



UM DOCUMENTO AMERICANO MONTADO POR MARTHA GRAHAM

Jane Silveira de Oliveira¹

<http://lattes.cnpq.br/6301576935830534>

RESUMO – Às vésperas da Segunda Guerra, a coreógrafa e bailarina norte-americana Martha Graham criou o balé *American Document*, no qual ela revisava a história dos Estados Unidos e propunha uma discussão sobre questões sociais relacionadas àquele momento de tensão política. Nessa obra, dança moderna e texto falado se combinavam e comentavam um ao outro através do procedimento de montagem, formando um panorama crítico dos principais eventos que levaram à formação da identidade americana. O objetivo desse artigo é apresentar uma tentativa de reconstrução dessa obra, que mudou definitivamente a relação do público americano com o trabalho de Martha Graham.

120

PALAVRAS-CHAVE – *American Document*; Martha Graham; dança moderna; montagem; identidade americana.

ABSTRACT - On the eve of the Second World War, the American choreographer and dancer Martha Graham created the dance *American Document*, in which she reviewed the history of the United States and proposed a discussion of social problems related to that moment of political tension. In this work, modern dance and spoken text combined and commented each other through the montage procedure, forming a critical overview of the main events that led to the formation of American identity. The aim of this paper is to present an attempted reconstruction of this work, which permanently changed the relationship between Martha Graham's work and the American public.

KEYWORDS – *American Document*; Martha Graham; modern dance; montage; American identity.

Panorama das origens dança moderna norte-americana

¹ Mestre pela Universidade de São Paulo, atualmente vinculada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.



A dança moderna é uma arte nova. Ao contrário do teatro, da pintura, da música ou da literatura, a dança cênica como manifestação artística distinta do balé surge ao mesmo tempo que o cinema, na virada do século XIX para o século XX. Danças rituais e sociais sempre existiram, mas naquele momento histórico a dança passa a ser considerada uma forma de expressão e começa a ganhar espaço nos teatros e nos palcos dos dois lados do Atlântico. Por incrível que pareça, a nova dança não surgiu a partir do balé clássico (dança acadêmica), mas mesmo assim incorpora uma atitude de negação em relação a ele. As grandes figuras fundadoras da dança moderna - Isadora Duncan, Loie Fuller, Mary Wigman, Rudolf Laban, Ruth St. Denis, Martha Graham e tantos outros - nunca foram bailarinos clássicos. Cada um deles chegou aos palcos por outro caminho e, no seu conjunto, eles inventaram uma nova forma de arte cênica. Esta, com o tempo, acabou se aproximando do universo da dança acadêmica, até chegarmos à situação que temos hoje, na qual a maioria dos bailarinos profissionais precisa ter uma formação dupla, em ambas as técnicas, para se adequar às demandas das grandes companhias.

121

Apesar das americanas Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis terem sido as pioneiras da dança performática não acadêmica, foi só a geração seguinte quem organizou as metodologias, definiu os objetivos e formalizou as pesquisas na área, de maneira a construir o legado que conhecemos. Duas comunidades distintas, uma trabalhando na Suíça e na Alemanha, e outra situada em Nova Iorque, foram responsáveis pela invenção dessa nova arte. Do período que se inicia com os experimentos de Rudolf Laban e Mary Wigman no Monte Verità, nos anos 1910, até o apogeu da dança moderna norte-americana nos gramados de Vermont nos anos 1930, foram estabelecidas as técnicas de ensino, pesquisa e produção em dança usadas até os dias de hoje. A colaboração entre os dois grupos de artistas foi intensa, mas durou pouco. Na década de 1930, a ascensão do nazismo na Alemanha provocou mudanças profundas no mundo da dança. Quando os pioneiros da dança alemã aceitaram colaborar com o ministério da cultura do Terceiro Reich organizando e participando da abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, as conexões entre as duas comunidades começaram a se extinguir rapidamente. Laban acabou dispensado às vésperas da abertura



da Olimpíada, pois a coreografia que ele havia preparado foi considerada incompatível com a estética nazista, mas Wigman, uma das maiores entre as bailarinas e coreógrafas alemãs do século XX, permaneceu ainda algum tempo ligada ao regime (PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003). Por conta dessa cisão, que ocorreu em pleno período de depressão econômica e diante de um contexto internacional cada vez mais assustador, a dança moderna americana perdeu sua principal referência artística e precisou se reinventar. Segundo Ellen Graff (1997), o contexto histórico fez com que a esquerda americana se aproximasse dos artistas burgueses e vice-versa: “War was coming. In a rush of American themes and evocations of what America was, or could be, or might have been, distinctions between revolutionary and bourgeois artistry virtually disappeared.”²

Na tentativa de entender a situação política e apagar a influência alemã de sua história, os artistas abraçaram com todas as forças os temas americanos. Foi nesse contexto que nasceu **American Document**, obra que mudou definitivamente a relação do público e da esquerda com o trabalho de Martha Graham.

Martha Graham (1894-1991) nasceu em Alleghany, Pennsylvania e mudou-se para Santa Barbara, Califórnia, aos 14 anos. Apenas aos 22 anos de idade começou a estudar dança na lendária escola *Denishawn*, de Los Angeles, comandada por dois dos pioneiros da dança moderna americana: Ruth St. Denis e Ted Shawn. Os dois haviam criado uma companhia que pesquisava formas de dança exóticas e teatrais, com base no pouco que conheciam das culturas orientais. A dança que se praticava na *Denishawn* estava distante da técnica acadêmica do balé e do experimentalismo alemão. Graham havia assistido a Miss St. Denis, em 1911, em um espetáculo de solos que evocavam culturas da Índia e do Egito, e em 1915, quando a escola abriu, ela foi uma das primeiras alunas a se matricular (FREEDMAN, 1998).

Na *Denishawn*, Graham não só descobriu seu talento e entrou em contato com o palco, como também conheceu um dos seus mais importantes colaboradores, o músico

² “A guerra estava chegando. Em uma corrida de temas e evocações do que a América era, ou poderia ser, ou poderia ter sido, as distinções entre arte revolucionária e burguesa praticamente desapareceram.” (GRAFF, 1997, p. 113)



e crítico Louis Horst. Os dois tornaram-se muito próximos e trabalharam juntos por mais de vinte anos. Por influência de Horst, Graham aceitou, em 1923, a oferta do produtor John Murray Anderson para estrear como solista no musical *Greenwich Village Follies* e então se mudou definitivamente para a cidade de Nova Iorque (FREEDMAN, 1998). Nessa época, Laban, Wigman e os demais discípulos da nova dança alemã já tinham conquistado fama internacional. Em 1925, Horst trouxe de Viena uma coleção de fotografias da dança de expressão alemã, que ele certamente compartilhou com sua parceira (REYNOLDS & MCCORMICK, 2003).

