

Nach ponedielnik, nº 3, 1922, p. 4

Turnê E. V. Guéltser

L. S. Vygótski

Guéltser¹ representa ao mesmo tempo um nome muito conhecido, um enorme talento e perfeita maestria. Sua arte – a dança clássica – não é fácil e nem popular. Ela requer alguns comentários, especialmente quando é apresentada em turnê, ou seja, em formas involuntariamente fragmentadas e distorcidas. Ainda mais por que entre o balé e o novo espectador existem preconceitos dos mais comuns. Na consciência populista-*intelligent*, o balé faz fronteira com a indecência. Será que muitos sabem que o balé russo é uma das maiores criações do espírito artístico, justamente por sua grande profundidade? O segundo preconceito originou-se no último decênio e nasceu no âmago da própria arte da dança. As acrobacias, a aparente futilidade da dança clássica, sua técnica surpreendentemente difícil e artificial, que não pode ser comparada a nada, criaram a visão de que o balé é uma mecânica superficial de ginástica e de acrobacia do corpo humano, extravagante e absurda. Toda luta pela renovação da dança passava pelo lema da assim chamada dança natural: tanto Duncan², quanto Fokin³ e muitos outros lutaram pela dramatização do balé, pela dança de pantomima, figurativa e psicologicamente expressiva, que se estrutura com base no movimento natural do corpo humano: o passo simples, a corrida e o gesto expressivo. Nada disso existe na dança clássica. Ela é indefinida. Nada expressa, nada relata, tampouco exprime alguma experiência psicológica concreta e determinada. A dança clássica é tão indiferente à reprodução do movimento natural

¹ Ekaterina Vassílievna Guéltser (1876-1962) tornou-se primeira bailarina do Teatro Bolchói de Moscou em 1901. Seus papéis incluem Esmeralda (*Esmeralda*), Odette-Odile (*Lago dos Cisnes*), Aurora (*Bela Adormecida*), Swanilda (*Coppélia*) e Raymonda (*Raymonda*).

² Isadora Duncan (1877-1927) foi uma dançarina americana precursora da dança moderna expressiva. Viveu na Rússia a partir de 1899.

³ Mikhail Fokin (1880-1942) foi um dançarino e coreógrafo russo. Compôs o famoso solo de A Morte do Cisne para Anna Pávlova.

e à expressão do *pequeno sentido* anímico, quanto a música é em relação à onomatopeia; assim como a música, ela constrói, de modo autônomo, com a plástica viva das formas artificiais animadas pelo ritmo, seu mundo particular de *grande sentido*, não anímico, mas espiritual⁴. Assim como a música, a dança abala a alma humana por meio de uma construção *artificial* que, também como a música, não pode ser traduzida para nenhuma outra língua. Todos os procedimentos de sua técnica são calculados justamente para cortar de imediato todas as relações e associações existentes entre o movimento e a psicologia elementar. A bailarina fica na ponta dos pés (com os dedos esticados) e se abstrai do movimento natural. Da mesma forma que a pessoa que começa a se expressar em versos ou em canção se abstrai da fala natural. Esse movimento já exige equilíbrio artificial, permite abstrair o passo mecânico e simples, a lei da gravidade, ele subordina toda a disposição dos membros a uma nova lei *artificial*, ao assim chamado aprumo da bailarina, e todo o movimento já se transfere a uma nova esfera. Toda técnica da dança clássica – voos, saltos, giros do corpo, posição de ponta dos pés, e assim por diante – é um sistema de movimento *artificial*, que carrega em si sua lei interna, mais uma vez assim como a música.

