



*Revista Portuguesa de Educação Artística*,  
Volume 12, N.º 1, 2022  
DOI: 10.34639/rpea.v12i1.212  
<https://rpea.madeira.gov.pt>

# Anna Sokolow: uma Iconoclasta Surrealista?

Anna Sokolow: a Surrealist Iconoclast?

*António Laginha*

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade  
de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL)

Revista da Dança

Centro de Dança de Oeiras

[alaginha@meo.pt](mailto:alaginha@meo.pt)

## RESUMO

Meia dúzia de frases poderiam descrever, resumida mas assertivamente, o percurso artístico da grande coreógrafa norte-americana, Anna Sokolow: judia por nascimento fez-se bailarina por paixão e coreógrafa – de grande e intransigente integridade – por vocação; levou a “modern dance” (dança moderna) dos Estados Unidos da América para o México e Israel – e também a outros países do Mundo – tendo mostrado, com enorme pujança, o que a Arte lhe pediu da vida e do seu trabalho; o seu incisivo interesse em temas humanísticos levou-a a criar obras de grande intensidade dramática sempre associadas a imagéticas contemporâneas e, quantas vezes, provocatórias; nas suas criações, em que podemos detectar certos traços da estética surrealista, fazia tudo o que podia para despertar a consciência do público que, no seu tempo, acorria aos teatros de Nova Iorque e os seus objectivos artísticos, que reflectiam sempre práticas humanitárias e de justiça social, fizeram dela uma Mulher e uma Artista ímpar no espectro da dança do século XX.

Palavras-chave: Anna Sokolow; Dança; Surrealismo; Estados Unidos da América

## ABSTRACT

Half a dozen of sentences could summarize, assertively, the artistic path of the great American choreographer, Anna Sokolow: Jewish by birth, she became a dancer by passion and a choreographer – of great and uncompromising integrity – by vocation; she took “modern dance” from the United States of America to Mexico and Israel – and to other countries around the world – having shown, with enormous vigor, what Art asked from her, of her life and of her work; her keen interest in humanistic themes led her to create works of great dramatic intensity, always associated with contemporary and often provocative imagery; in her creations, in which we can see a few traces of surrealist aesthetics, she did as much as she could do to awake the conscience of the public that flocked, then, to the New York theaters and her artistic goals always reflected humanitarian and social justice practices, making her a unique Woman and Artist in the spectrum of the 20<sup>th</sup> century dance.

Keywords: Anna Sokolow; Dance; Surrealism; United States of America



Figura 1 – Anna Sokolow

Poder-se-ia, não sem algum sensacionalismo especulativo, iniciar uma viagem no tempo na companhia da grande coreógrafa norte-americana Anna Sokolow (1910-2000) – com fortes laivos pessoais, em grande parte na primeira pessoa e, assumidamente, contendo apenas uma única referência bibliográfica – partindo de uma questão tão simples quanto complexa: terá a sua obra enquadramento no encantatório universo surrealista?

Como bailarina sabe-se que teve um começo de carreira algo “convencional”, dentro da “inconvenicionalidade” (para a época), que era a gramática e a estética “grahamianas”<sup>1</sup>. Posteriormente, e rebelando-se contra a visão da sua mestra e mentora, Marta Graham (1894-1991), Anna So-

kolow terá trilhado caminhos mais pessoais tendo-se destacado, segundo os seus contemporâneos – citando informações prestadas ao autor, em Nova Iorque, em 1984, por Martha Hill<sup>2</sup> – por “sempre ter demonstrado grande profundidade, intensidade e dramatismo em todas as suas *performances* e enorme personalidade nas suas obras coreográficas”.

Já como artífice de danças, o caminho da “dark choreographer” – como também era conhecida por alguns dos seus alunos e *performers* com quem trabalhou – certamente levou-a a outras paisagens e a paisagens equívocas, quantas vezes navegando por águas muito turbulentas. Por tal, o seu legado é, acima de tudo, particularmente difícil de enquadrar em compartimentos estanques ou de se lhe colarem etiquetas.

Mais de uma década depois de ter surgido na Europa (nos anos 1920), Anna Sokolow terá encontrado no Surrealismo – já a meio dos anos 1930 – uma reacção ao racionalismo e ao materialismo das sociedades ocidentais. E, muito particularmente, da norte-americana, com um foco certo na noviorquina.