Quando chegou a Nova Iorque, Graham já era uma bailarina extraordinária e seu sucesso na Broadway foi imediato. Insatisfeita, ela logo sentiu que precisava ir em busca da sua própria maneira de dançar. Em 1926, com apoio de Horst, Graham decidiu que era hora de montar sua própria companhia e escola de dança, que funcionam até hoje em Nova Iorque (FREEDMAN, 1998; *Martha Graham Dance Company* website).

Na década seguinte, Martha Graham, juntamente com Doris Humphrey, Charles Weidman e Hanya Holm já eram conhecidos como os 'big four' da dança moderna nos Estados Unidos. Em 1934, Martha Hill, ex-bailarina da companhia de Graham, convidou os quatro líderes da dança nova-iorquina para comandar os cursos de verão na *Bennington College* pela primeira vez. De 1934 a 1938, essas quatro figuras e mais uma seleção de literatos, fotógrafos, músicos, cenógrafos e atores se encontraram a cada verão em Vermont, para ministrar cursos, preparar novos trabalhos colaborativos e se apresentar no festival anual (PARTSCH-BERGSOHN, 2011). A explosão da Segunda Guerra provocou o fim desse período fecundo de formação da dança moderna norte-americana; **American Document** foi concebido no último desses verões.

A estreia ocorreu em 06 de agosto de 1938 em Vermont e, alguns meses depois, em Nova Iorque. Durante a primeira grande turnê nacional da companhia de Graham, entre 1939 e 1940, *American Document* rodou o país e por vezes chegou a levar a plateia ao delírio (CASSON, 1939; AMERICAN DANCER, 1942). A forma era inspirada livremente nos *minstrel shows*, e incluía estruturas típicas dessa forma teatral, como os *Walk Arounds*, o *Cross-Fire*, as *End Figures* e a presença de um Interlocutor. Essa obra



levava para o palco pelo menos duas novidades em relação aos balés anteriores criados por Graham, a saber, a inclusão de Erick Hawkins, o primeiro bailarino a ingressar na companhia tradicionalmente composta por mulheres, e o uso de um texto falado em cena. Ambos os assuntos merecem alguma atenção.

No verão de 1938, Erick Hawkins ainda fazia parte da *The Ballet Caravan*, comandada pelo coreógrafo George Balanchine e pelo diretor e crítico de dança Lincoln Kirstein. Antes de sua chegada a *Bennington College* naquele ano, Hawkins, um bailarino clássico, havia tido poucas oportunidades no mundo da dança moderna. Ele havia feito algumas aulas baseadas na técnica de Graham com Muriel Stuart, além de um curso de curta duração com o bailarino e coreógrafo alemão Harald Kreutzberg em 1933 (STODELLE, 1984; FRANKO, 2012). De agosto de 1938 até meados de 1939, Hawkins atuou como bailarino convidado no grupo de Graham, para só depois ingressar oficialmente como integrante da companhia.

O texto de *American Document* foi publicado pela revista *Theater Arts Monthly* em setembro de 1942 (GRAHAM, 1942). Esse *libretto*, que representa hoje a evidência mais completa desse trabalho e cujo acesso está disponível pelo *site* da *Library of Congress*³, tem ainda uma breve introdução, possivelmente escrita pelo crítico literário Francis Fergusson, professor de literatura e teatro da *Bennington College*, com quem Graham teria colaborado naquele verão de 1938. Sabe-se que o texto foi modificado várias vezes entre 1938 e 1942, mas ninguém ainda conseguiu reconstituir essas mudanças em detalhe. Vários críticos sugerem, e as evidências parecem confirmar, que Graham cortou certos trechos do texto depois que os EUA entraram na guerra.

As partituras da música composta por Ray Green a partir de estilos musicais americanos encontram-se na divisão de música do arquivo da *Library of Congress*. Os figurinos foram feitos por Edythe Gilfond com as cores da bandeira americana e Arch Lauterer produziu o cenário.

³ Todas as citações referentes ao texto de *American Document* publicado no *libretto* de 1942 foram traduzidas pela autora para esse artigo. O texto original está pode ser acessado em <http://lcweb2.loc.gov/natl/lib/ih/has/service/graham.1/200153391/200153391.pdf>



O que apresento a seguir é uma tentativa de reconstrução de **American Document**, baseada no texto do *libretto* publicado em 1942 e em outros materiais de arquivo acessados através do site da *Library of Congress*, além das reconstruções elaboradas por outros críticos anteriormente e do livro de fotografias de Barbara Morgan, cuja primeira edição foi lançada em 1941.

Peça ou balé?

A cada apresentação de *American Document* lia-se no programa uma nota dizendo que se tratava de uma dança-documentário. Tudo começava com um grande desfile coreografado, que correspondia ao tradicional *Walk Around* dos *minstrels shows*, e que apresentava os integrantes da companhia ao público. Depois de um cumprimento coletivo em cânon, o interlocutor dava um passo à frente e situava a encenação no tempo e no espaço:

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

Tínhamos, portanto, uma peça ou dança-teatro que não se oferecia como entretenimento, mas sim como uma forma de investigação acerca daquele momento da história americana. Na sequência, o interlocutor apresentava os seguintes ‘personagens’: a companhia de bailarinas liderada por Sophie Maslow, o público, o próprio interlocutor (o ator Houseley Stevens, Jr.), e os solistas Martha Graham e Erick Hawkins. Além de abandonar a quarta parede, Graham fazia questão de informar ao público seu papel. Quando o interlocutor dizia ao público que ele era parte da obra, isso implicava uma participação ativa na construção do sentido da peça. Nada parecido com isso aconteceria em um espetáculo de balé acadêmico ou em uma encenação de um drama burguês. A presença de um interlocutor/narrador que não só se dirigia, mas incluía o público na obra, não só posicionava **American Document** dentro da esfera do teatro épico, mas também o aproximava das experiências teatrais da esquerda americana do início dos anos 30. *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, por exemplo, fez um imenso sucesso na



Broadway em 1935. Na peça, os trabalhadores das companhias de táxi realizam em um teatro uma assembleia para deliberar sobre uma possível greve, de maneira que o espaço cênico extrapolava os limites do palco (COSTA, 2001). Essa e outras experiências, como as dos *Living Newspapers* e outras estruturas típicas do *agit-prop*, eram certamente conhecidas do público americano em 1938, pelo menos nas grandes cidades e, sobretudo, em Nova Iorque.

