 373-375. Publicado por: Taylor & Francis, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1568136>>. Acesso: 20 mar.2009.

Videografia

Martha Graham, in Performance (*A Dancer's World/ Night Journey/ Appalachian Spring*). EUA, Knoll Productions, Kultur. Preto e branco, 93 minutos. s/d.

Dance in America: Martha Graham Dance Company (*Diversion of Angels/ Lamentation/ Frontier/ Adorations/ Cave of the Heart/ Appalachian Spring*). EUA, WNET/13 Productions, Nonesuch Dance Collection, Warner Home Video. Cor, 1 hora e 29 minutos. 1976.

Imagens

THE MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY RE-CREATED "APPALACHIAN SPRING" AT THE LIBRARY'S COOLIDGE AUDITORIUM, ON MAY 15 AND 16, 1998. JPG. 1998. Altura: 159 pixels. Largura: 216 pixels. 72 dpi. 24 BIT RGB. 6.94 Kb. Formato JPG - Bitmaps JPEG. Compactado. Disponível em: <http://www.loc.gov/loc/lcib/9806/images/graham_3.jpg>. Acesso: 23 jun.2008.

Martha Graham in the Ballet 'Appalachian Spring' (1944) Source: Tempo, New Series, No. 99 (1972). Publicado por by: Cambridge University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/943288>>. Acesso: 20 mar.2009.

ANEXO

Cópia em DVD:

Appalachian Spring. Extraído de: Martha Graham, in Performance (*A Dancer's World/ Night Journey/ Appalachian Spring*). EUA, Knoll Productions, Kultur. Preto e branco, 93 minutos. s/d.

Appalachian Spring. Extraído de: Dance in America: Martha Graham Dance Company (*Diversion of Angels/ Lamentation/ Frontier/ Adorations/ Cave of the Heart/ Appalachian Spring*). EUA, WNET/13 Productions, Nonesusch Dance Collection, Warner Home Video. Cor, 1 hora e 29 minutos. 1976.