De acordo com o primeiro Manifesto Surrealista de André Breton (1896-1966), publicado em 1924, esse movimento de vanguarda europeu “impunha o chamado automatismo psíquico, estado mediante o qual se propunha transmitir verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento; ditado do pensamento, suspenso de qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação esté-

<sup>1</sup> Referente à bailarina e coreógrafa norte-americana, Martha Graham.

<sup>2</sup> Martha Hill (1900-1995) – uma das mais influentes educadoras e professoras de dança norte-americanas por ter sido fundadora e directora do Departamento de Dança da Julliard School, de Nova Iorque, entre 1951 e 1985.

tica ou moral” (“Manifesto Surrealista”, 2019). Algumas das suas características principais são a liberdade de pensamento, a expressividade espontânea, a criação de realidades paralelas e de cenas irreais e a valorização do inconsciente, por influência directa das teorias da psicanálise, cujo estudo estava então a ser desenvolvido por Sigmund Freud (1856-1939).

Quanto à ligação de Anna Sokolow ao Surrealismo, segundo Floriano Martins, poeta brasileiro, artista plástico e fundador e editor da *Agulha Revista de Cultura* (<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/>), “encontramos uma relação directa no sentido de uma transgressão, na sua característica inconformista e no modo como a coreógrafa faz a dança moderna mergulhar, por exemplo, nas telas de René Magritte, no bailado *Magritte, Magritte* (1970) coreografado sobre composições de Liszt, Ravel, Satie e Masiello, e textos de John White, Paul Éluard e Edgar Allan Poe” (F. Martins, comunicação pessoal, Abril de 2022).

E também no que a norte-americana Sarah Kaufman (escritora e crítica de dança do *Washington Post*) chamou de “impulsos conflituantes” e “expectativas fugidias”, quando se referiu à obra de 1953, *Suite Lírica*, com música de Alban Berg (Kaufman, 2012).

Ainda que o ideário surrealista se possa aplicar, com alguma propriedade, ao *modus operandi* de Anna Sokolow nos seus processos criativos, e o resultado possa, claramente, ter sobressaído em algumas das suas coreografias, o que na verdade marca definitivamente o espólio da coreógrafa, foi uma característica muito mais abrangente e viciante: a sua inabalável determinação ideológi-

ca associada a uma enorme sede de liberdade. Mais do que, verdadeiramente, engajada a uma determinada estética ou “escola”, o seu trabalho pautou-se por aquilo que se pode designar por sentido de pertença. E, em algumas ocasiões da sua vida pessoal, marcantes e dolorosas, ela terá sido prisioneira de uma única armadilha: a sua própria mente.

## 1. Biografia de uma Rebelde

“Detesto academias e ideias fixas sobre o que uma coisa devia ser ou como ela deve ser feita. O problema, hoje [1965], com a dança moderna é que ela está a tentar ser respeitável. Os seus fundadores eram rebeldes mas os seus seguidores são burgueses.” (Anna Sokolow)

Meia dúzia de frases poderiam descrever, resumida mas assertivamente, a vida artística da coreógrafa Anna Sokolow: judia por nascimento fez-se bailarina por paixão e coreógrafa – de grande e intransigente integridade – por vocação; levou a “modern dance” (dança moderna) dos Estados Unidos da América (EUA) para o México e Israel – e a outros países do Mundo – tendo mostrado, com enorme pujança, o que a Arte lhe pediu da vida e do seu trabalho; o seu incisivo interesse em temas humanísticos levou-a a criar obras de grande intensidade dramática sempre associadas a imagéticas contemporâneas e, quantas vezes, provocatórias; as suas criações não apresentavam soluções para os problemas do mundo em que viveu, mas não restam quaisquer dúvidas, que tudo fazia para despertar a consciência do público que, então, acorria quer aos teatros da Broadway (teatro musical) ou aos de dança, na Baixa nova-iorquina e o objectivo artístico de Anna, só por

si, de reflectir práticas humanitárias e de justiça social, fizeram dela uma Mulher e uma Artista ímpar no espectro da dança do século XX.