Essa não seria a primeira e nem a última vez que Graham iria abolir a quarta parede. Em 1932, em um solo metalinguístico chamado *Satyric Festival Song*, ela havia satirizado sua fama de bailarina séria flertando diretamente com o público.⁴ Posteriormente, a partir da década de 1940, nos balés construídos a partir da mitologia grega, Graham iria reinventar a função do coro na conexão do público com a trama. Em um artigo publicado em 1941, chamado *Primer for Action*, Graham explica que para ela a arte não deve ser apenas entendida pelo intelecto ou mesmo pela emoção, mas sim integralmente experimentada (GRAHAM, 1992). Para tanto, naquele momento nevrálgico da história americana, Graham optou por uma provocação direta, com a qual conseguiu finalmente atingir o grande público.

Após as apresentações iniciais, o casal de solistas executava um dueto de cumprimentos e a companhia toda entrava para o chamado *Cross-Fire*. Segundo o *libretto* de 1942, o *Cross-Fire* era uma dança de movimentos fortes, na qual os bailarinos usavam grandes saltos para entrar e sair do palco. Durante o *Cross-Fire*, o interlocutor falava:

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

Essa descrição era ao mesmo tempo um panorama de descendentes de imigrantes típico da Nova Iorque da década de 1930 e uma lembrança do fluxo de povos que historicamente transitou da Europa para a América. Graff (1997) afirma que nessa

⁴ Vídeo de uma remontagem desse solo disponível em <https://youtu.be/npSXDzqwFJg>



parte da coreografia as intérpretes entravam em grupos que se sucediam, sugerindo ondas migratórias. Curiosamente, as nacionalidades listadas nessa apresentação indicavam um panorama exato das origens das diferentes famílias das bailarinas que compunham a companhia de Graham (MANNING, 2005). Assim como o limite entre espaço cênico e plateia havia se tornado permeável, também o limite entre representação e realidade ficava esfumado. A ascendência europeia surgia no próprio material artístico, ou seja, nos corpos em cena. Por outro lado, a constituição da companhia era ela mesma também um reflexo das classes baixas da Nova Iorque moderna e de uma América vista como terra de oportunidades, para onde muitos sonhos se projetavam. Evidentemente, nem todos os diferentes grupos étnicos que compunham a população americana estavam representados nessa primeira apresentação, mas, na soma com os episódios seguintes, esse quadro ganha importância, sobretudo em relação ao episódio final, o qual discutiremos mais adiante.

Um documento feito de documentos

“Nossos documentos são nossas lendas - nossa pungente história recente - nossos contos populares”, lia-se na introdução do programa dos espetáculos. Em uma mistura de texto original e fragmentos de um repertório variado de documentos históricos, Graham e Fergusson criaram uma colagem de referências compartilhadas que, costurado com as coreografias, funcionava como uma montagem. O primeiro dos quatro episódios de cunho histórico chamava-se Declaração. Inicialmente, o interlocutor se dirigia ao público com uma pergunta: “Um Americano – O que é um Americano?” Essa pergunta, que seria repetida também no início do terceiro episódio, nunca foi das mais simples. A primeira tentativa de resposta começava pela indicação do ano de 1776, com o interlocutor preparando o público para a citação de um trecho da Declaração de Independência americana:

Cinco homens escreveram um documento
Seu nome soa familiar
Aqui está
Declaração!



Depois de uma entrada que conectava Europa e América, vinha esse episódio em cujo texto falava sobre direitos universais, celebração da liberdade e sobre um momento de quebra dos vínculos com o velho mundo. Os mesmos corpos dos descendentes de imigrantes celebravam agora a chegada dos peregrinos ao Novo Mundo e os sonhos a ele associados a partir de um texto fundador da nação americana.

A história era conhecida, mas a forma não era nada trivial. Com direito a um rufar de tambores, as duas *End Figures* - Anita Alvarez e Thelma Babitz - cruzavam o palco correndo em diagonal três vezes. O interlocutor recitava então o trecho da Declaração, enquanto cada um dos bailarinos entrava caminhando e se posicionava lentamente no palco, com Maslow e Hawkins ao centro. Alvarez e Babitz marcavam o tempo com os pés durante a citação. Ao fundo, no início dessa entrada, três bailarinas abriam cortinas e viam-se três portas no cenário. Seguia-se então, em tom heroico, a Dança da Declaração.

Uma terra em competição

O interlocutor abria o segundo episódio com uma pergunta diferente, mas relacionada com o episódio anterior: “América – O que é a América?” O texto introdutório apresentava a questão das populações indígenas que foram em grande parte exterminadas e perderam suas terras no embate com os colonizadores:

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



Apesar de parte do texto introdutório desse episódio (correspondente às sete primeiras linhas) estar em itálico no *libretto* de 1942, o que supostamente indicaria tratar-se de uma colagem de material pré-existente, a autoria desse trecho não pôde ser determinada. O som do tambor, que dava um tom heroico ao episódio da Declaração, reaparece aqui como tambor indígena. A sonoridade dos nomes próprios, entre eles o da cidade onde Graham nasceu - Allegheny, na Pennsylvania – apareciam no texto falado como a lembrança de que a terra americana já havia tido outros donos. Enquanto o interlocutor pronunciava esses nomes, Graham entrava no palco para um solo chamado Figura Nativa, na qual ela retomava o tema com o qual ela já havia trabalhado em *Primitive Mysteries*. Graham, que se dizia descendente direta de um dos peregrinos que haviam aportado na América a bordo do *Mayflower* em 1620 (FREEDMAN, 1998), fazia mais uma vez uma homenagem às populações nativas. De certa maneira, a figura da coreógrafa no palco incorporava ao mesmo tempo as imagens do colonizado e colonizador, que em seu embate, deram origem aos Estados Unidos da América. Uma foto desse solo pode ser acessada em <http://www.loc.gov/item/ihis.200154225>.