E. V. Guéltser domina à perfeição toda a difícilíssima técnica da dança clássica. Sua impressionante maestria técnica perdeu um pouco de brilho em nosso palco estreito e pequeno para o seu poderoso salto, para o “voo executado pela alma”; ela parecia um tanto lânguida nos trechos vegetarianamente limitados do programa, sem tudo aquilo que confere paixão, tempestade, e depois a fumaça e o vento da dança; suas nuances sutis e impulsos mais fortes não puderam ser mostrados. Mas o mais importante existiu: o *pathos* pessoal de sua dança e o tecido coreográfico estritamente puro, o grafismo, os desenhos técnicos de geometria ideal. O *pathos* de Guéltser é a crueldade masculina, a força, a agudez, a nitidez, a pressão volitiva na

⁴ Nesse excerto, Vygótski faz uma oposição entre dois termos: de um lado *duchá* (alma) e o adjetivo dele derivado *duchévnyi* (anímico), que diz respeito ao mundo interior, psicológico, subjetivo; de outro *dukh* (espírito) e seu derivado *dukhóvnyi* (espiritual), que se refere a um plano mais amplo, supra individual.

esfera femininamente esfumaçada, ligeira, vegetalmente terna, aérea, leve da dança feminina. A impressão trágica dessa crueldade na transparência da dança constitui o mais forte encantamento. Sua força está justamente no poder, na grandiosidade, até na majestade. Acusam-na de brutalidade. Sua natureza não é o requinte elegante, nem a graça, nem as “iluminadas tempestades do espírito”, em sua dança não há nenhum rastro daquela incorporeidade seráfica que, com suas asas, frequentemente pairava sobre o balé russo. Nela não há nada de mariposa, de borboleta; é o voo de um pássaro pesado que corta o ar com sua asa um pouco esguelhada. Eis porque a valsa *Caprice*, e tudo o que exige um voo de mariposa, não foi tão bem-sucedido e forte. Pelo contrário, os vértices e tornados corporais, guarnecidos por um ritmo férreo, rotações (*fouettes*, piruetas), os difíceis impulsos enérgicos da dança foram dominados por ela. Foi notável a representação da morte do Cisne. Essa dança melosa-melancólica, pobre de conteúdo coreográfico, que traduz a pantomima no estilo elevado da dança clássica, visa toda intensidade das forças elegíacas-femininas da dança. Quem esquecerá a agonia branca de Pávlova? Na interpretação de Guéltser, mesmo aqui, soa com maior clareza toda a crueldade, a luta e o esforço trágicos nessa apoteose da impotência agonizante e da fraqueza exangue. O contraste entre os passinhos secos, curtos e rápidos na ponta dos pés que se cravam à terra, e os movimentos longos e lentos dos braços que abstraem e elevam foi interpretado não com sufocamento e estremecimento de morte, mas com a pressão trágica de toda força do espírito nos braços alados. Sobre apoio dos condutores, os pés desenham grandes círculos. Não se trata de exaustão ou degelo (é o choro do cisne que está morrendo), mas de força trágica, voos do desespero: a asa perfurada bate no ar. Essa dança simplificada, que absorveu muito da dança natural, explica perfeitamente aquele resíduo por vezes insignificante do que existe de substancial e representativo na dança clássica. Da mesma forma que uma máquina mais pesada que o ar necessita de apoio e alça seu voo por meio da resistência, assim como o pássaro que empurra o ar, essa dança empurra em cada um de seus pontos aquele conteúdo substancial, de

pantomima, que lhe foi transmitido e designado. Ela não assimila, mas o tempo todo luta contra a representação concreta do cisne que morre, que está em sua base e constantemente joga com o pathos da distância entre representação dramática, abstração e ascensão por meio da dança.

O que impressiona em Guéltser são os seus “ritmos poderosos”, a voz verdadeira de seu pathos, profundamente pessoal justamente como uma voz. Toda a originalidade de seu Cisne e toda sua força está precisamente no ritmo, que penetra e formula essa plasticidade empobrecida.

D. Tikhomírov⁵ é um grande mestre da técnica da dança clássica, mas, segundo a definição de um dos críticos, é “pesado e prosaico”. Ao sustentar a bailarina, isso ainda pode criar uma impressão de certa monumentalidade e masculinidade, porém, na dança é apenas peso e prosaísmo. Dessa vez, ele foi bem somente como sustentação, somente no papel de cavalier de balé. Seus saltos são baixos, fracos, inexpressivos: algo de preguiçoso, lânguido, não elástico, sem asas.

⁵ Trata-se provavelmente de Vassíli Dmítrevitch Tikhomírov (1876-1956), dançarino e coreógrafo do Balé Bolchói e marido de E. Guéltser.