Figura 2 – Anna Sokolow (1964). Foto de Jack Mitchell. [Foto cedida ao autor]

Nasceu a 9 de Fevereiro de 1910 na cidade de Hartford (Connecticut), filha de dois emigrantes russos, Samuel e Sarah, que chegaram ao “novo continente” respectivamente, em 1905 e 1907. Foi uma das quatro filhas do casal e veio a crescer, com algumas dificuldades financeiras, na cidade de Nova Iorque. Por volta dos 15 anos de idade abandonou o lar para estudar dança, enquanto trabalhava como operária fabril. Teve inicialmente contacto com a linha de dança livre de Isadora Duncan (1877-1927) e da de movimento dos europeus François Delsarte (1811-1871) e Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950). Antes de, na Neighborhood Playhouse situada na Lower East Side de Manhattan, ter tido como mestres duas

figuras incontornáveis da dança da sua época, Martha Graham (1894-1991) e Louis Horst (1884-1964). Aí estudou movimento, voz e pantomina, tendo-se estreado em palco por volta de 1928. Dois anos depois começou a fazer parte do grupo de Graham, tendo-se, posteriormente, tornado solista e, em simultâneo, assistente das aulas de composição coreográfica de Horst. Durante os oito anos em que interpretou trabalhos de Graham teve oportunidade de fazer parte do elenco que dançou *A Sagração da Primavera*, de Leonide Massine, no ano de 1930. Posteriormente, criou o Union Dance Group (1933) e o Dance Unit (1935) com os quais começou a apresentar obras de cariz intervencionista, conotadas com um movimento radical e político de dança. Em 1937, ao seu conjunto (feminino) juntaram-se quatro homens, tendo Anna Sokolow optado, deliberadamente, por algo pioneiro: não separar o movimento dos artistas por géneros. Nesse mesmo ano, em que integrou a Liga da Nova Dança, criou a obra *Excertos de um Poema de Guerra*, que terá surgido na sequência da sua *Trilogia Anti-Guerra*, datada de 1933. Considerando os membros dos sindicatos o seu público-alvo, a coreógrafa também abordou temas relacionados com o socialismo, o comunismo e a exploração das classes operárias, bem como os crescentes problemas dos judeus na Alemanha de Hitler. Em 1939 iniciou uma longa colaboração com o teatro e a dança no México. Nos anos 40 do século XX criou *A Noiva* (1946) peça influenciada por elementos tradicionais das cerimónias de casamento da igreja judaica ortodoxa. Entre 1955 e 1985 foi professora e coreografou regularmente para o Juilliard Dance Ensemble peças como *Primavera* (1955) e *Ballade*

(1965). *Rooms*, criada para aquele grupo em 1955, é considerada uma das suas obras-primas.

Em 1953 foi convidada para trabalhar com a Inbal Dance Theatre, de Israel, tendo, a partir de então, coreografado e leccionado regularmente nas mais importantes companhias daquele país.

Nos teatros da Broadway criou danças para os musicais *Street Scene* (1947), *Happy as Larry* (1950) e *Camino Real* (1953), assim como para as óperas *Carmen* (1956) e *Candide* (1956). Devido a uma doença inesperada teve que abandonar a concepção da coreografia na criação do emblemático *Hair*, em 1967. Já restabelecida, tempos depois, recusou voltar a esse mesmo trabalho por ele envolver algumas cenas de nudez.

É de salientar que, em 1947, o seu amigo Elia Kazan convenceu-a a ensinar movimento (para actores) no famoso Actors Studio, de que também foi membro fundador. Viria a abandonar esse trabalho a meio da década de 50 do século XX.

Entre 1958 e 1965 concebeu uma série de bailados intitulados (cada um deles) *Opus*, e, no final dos anos 60 do século XX, utilizou o estilo de dança jazz para protestar contra a guerra no Vietname e dar voz às contraculturas emergentes nos Estados Unidos.

Pela sua contribuição para a sedimentação e divulgação da dança moderna e cultura norte-americanas recebeu vários prémios, bolsas e subsídios para criação ao longo da sua vida, bem como diversas condecorações no seu país natal e em outros, designadamente no México – a Orden Mexicana del Águila Azteca, a mais alta condecoração outorgada a estrangeiros por proeminentes serviços prestados à nação mexicana ou à Humanidade.