129

Na sequência, a companhia entrava no palco para uma dança com o mesmo tema. Os relatos e as fotos de Barbara Morgan (1980) indicam que tanto o solo de Graham quanto a dança do grupo continham de movimentos que sugeriam forte conexão com a terra. O foco dos olhares para baixo ou para longe davam um clima introspectivo, de rememoração. Em outubro de 1938, o crítico Owen Burke, da revista *New Masses*, fez o seguinte comentário sobre esse episódio:

[...] the 'Indian Episode' with its poignant Lament for the Land takes on current significance, brings to mind migratory workers, the increasing ranks of the jobless – land becomes a symbol of security and composition connects with the streams of refugees leaving their fascist invaded lands and homes.⁵

⁵ O "Episódio dos Índios" com o seu pungente 'Lamento pela Terra' ganha um significado atual, traz à mente os trabalhadores migrantes, as fileiras crescentes de desempregados – a terra se torna um símbolo de segurança e a composição se conecta com os fluxos de refugiados que deixam suas terras e casas invadidas por fascistas. (BURKE, 1938)



Segundo essa leitura, a América de Graham surgia não só como uma terra roubada das populações nativas, mas como o lugar que na década de 1930 recebia novamente populações de imigrantes vindos da Europa em busca de melhores oportunidades, sem contar as imigrações internas em direção às grandes cidades por conta do desemprego. Na busca pela resposta à pergunta inicial do episódio, o que vemos é a América como uma terra em competição. O contexto descrito por Burke, no qual o Fascismo avançava, combinado com a ansiedade de uma guerra que se armava em um período de depressão econômica, como Graham bem percebeu, exigia que se refletisse sobre a questão da propriedade e das diferenças culturais. A composição deixa outras perguntas em estado de latência: A quem pertence a América? Quantas vidas vale essa terra? Graham levantava questões a respeito da colonização e da ocupação do território americano enquanto o fascismo ocupava terras e massacrava povos do outro lado do Atlântico. A segunda parte do episódio comentado por Burke deixa claro que a aproximação não era sutil.

130

Depois do solo de Graham, que terminava com ela ajoelhada de frente para o público, o interlocutor informava a data de 1811 e, enquanto a companhia dançava, declamava trechos de um discurso chamado Lamento pela Terra, escrito por Red Jacket (ou Sagoyewatha em sua língua nativa), um orador e chefe da nação indígena dos Senecas. Nos primeiros anos do século XIX, uma sociedade de missionários cristãos pediu permissão a esse líder para converter o seu povo; os fragmentos selecionados por Graham e Fergusson são parte da carta que foi lida no conselho que reunia os chefes de seis nações indígenas e os missionários cristãos. O trecho citado tratava da ocupação da terra pelos europeus, mas outras partes do mesmo discurso, citadas abaixo, comentavam a intolerância do homem branco em relação à religião indígena e relacionavam imposição religiosa a poder e dinheiro:

Brother, our seats were once large and yours were small. You have now become a great people, and we have scarcely a place left to spread our blankets. You have got our country, but are not satisfied; you want to force your religion upon us. (...)

Brother, you say there is but one way to worship and serve the Great Spirit. If there is but one religion, why do you white people differ so much about it? Why not all agree, as you can all read the Book? (...)



Brother, you say you have not come to get our land and our money, but to enlighten our minds. I will now tell you that I have been at your meetings and saw you collect money from the meeting. I can not tell what this money was intended for, but suppose that it was for your minister; and, if we should conform to your way of thinking, perhaps you may want some from us.⁶

Esse conteúdo latente de acusação direta é tão central ao documento escolhido para esse episódio que acaba ecoando como texto implícito. Se a intenção de Graham era mesmo discutir o presente repensando o passado, fica impossível, por exemplo, não associar a ideia de intolerância religiosa ao crescente antissemitismo. Esse trabalho coreográfico estreou em agosto de 1938 em Vermont, e em outubro em Nova Iorque. Na Europa, a Noite dos Cristais Quebrados ocorreria em 9 de novembro do mesmo ano.

Além das doloridas semelhanças entre o passado americano e o presente europeu, havia um evidente contraste entre o espírito heroico do primeiro episódio e o clima introspectivo do segundo. Ao representar no palco a perspectiva dos vencidos, os aventureiros brancos, cristãos, de origem europeia, que haviam bravamente proclamado a sua independência em relação ao Império Britânico em 1776, se convertiam agora em vilões intolerantes, traiçoeiros e gananciosos.

Quebrando o clima sério e lembrando a todos que tudo na América pode virar espetáculo, o episódio terminava com uma nova parada festiva ou *Walk Around*.

O dilema puritano

O interlocutor abria esse episódio retomando a pergunta do primeiro: “Um Americano – O que é um Americano?” O foco, portanto, ia novamente da terra para o

⁶ Irmão, nosso espaço um dia já foi grande e o seu pequeno. Vocês agora se tornaram um grande povo, e nós praticamente não temos um lugar para esticar nossos cobertores. Vocês têm nosso país, mas não estão satisfeitos; vocês desejam nos impingir sua religião. (...)

Irmão, você diz que há apenas uma maneira de adorar e servir o Grande Espírito. Se existe apenas uma religião, por que as pessoas brancas diferem tanto sobre isso? Por que nem todos concordam, se todos podem ler o Livro? (...)

Irmão, vocês dizem que não vieram para tomar a nossa terra e nosso dinheiro, mas para iluminar nossas mentes. Agora vou dizer-lhe que eu já estive em suas reuniões e vi vocês recolherem dinheiro. Eu não posso dizer para que esse dinheiro seria destinado, mas supor que era para o seu ministro; e, se nós estivermos de acordo com sua maneira de pensar, talvez vocês possam querer algo de nós. (Red Jacket, 1906) [N.A. Apenas os trechos sublinhados constam no *libretto* de 1942]



povo. Com uma curta introdução, o interlocutor levava o público de volta para 1620, ocasião da chegada do *Mayflower* à costa americana. Essa passagem estabelecia uma conexão com o quadro anterior por sugerir mais uma vez o conflito violento entre os peregrinos e populações nativas. A diferença vinha a seguir, com uma nova inversão de perspectiva. Durante essa primeira fala, Graham e Hawkins entravam juntos e se posicionavam no fundo do palco, à esquerda.

Em seguida, o interlocutor indicava um novo salto no tempo, dessa vez para 1741. Graham e Hawkins caminhavam de mãos dadas até se aproximarem dele e executavam o Duo Puritano, descrito por alguns críticos como sensual ou mesmo erótico (MANNING, 2005). Durante essa dança, o interlocutor caminhava em volta do casal e citava alternadamente trechos que seriam de um sermão de Jonathan Edwards, chamado *Sinners in the Hands of an Angry God*, intercalados com trechos do Cântico dos Cânticos, do Antigo Testamento. Edwards foi um importante teólogo e pastor da época colonial, e um sermão com esse mesmo título foi ministrado na *Church of Christ* em Northampton no ano citado. Porém, com exceção da expressão-título, os outros trechos transcritos no *libretto* parecem mais paráfrases do que citações desse sermão, questão que não foi comentada por nenhum dos textos críticos analisados até o momento e que ainda não pode ser elucidada. Por outro lado, parece importante especificar aqui o tema do sermão de Edwards, a saber, o livro do Deuteronômio XXXII, versículo 35 da Bíblia, no qual Deus promete vingança aos filhos de Israel: “A mim pertence a vingança e eu lhes darei o pago a seu tempo, para que o seu pé resvale; está próximo o dia da (sua) perdição, e os tempos (dela) se apressam a chegar.”

A ira de Deus contra os judeus é, portanto, tema desse um sermão puritano que tinha como objetivo a conversão de infiéis na América colonial. Esse, por sua vez, estava intercalado com segmentos do texto que é considerado um dos mais poético e sensuais da Bíblia, na qual são representados o amor e o encantamento entre o rei Salomão e sua esposa Sulamites. A edição Paulinas da Bíblia Sagrada (1975) explica, em comentário, que o Cântico dos Cânticos representa para os fiéis o encontro místico de Jesus com sua Igreja. É evidente que o cristianismo, e o puritanismo em especial, tem a culpa como



base para o seu moralismo. A oposição entre o amor carnal e a repressão puritana faz parte do repertório de significados relacionados a esse episódio (interpretação que o *libretto* claramente sugere). Porém, apesar de alguns críticos da época terem interpretado esse episódio como pessoal demais em relação ao resto da composição, o resultado da montagem de textos parece sugerir outras camadas de significado, talvez mais importantes na economia da obra. Se considerarmos, por exemplo, a leitura alegórica sugerida pelos comentadores, na qual Sulamites, representando a Igreja, seduz o rei com carinhos, elogios e atenção, em comparação com as ameaças proferidas nos terríveis sermões protestantes, temos dois exemplos muito diferentes de como agregar seguidores para uma causa ou instituição. Entretanto, a Bíblia parece permitir essa abertura de interpretações, até mesmo pela variedade de narrativas que contém. Para outros povos, ou para os chamados ‘infiéis’, como bem explicado na carta de Red Jacket citada anteriormente, essa amplitude de interpretações para um mesmo livro sagrado parece um pouco absurda e bastante traiçoeira, pois evidencia o caráter ideológico das diferentes interpretações.

133

A oposição entre os dois caminhos para a conversão de fiéis não é tão simples como essa primeira explicação possa fazer parecer, do tipo ameaças de um lado e amor do outro. As imagens selecionadas evocam elementos que tornam o quadro mais complexo. Um sermão de ordem moral, costurado pelo procedimento de montagem com um diálogo bíblico, forma um novo diálogo pontuado por comentários. Transcrevo abaixo o texto desse episódio, indicando as vozes das personagens feminina e masculina a partir dos trechos extraídos do Cântico dos Cânticos para facilitar a compreensão da análise:

1620

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

1741

Jonathan Edwards fala:
Ouçam:



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

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

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

Ela – Deixe que ele me beije com os beijos de sua boca,
Pois seu amor é melhor que vinho.

Deus irá colocar-se como um fogo infinito a se consumir contra ti, e irá pisar com Seus pés, aqueles que por toda a vida através do pecado sobre Ele e Sua glória pisaram.

Ele – Quão belos são teus pés nas sandálias,
Ó filha do Príncipe,
Quem é essa que se parece com a aurora,
Formosa como a lua,
Brilhante como o sol,
Terrível como um exército formado em batalha.

Então Deus irá entregar tua alma desamparada nas mãos de demónios, que sendo teus carcereiros deverão manter-te até o grande dia do juízo.

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

Pecadores nas mãos de um Deus furioso!

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

Imagens e sons da guerra ecoam nos diversos fragmentos selecionados para essa colagem: “revólveres na selvagem vastidão indígena”, “a morte vem sibilando como um dragão de fogo”, “terrível como um exército formado em batalha”. No texto introdutório do episódio, é curioso notar o uso da expressão “geração obstinada” (*stiff-necked generation*) para tratar dos pioneiros americanos. Tanto na Bíblia quanto na Torá são os judeus o povo frequentemente referido como ‘*stiff-necked*’ (obstinado, determinado, teimoso). No capítulo de Franko (2012), *Myth, Nationalism and*



Embodiement, no qual ele discute o caráter antifascista de *American Document*, o autor nos lembra que foi em março de 1938 que os Nazistas ocuparam a Áustria. Ocupação, guerra por território e intolerância religiosa são questões recorrentes em cena. Mas o tema da peça, como o próprio nome indica, é a América e, portanto, é preciso investigar como esse episódio central, que inicialmente parece estranho ao conjunto, aborda a questão americana.

Poucos são os registros em vídeo desse trabalho e a maior parte dos filmes encontram-se em arquivos americanos. O único vídeo de *American Document* de fácil acesso via *Youtube* faz parte de um documentário sobre a vida e a obra de Martha Graham produzido pela PBS em 1994, chamado *Martha Graham: the dancer revealed*. O que vemos é uma cena curtíssima desse dueto (minuto 28 do filme), onde Hawkins e Graham aparecem frente a frente, muito próximos, abrindo os braços, ele sustentando os dela por baixo, ela em uma atitude de entrega. Hawkins então segura Graham pelos braços e a gira sobre o seu eixo, como uma boneca de caixa de música. Essa pirueta se transforma em um movimento em espiral, na qual ela gira suavemente em torno de Hawkins num plano descendente, até terminar em uma quarta posição, deitada a seus pés. Ele então executa um salto enérgico com braços e pernas em V e se abaixa em direção a Graham, que repete o movimento de abertura de braços e entrega, desta vez sentada de costas para a câmera. Segurando Graham pelos braços, Hawkins a levanta do chão e gira seu corpo, de maneira que ela termina, como ele, de frente para a câmera, sem que os dois percam o foco um do outro em nenhum momento da sequência.