Após a sua morte, aos 90 anos, na ilha de Manhattan – local onde teve sempre a sua residência permanente – o Player’s Project (a sua última companhia) encerrou as suas actividades, tendo outros grupos tentado manter vivo o expressivo e poderoso legado da grande coreógrafa, que teve uma vida nómada ensinando e coreografando regularmente, também em escolas e universidades nos Estados Unidos da América e em diversos países estrangeiros. Em muitos deles o “espírito rebelde da dança moderna”, assim foi chamada por alguns discípulos, deixou obras originalmente criadas em Nova Iorque para o Sokolow Theatre/Dance Ensemble<sup>3</sup>.

## 2. Déserts

“Tentem sentir a solidão, a angústia e o medo, ou, talvez, a liberdade de um deserto existencial que existe dentro de cada uma das vossas cabeças.”  
(Anna Sokolow)

Não é por acaso que a conceituada escritora norte-americana Selma Jeanne Cohen (1920-2005) – de quem se diz ter transformado o mundo da dança, fornecendo aos críticos e historiadores uma linguagem muito particular para a discussão das *nuances* da interpretação e da coreografia (Dorris, 1999) – em um dos seus livros, *Modern Dance: Seven Statements of Belief* (1965), junta Anna Sokolow com alguns dos nomes cimeiros da Dança Moderna norte-americana, designadamente, José Limón (1908-1972), Erick Hawkins (1909-1994), Donald McKayle (1930-2018), Alwin Nikolais (1910-1993), Pauline Koner (1912-2001) e Paul Taylor (1930-2018).

<sup>3</sup> [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anna\\_Sokolow&oldid=1155149144](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anna_Sokolow&oldid=1155149144)



Na época do crescimento dos enormes arranha-céus nos Estados Unidos, de amargos conflitos laborais e de dilacerantes estados de neurose, ao que se viria a juntar, em tempos de guerra, os escritos de Sigmund Freud, James Joyce (1882-1941) e T. S. Elliot (1888-1965), a pintura de Pablo Picasso (1881-1973) e a música de Béla Bartók (1881-1945), Martha Graham, a principal orientadora artística de Anna, afirmava:

“não quero ser uma árvore, uma flor ou uma onda. No corpo de um bailarino, nós como espectadores, devemos vermo-nos a nós próprios não imitando o comportamento das acções quotidianas, nem fenómenos da natureza, nem criaturas exóticas vindas de outro planeta, mas algo do milagre que é um ser humano motivado, disciplinado e concentrado” (Cohen, 1965: 6).

Entusiasmado pelo conhecimento desse mundo histórico e distante, no tempo e no espaço – e muito antes de ler a supracitada obra de Cohen –, a primeira vez que ouvi falar de Anna Sokolow foi através do bailarino e coreógrafo português Jorge Trincheiras (1939-1991) que fora seu discípulo na Juilliard School e aí interpretara o bailado *Rooms* (circa 1978) da sua autoria.

O irmão mais novo de Carlos Trincheiras (1937-1993) – director e coreógrafo do Balé *Teatro Guáira*, de Curitiba, entre 1979 e 1983 – dançou no Grupo Experimental de Ballet e no Grupo Gulbenkian de Bailado, em Lisboa, antes de se lançar numa carreira internacional. Foi o artista da dança portuguesa, da sua época, com mais visibilidade no estrangeiro, tendo feito parte, entre outros, dos Ballets de Paris/Roland Petit, do Ballet da Ópera de Hamburgo, do Ballet de Zurich, do Ballet do Século XX/Maurice Béjart, do Ballet da Ópera de Chicago, do Ballet de Santiago do Chile, do Bal-

let Nacional da Noruega e da Companhia Nacional do Egipto. Trabalhou com inúmeros coreógrafos e dançou ao lado de bailarinas de renome mundial como Laura Proença (n. 1939), Zizi Jeanmaire (1924-2020), Svetlana Beriosova (1932-1998), Violette Verdy (1933-2016) e outras. Após uma carreira de sucesso, como intérprete, seguiu para Nova Iorque a fim de estudar na emblemática Juilliard School, onde se diplomou, no final dos anos 70 do século XX, tendo de seguida regressado a Portugal, tornando-se professor de dança moderna no Conservatório de Ponta Delgada, na Escola de Dança do Conservatório Nacional e, por fim, na Escola Superior de Dança (ambas em Lisboa). Foi também o fundador, director e coreógrafo do Ballet-Teatro Arquipélago, nos Açores, e, posteriormente, do grupo de dança experimental Olisippo, na capital portuguesa.