Esse foi o primeiro trabalho coreografado por Graham onde há uma definição de papéis femininos e masculinos, é verdade. Pelos diversos relatos, parece ter sido também verdade que Graham e Hawkins, que se casaram anos depois, se apaixonaram um pelo outro durante a montagem da peça. Entretanto, alguns aspectos das análises mais recentes não me convencem. Susan Manning (2005), por exemplo, usa o adjetivo “erótico” ao referir-se a esse dueto. A meu ver, ao menos nesse trecho, há um componente de sensualidade e entrega, mas não exatamente de erotismo, sobretudo se compararmos esse duo com outros tantos compostos por Graham para outros balés,



como *Night Journey* ou *Errand into the Maze*. Por outro lado, interpretar essa cena apenas como um encontro entre amantes divididos entre o desejo e a repressão religiosa me parece sem sentido dentro da estrutura geral. Apesar do texto falar sobre desejo, os pontos centrais do diálogo que se forma pela montagem parecem ser a sedução e a dominação. De maneira complementar, os elementos mais fortes da dança, pelo menos nesse pequeno trecho analisado, parecem ser o de entrega e manipulação. Um dado interessante é que no texto falado, como no Cântico dos Cânticos, temos a impressão que a figura feminina seduz a figura masculina, a qual cai aos seus pés, enquanto na dança temos o movimento oposto. Se Sulamites representa a igreja, que instituição Hawkins poderia representar? Ou talvez o importante nessa cena não seja quem seduz e quem domina, mas sim a imagem da armadilha e da manipulação ideológica. Por que então escolher a imagem das sandálias como arma de sedução? O sonho americano, que atrai tantos homens e mulheres, não é uma mercadoria sedutora e inacessível? Não é verdade que nos anos 1920 os americanos viviam uma euforia de consumo quando de repente, como na passagem bíblica que inspirou Edwards, o chão sumiu debaixo de seus pés e o país caiu numa longa e sofrida depressão econômica? No Duo Puritano, as mesmas mãos que impulsionavam a queda espiralada de Graham, também a erguiam do chão.

Evidentemente, o episódio termina com mais uma parada festiva. Talvez o clima de entretenimento, e a repetição desse *Walk Around* no final de cada episódio funcione como uma propaganda, aqui não para oferecer diretamente uma mercadoria, mas para mostrar como hipnotizar o sujeito de maneira a anular os efeitos negativos do que está sendo realmente dito nos episódios. Essa dinâmica reacionária caricaturada mimetizava e ironizava o funcionamento da imprensa e da indústria cultural, que não só manipula notícias e informações, como insere continuamente entre uma notícia ruim e outra, imagens de sonhos de consumo e de promessas de felicidade individual.

A face negra

No início do quarto episódio, a pergunta inicial proferida pelo interlocutor aparecia novamente reformulada de maneira a reafirmar a estrutura política do país, a



qual havia sido referida no trecho da Declaração de Independência inserido no primeiro episódio: “Os Estados Unidos da América – o que são?” Enquanto a companhia entrava lentamente no palco e se posicionava para a dança da emancipação, o texto ia evocando diferentes paisagens americana, que gradualmente iam se associando a atividades de interesse econômico, como mineração e agricultura, até finalmente abordar a questão social central do episódio, a saber, a emancipação dos escravos negros em 1863:

Um estado tem montanhas
Um estado não tem montanhas
Um estado tem mar,
Um estado não tem mar,
Um estado tem milho,
Um estado tem ouro,
Um estado tem algodão.
Um dia, mais de um estado tiveram escravos.
Agora, nenhum estado tem escravos.
Agora todos os estados têm uma palavra profunda
Aqui está ela:
Emancipação!

137

Nesse momento, a companhia começava a Dança da Emancipação. Um pouco depois havia uma pausa, na qual o interlocutor informava a data de 1863 e invocava a famosa frase de Abraham Lincoln extraída do *Gettysburg Address*, que na peça funcionava, a meu ver, como uma exaltação levemente irônica do potencial da democracia americana: “Que o governo do povo, pelo povo e para o povo não desapareça da terra.”

A coreografia continuava depois dessa citação, sempre em clima de exaltação, e terminava com as bailarinas em semicírculo, olhando para cima, como os braços amplamente abertos para os lados. Só então, o interlocutor citava um trecho da Declaração de Emancipação, a qual determinava o fim da escravidão. Ambos os documentos primários, a Declaração de Emancipação e o *Gettysburg Address*, datam do mesmo ano de 1863 e foram escritos durante a Guerra Civil americana. Após o término da coreografia da companhia, havia ainda um duo de êxtase dançado pelos solistas. O episódio terminava com mais um festivo *Walk Around*.



Graham chegou a ser criticada por esse episódio, no qual bailarinas brancas representam os escravos negros (MANNING, 2005). Fica claro, porém, que ela só podia trabalhar com os bailarinos que tinha à sua disposição. Não havia uma seleção de elenco para a realização de uma coreografia ou para ingressar na companhia. O grupo era formado de maneira orgânica, a partir dos alunos que frequentavam as aulas e que, aos poucos, iam adquirindo técnica e disposição suficiente para entrar na companhia (como ocorre em muitas companhias ainda hoje). Felizmente, na década de 1930, alguns grupos de dança negra já estavam se formando em Nova Iorque (o primeiro recital de dança negra da América foi apresentado em Nova Iorque em abril de 1931 (MANNING, 2004), mas mesmo assim bailarinos negros e brancos ainda frequentavam estúdios diferentes. A própria peça de Graham aponta para algumas questões relacionadas a essa segregação que se perpetuava ainda por muitos anos depois da emancipação. Uma das formas de manutenção da dominação branca era, por exemplo, o ridículo, elemento fundamental para os populares *minstrel shows*, sobretudo com o uso da *blackface*. Estou de acordo com a opinião de Mark Franko (2012), que afirma que a escolha de Graham por essa estrutura, que só então começava a cair em desuso (MANNING, 2005), continha uma boa dose de ironia. A dança exalta a libertação dos negros, enquanto a forma da peça deixa na boca o gosto amargo da realidade social. Relatos indicam que em versões anteriores à do *libretto*, o interlocutor citava no início desse quarto episódio alguns assuntos polêmicos que haviam causado muita discussão na década de 1930, como o caso Sacco e Vanzetti, a questão dos arrendatários de terra (*share-croppers*) e o caso dos *Scottsboro boys* (MANNING, 2005). Com exceção desse último, que ilustra claramente que a lei americana ainda nos anos 1930 não considerava negros e brancos como iguais, os outros dois exemplos sugerem uma generalização da ideia de escravidão para além da questão racial. De novo, questões relacionadas à política (Sacco e Vanzetti eram anarquistas) e à luta de classes ecoavam no panorama americano que ia sendo montado em cena.