Jorge Trincheiras era um artista verdadeiramente apaixonado pela obra de Anna Sokolow e falava dela com uma devoção, respeito e admiração, dignos de nota. Certamente, por isso, tanto me incentivou a seguir as suas pegadas, tendo eu próprio me inscrito, no verão de 1983, na Juilliard School e rumado a Manhattan em Setembro desse mesmo ano.

Porém, os meus objectivos naquela instituição eram bem diferentes dos seus. Por tal, quando apareceu na tabela afixada na parede junto ao escritório de Marta Hill (1900-1995) – a directora da Divisão de Dança da Juilliard School entre 1951 e 1985 – a distribuição do bailado *Déserts* (1967), foi mesmo com alguma surpresa que vi o meu nome na lista. Até porque já estava designado para dançar em duas outras peças no *Concerto da Primavera*, de 1984, no Lincoln Centre. E, como

era hábito entre estudantes, estava a aprender ainda mais outro bailado, na qualidade de bailarino “substituto”.



Figura 3 – Anna Sokolow e Jorge Trincheiras, durante os ensaios da peça *Foams*, na Juilliard School em Nova Iorque (circa 1978).

Antes dos trabalhos começarem, Miss Hill (assim era tratada na escola) convocou todos os estudantes chamados a integrar o elenco da supra citada peça, para lhes explicar a importância da obra, a honra de terem sido escolhidos para a sua remontagem e, sobretudo, o facto de Miss Sokolow ser, cada vez mais, uma presença rara na instituição. “Os eleitos devem trabalhar com ela”, afirmou, “com toda a concentração e seguir escrupulosamente as suas directivas técnicas e artísticas». Apercebi-me que, durante o longo (e maternalista) monólogo de Martha Hill aos discípulos presentes no estúdio, os seus olhos se cruzaram com os meus diversas vezes, o que não interpretei como bom augúrio. Mas os dados estavam lançados e com alguma expectativa, mas certamente sem o fervor que Jorge Trincheiras provavelmente experimentaria, dirigi-me

para a respectiva sala de ensaios no dia e hora marcados, para iniciar uma jornada que haveria de deixar marcas profundas na minha longa carreira artística.

Estou seguro que, ainda hoje, qualquer um dos 16 bailarinos que partilharam os ensaios na Juilliard School com Anna Sokolow, no longínquo inverno de 1983, deve sentir algo que se situa entre a emoção e o incómodo. Provavelmente, pela experiência única que foi trabalhar com aquela artista e, não menos, pelo efeito suscitado por palavras por si usadas sem parcimónia e que tanto podiam censurar como frustrar, mas raramente servir de incentivo ou elogio. Frases como “stop giggling and concentrate”, podiam ser embaraçosas, mas, “too pretty, too pretty”, uma constante na boca da coreógrafa, era uma expressão desarmante e que demonstrava cabalmente um deliberado efeito censório. Palavras repetidas frequentemente durante ensaios pesados e sombrios com um misto de repreensão, desdém e, mesmo, algum desamor, flutuavam no ar pesado dos estúdios quando aquela criadora pretendia rejeitar algo que ideologicamente a incomodasse ou artisticamente recusasse. Quando queria pôr ordem no trabalho e chamar os intérpretes “à (sua) razão”, no enquadramento e alinhamentos de uma coreografia que, sendo “velha”, tentava então reproduzir no corpo de jovens artistas, soltava, sem qualquer réstia de pudor aquela expressão. Nem todos estavam todo o tempo na sua sintonia – o que é normal neste tipo de processos que envolvem trabalho físico e mental – e, nem todos, necessariamente, mereciam tal tratamento. Quantas vezes eivado de uma ironia que, em determinados casos, deixava

marcas, mais ou menos momentâneas. Nenhum dos estudantes-bailarino(a)s estava contrariado(a) no elenco, que nem fora “escolhido a dedo” como era hábito numa instituição tão competitiva. Até porque Miss Sokolow (ao contrário da prática da directora da escola) tinha um certo prazer em ficar com qualquer elemento para as suas obras, por mais desarticulado e deselegante – para os padrões usuais – que fosse em matéria de dança. Dança que, no caso, era minimal e ancorada em estados de espírito da coreógrafa, mais ou menos inteligíveis para os demais intérpretes.

Possivelmente havia na criadora um desejo secreto de moldar os corpos através do seu trabalho pristino e cru e, com isso, tirar bons resultados no campo psicológico ao “homogeneizar” ideologicamente um grupo de jovens, certamente, pouco dado a questões de ordem ética, social, política ou religiosa.

A verdade é que alguns – mais ou menos conscientes do caminho que os esperava para percorrer – tinham mostrado vontade de trabalhar com a grande referência de idoneidade e coerência artística e intelectual que Anna encarnava. Mas outros tinham sido referenciados para a peça por Martha Hill, apenas porque ela achava que era necessário que fossem um pouco “domesticados”, passando pelo apertado crivo de uma mulher experiente e de aspecto sombrio, já nos seus setenta e três anos.

Para o bem e para o mal – não sei se meu se de Anna – enquadrava-me no segundo grupo. Tinha caído, por consequência, num grupo de jovens bailarino(a)s, quase todos com menos cinco ou sete anos do que eu, ávido por novas experiências. Alguns deles faziam parte da turma que,

jocosamente, se dizia albergar os “patinhos feios” da escola, mas, nos ensaios de *Déserts* todos, sem excepções, eram iguais perante a coreógrafa, a música e a própria dança. E isso deixava-me, em simultâneo, algo desconfortável e um pouco confuso, porque a “arte de Terpsícore”, frequentemente não tem muito de democrática e, ainda que inseridos num conjunto, poucas vezes o(a)s artistas se contentam em ser “iguais” aos restantes colegas.

Desde cedo me apercebi da razão por que havia sido colocado na “mira” de Anna Sokolow, por Miss Hill, ainda que não tenha manifestado, junto da própria ou da direcção da escola, vontade de ter mais uma obra para dançar no *Concerto da Primavera*. Ainda assim, a oportunidade deixou-me satisfeito pois conhecia apenas uma peça sua, intitulada *Rooms*, de 1955 – coreografada no ano em que nasci –, e que tinha tanto de sombrio como, nos meus vinte e muitos anos, eu tinha de alegre e enérgico.

A resposta a essa difícil equação chegou logo no primeiro ensaio em que, não dominando a minha boa disposição, fui de imediato chamado à atenção pela coreógrafa para “o carácter sério e intenso” da obra em preparação. Anna olhou-me de soslaio algumas vezes e, um dia mais tarde, a meio de um ensaio, parou todo o movimento da sala para me dizer, quase rangendo os dentes, que não estava suficientemente concentrado. E isso foi apenas o princípio de uma “guerra” surda entre nós que durou várias semanas.

Como o ambiente era hermético e o trabalho, por vezes, penoso a nível psicológico, comecei por partir do princípio que poderia aplicar a minha costumeira “fórmula” de aliviar a rigidez dos ensaios,



com momentos pontuais de descontração. Mas o que desconhecia era que o cerne da questão para a coreógrafa estava, justamente, na capacidade de alimentar um *crecendo* emocional e uma tensão física nos artistas que culminasse com uma série de danças individuais espasmódicas no final da peça, antes de, no caso, todos se recolherem ao solo simulando o poético efeito hipnótico das areias adormecidas de um deserto imaginário. Ao contrário das outras obras do programa, *Déserts* apelava muito mais à parte emocional do que física. A coreógrafa era o retrato de uma mulher sofrida e sempre vestida de negro, num corpo débil, que mais de uma década antes sofrera de uma longa e profunda depressão.

Quem, depois de longos minutos sentado no duro piso de madeira do estúdio de dança a olhar fixamente para as costas das suas próprias mãos tensamente abertas e empurrando a superfície lisa de um deserto ali cogitado, poderia evitar mais do que uma réstia de cansaço? Apenas o pequeno grupo de reparigas judias, assumidamente entrosadas com a proposta em causa, encarariam qualquer trabalho de Anna Sokolow como uma espécie de missão. E aquela excepcional participação artística, certamente, como um desígnio até mais religioso que coreográfico.

A artista era assim, tensa e pristina, fechada nos pensamentos e impenetrável na sua própria mente. Não havia um sorriso naquela mulher desamparada e solitária que, em surdina, era capaz de proferir coisas muito violentas para um qualquer artista ouvir. Dizia-se que era a maneira que tinha de preservar a sua integridade coreográfica e de amar os seus artistas. Talvez fosse. Só ela o sabia.