Comparando esse episódio com o segundo, vemos ainda uma diferença interessante. Dos nativos americanos, que foram praticamente dizimados, ainda restou a



voz de Red Jacket e sua força retórica e nostálgica. Os negros, que haviam sido trazidos da África à força e que nos anos 1930 deveriam ser muito mais numerosos que os nativos, não tinham voz alguma na sociedade. O *pathos* do episódio era de exaltação da liberdade, mas o que se ouvia era a voz de um representante branco, que falava em nome do ‘povo americano’. Entretanto, nem nesse nem em nenhum outro episódio, nenhum fragmento do discurso negro foi inserido no texto, o que é mais um indício da hipocrisia do discurso democrático que caracteriza a identidade americana.

Apenas para amarrar a análise dos conteúdos feita até agora, vamos partir de uma suposição simples e talvez até questionável, de que as três portas do primeiro episódio representavam os três direitos universais listados no trecho da Declaração de Independência evocado e que esses seriam a base para construção da democracia americana, a saber, os direitos à vida, à liberdade e à busca pela felicidade. Por essa leitura, o quadro que se construiu até aqui, no qual se apresenta um país formado a partir do genocídio, da dominação, da ocupação, da perseguição política, religiosa e ideológica, da culpa e do moralismo, é a exata negação desses três caminhos supostamente abertos pela democracia. Repetidas vezes, a montagem sugere uma incoerência entre o discurso oficial e a realidade social e uma capacidade incrível de reinterpretação dos documentos de acordo com interesses de grupos específicos, com intenção de manipulação ideológica. Repetidas vezes, as vozes dos excluídos e as injustiças sociais são silenciadas pela espetacularização típica da indústria cultural americana.

Para fechar esse panorama, Graham repetiria o que já tinha feito de outra maneira em *Chronicle* (1936), acrescentando um episódio final no qual convocava o público a tomar um partido e participar da construção de uma nova realidade social.

O Povo, a democracia, a América

O último episódio era originalmente chamado de *After-Piece*, e foi renomeado no *libretto* de 1942 como *Hold your Hold!* (MANNING, 2005). Mark Franko (2012) comenta que a expressão estava relacionada com a figura de John Brown, abolicionista branco que teve um papel importante na luta pela emancipação dos negros e que ainda



era referência de luta para a Frente Popular americana. Com base no poema de Langston Hughes, chamado *Freedom's Plow* (1943), Franko explica que o sentido da expressão estava ligado à persistência, à fé na luta política. O interlocutor abria essa parte situando o público novamente no momento histórico da apresentação: “Vocês que amam a humanidade... A liberdade foi caçada em todo o mundo.”

A segunda frase da citação anterior foi extraída de um texto de Thomas Paine, *Rights of Man*, escrito em defesa da Revolução Francesa. Novamente a estrutura da peça começava a se fechar sobre si mesma, pois Paine foi uma figura importante na luta pela Independência americana. Essa citação, portanto, conecta o último episódio ao primeiro, mas também faz referência à ideia de revolução e ao momento no qual **American Document** foi concebido. Na sequência, Sophie Maslow, Jane Dudley e Frieda Flier entravam pelo lado direito do palco em uma atitude de sofrimento e dançavam, cada uma de uma maneira, ao som baixo e lento da batida de um tambor, enquanto o interlocutor repetia as seguintes linhas:

140

1942
Ouçam o que dizemos
Nós somos três mulheres.
Nós somos três bilhões de mulheres.
Nós somos mães dos famintos mortos.
Nós somos mães dos famintos vivos.
Nós somos mães daqueles que vão nascer.
Ouçam o que dizemos
O nosso é um lamento pelos vivos.

Amarrando passado e presente, o lamento pelos vivos ecoava o lamento pela terra e pelos índios que foram mortos nas disputas por essa terra, dos quais tratava o segundo episódio. A ideia da fome, apresentada e reiterada pela repetição, era intensificada pelo imperativo do verbo, como uma convocação direta a uma reflexão coletiva e urgente. Sabiamente, Graham colocou no palco, vestidas de vermelho e representando o sofrimento de uma população de excluídos, três bailarinas conhecidas no universo da dança de Nova Iorque por sua participação nos movimentos sociais de esquerda (FOULKES, 2002). Em uma famosa foto de Barbara Morgan (1980) capturada com a técnica de *time-lapse*, as três aparecem executando movimentos espiralados, marcados pela contração pélvica típica da técnica de Graham, que faz com que o



movimento surja a partir do centro do corpo, como algo realmente visceral, as mãos ora recolhidas próximas ao corpo, ora estendidas em direção à câmera como em uma súplica (fig. 1).



Figura 1

Quando as três bailarinas deixavam o palco em silêncio, Hawkins entrava com passos firmes pelo outro lado, como que pronto a segui-las, mas parava no centro do palco. O interlocutor então recomeçava, com mais uma citação bíblica seguida de uma invocação que condensava o apelo desse episódio final: “Irmãos, vocês foram chamados para a Liberdade. Portanto, segurem as pontas, irmãos!”

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

Este é um homem.
Este é um milhão de homens.
Este homem tem uma fé.
É você.
Este é um homem.
Este é um milhão de homens.



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

Graff (1997) afirma que esse solo de Hawkins foi provavelmente a mais explícita representação da classe trabalhadora americana vista em um trabalho de Graham. Franko (2012), por outro lado, sugere que Hawkins representava a democracia americana, cujos componentes de base são a fé e o medo do próximo. Com relação ao texto, Franko aponta a importante transição do pronome da terceira pessoal do plural, que convidava à identificação com as bailarinas, para o *'this is'*, que funciona como uma maneira de objetificar em Hawkins a identidade do povo americano. Apesar de todo o discurso religioso que permeia o texto falado em vários episódios, e que faz parte da identidade americana, esse trecho reelabora a ideia de fé ligando-a à solidariedade. O futuro americano surgia enfim como uma escolha a ser feita entre a aposta no potencial da coletividade ou o individualismo e o medo.

142

Após a saída de Hawkins de cena, o interlocutor se dirigia diretamente ao público invocando mais uma vez o efeito patético pelas palavras de Lincoln:

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

Graham entrava então sozinha no palco, em um vestido vermelho vivo, para um emocionante solo chamado Dança da Invocação. Ao final desse solo, Hawkins unia-se a Graham no centro e a companhia ocupava o palco sem música, marcando o tempo com a batida dos pés no chão, enquanto o interlocutor chamava:

América! Nomeie a palavra que é coragem.
América! Nomeie a palavra que é justiça.
América! Nomeie a palavra que é poder.
América! Nomeie a palavra que é liberdade.
América! Nomeie a palavra que é fé.
Aqui está a palavra –



Democracia!

Em seguida, havia uma coreografia forte com o grupo todo em cena parecida com a Dança da Declaração do primeiro episódio. Depois que todos os bailarinos deixavam o palco, o interlocutor repetia a frase do *Gettysburg Address* de Lincoln: “Que o governo do povo, pelo povo e para o povo não desapareça da terra.”

A companhia entrava novamente no palco para o último *Walk Around*, e terminava em fila, de frente para o público, na boca de cena. Para finalizar, o interlocutor dava um passo à frente e desejava boa noite a todos.

Invocação

A dança é uma arte efêmera por natureza e a reconstrução de trabalhos dançados é sempre uma interpretação de evidências fragmentárias. Investigações futuras de outros materiais complementares podem e eventualmente irão alterar as interpretações propostas aqui. Minha leitura está certamente incompleta por não ter levado em conta elementos importantes da montagem, como a música de Ray Green, a iluminação e os detalhes das coreografias, dos figurinos e dos cenários. Não há dúvida, entretanto, que **American Document** foi um dos mais inovadores balés da dança moderna política dos anos 1930 em Nova Iorque. Na introdução do *libretto* supostamente escrita por Fergusson lê-se: “Ela (Graham) estivera ouvindo as palavras cruéis e terríveis enviadas através do ar pelos países do Eixo. Ocorreu-lhe que o nosso próprio país - nossa democracia - tinha palavras, também, com poder para encorajar os homens e movê-los para a ação.”

O tom patriótico pós-Pearl Harbor da citação acima combina pouco com a montagem complexa que estruturava **American Document**. Porém, a relação entre passado e presente está aí sugerida. Com intuito de “encorajar os homens e movê-los para a ação”, Graham e seus colaboradores construíram um panorama vivo de diversas questões sociais relacionadas com a história dos Estados Unidos da América. Outros materiais interessantes, como por exemplo, a história da dança moderna americana e sua relação com a polêmica dança de expressão alemã, também estão latentes na obra e ainda



carecem de investigações mais profundas. É evidente que em 1938 havia um forte sentimento antifascista e que artistas e intelectuais estavam alarmados com a nuvem negra que cobria a Europa. Entretanto, como o próprio nome já diz, **American Document** era uma obra sobre os Estados Unidos, na qual Graham propunha uma revisão e uma reinterpretação da história americana de maneira crítica e nem sempre apologética. Por hora, arrisco afirmar que a América que Graham expunha no palco não condizia com os ideais de justiça e democracia que os documentos oficiais evocavam e que o episódio final tinha como objetivo emocionar e mover os homens no sentido de estimular o pensamento crítico e a luta por uma democracia que possibilitasse melhores condições sociais dentro do território americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN DANCER, 1942. Disponível em:

< [file:///C:/Users/jane/Dropbox/Graham%20\(1\)/american%20dancer%2042.pdf](file:///C:/Users/jane/Dropbox/Graham%20(1)/american%20dancer%2042.pdf) >

BÍBLIA. A. T. Cântico dos Cânticos. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução e anotações: Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1975.

BURKE, Owen. "An American Document." In: **New Masses**, 1938. Disponível em:

< <https://www.loc.gov/item/ihas.200154058/> >

CASSON, Gordon. "A Plea for Democracy". In: **People's World**, 1939. Disponível em

< <https://www.loc.gov/item/ihas.200154105/> >

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho. Ensaios sobre teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

FOULKES, Julia L. **Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey**. Charlotte: The University of North Carolina Press, 2002.

FRANKO, Mark. **Martha Graham in love and war**. New York: Oxford University, 2012.

FREEDMAN, Russell. **Martha Graham: a dancer's life**. New York: Clarion Books, 1998.

GRAFF, Ellen. **Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928-1942**. Durham and London: Duke University Press, 1997.



- GRAHAM, Martha. "Dance Libretto: American Document". In: **Theater Arts Monthly**, 1942, 26: 565-74. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/ihas.200153391/>>
- GRAHAM, Martha. "Primer for Action". In: COHEN, Selma Jeanne; MATHESON, Katy (Eds). **Dance as a Theater Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present**. 2. Ed. New Jersey: Princeton Book Company, 1992.
- MANNING, Susan. "American Document and American Minstrelsy". In: MORRIS, Gay (ed.) *Moving Words: Re-writing Dance*. New York: Taylor and Francis e-Library, 2005.
- MANNING, Susan. **Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- MARTHA Graham Dance Company: history. Consultado em: 16/09/2015. Disponível em <http://marthagraham.org/about-us/our-history/>.
- MARTHA Graham: the dancer revealed. **Youtube**. Consultado em 11/10/2015. Disponível em <https://youtu.be/wH5fjgrXlzs>
- MORGAN, Barbara. **Martha Graham. Sixteen Dances in Photographs by Barbara Morgan**. New York: Morgan & Morgan, 1980.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern Dance in Germany and the United States: crosscurrents and influences**. 2. Ed. New York: Routledge, 2011.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.
- RED JACKET. "On the Religion of the White Men and the Red". In: BRYAN, William Jennings. (ed.) **The World's Famous Orations**. New York: Funk and Wagnalls, 1906; New York: Bartleby.com, 2003. www.bartleby.com/268/.
- REYNOLDS, Nancy; McCORMICK, Malcolm. **No fixed points: dance in the twentieth century**. New Haven: Yale University Press, 2003.
- STODELLE, Ernestine. **Deep song: the dance story of Martha Graham**. New York: Schirmer Books, 1984.