Percebia-se que, dentro das quatro paredes de um estúdio em que passar os olhos por um dos espelhos era tido como um autêntico sacrilégio – esse tipo de heresia era tida como funesta vaidade e estava vedado aos intérpretes de *Déserts* – as suas peças eram altamente politizadas e, por vezes, mesmo apresentado deliberadamente aspectos religiosos, dentro de uma moldura fortemente teatral, pesada, severa e angustiante.

Curioso era como aquela mulher podia ser tão intensa e mostrar uma inusitada força interior, quando o seu corpo era tão vulnerável e as suas mãos, frequentemente erguidas, eram intemporais e frágeis.

Creio hoje, à distância de quase quatro décadas, que todas as respostas estavam, justamente, nas imagens que tão bem conseguia passar aos artistas nas suas magníficas viagens ancorada nos “desertos” da sua alma.

*Déserts*, era o título de uma obra musical datada de 1954, composta pelo francês Edgar Varèse (1883-1965), que Anna Sokolow escolheu para em cima dela construir uma peça que, em primeira análise, evoca os desertos que cada um constrói à sua volta. De um modo bem simplista, poder-se-ia interpretar a sua proposta coreográfica sob o seguinte lema: todos somos ilhas rodeados de areia por todos os lados e que apenas o vento consegue fazer mover.

A opção musical da criadora não terá sido aleatória – nada em qualquer trabalho de Sokolow era casual – pois Varèse havia definido logo após a sua chegada aos Estados Unidos da América, segundo ela, os parâmetros de uma nova ética musical. A sua música electrónica era dissonante e ritmicamente assimétrica e, curiosamente, al-

gumas sequências da mesma pareciam imensamente misteriosas.

Quando, nos anos 50, os gravadores de som se tornaram peças relativamente acessíveis o compositor criou as suas duas últimas peças, que, posteriormente, se tornaram obras de referência da música electrónica: *Déserts*, para orquestra e fita e *Poème Électronique* (1958), para fita solo.

### 3. *Hamsa* e o Ancestral Mistério das Mãos

“Olha bem para as tuas mãos. São diferentes, uma da outra, e não há duas pessoas no mundo com mãos iguais.” (Anna Sokolow)

Decorrido algum tempo sobre o muito aplaudido (e esgotado) *Concerto da Primavera*, no Lincoln Center – a que Anna não assistiu –, recebi uma mensagem de Miss Hill para me dirigir ao seu gabinete. Como não tinha feito nenhuma “tropelia” em aula ou ensaio, ou esperasse notícia que justificasse semelhante deslocação, foi com a maior das surpresas que subi ao piso da administração e a directora me informou que tinha uma carta para mim. Fez questão de me entregar em mão com a advertência que era para levar e ler em casa. Sempre curioso, mal atravessasse a porta abri o envelope sem remetente e, espanto dos espantos, tinha dentro um bilhete de Anna Sokolow a pedir-me para ir a sua casa. Acrescentou a morada: 1, Christopher St., Apt. 5H e o seu número de telefone (212) 2925043, para combinarmos a data e hora do encontro. Lembro-me que fiquei tão comovido como pensativo. Mas, sobretudo, muito curioso. Tentei o contacto logo que me foi possível mas tive alguma dificuldade em que aten-

desse o telefone. Porém, quando falámos – ela num tom de voz calmo e particularmente afectuoso – disse-me, simplesmente, que me queria convidar para ir visitá-la. Não podia ter ficado mais surpreendido. Não só porque Anna era conhecida por ser parca em receber visitas como, apesar de vários meses de ensaios, não tínhamos construído grandes pontes nem ficado grande estreiteza entre nós. Fui, confesso, com um misto de receio e de excitação ao seu apartamento, situado num antigo edifício de tijolo castanho-escuro perto da Greenwich Village, onde viveu a maior parte da sua vida.

Não houve testemunhas do nosso encontro, mas recebeu-me com um sorriso que eu pensava não existir no seu rosto impenetrável, com um abraço caloroso e algumas palavras meticulosamente articuladas em castelhano. Mal entrei no seu “universo” percebi que se tratava de um lar cuidado, com mobília requintada e muitos objectos decorativos que exibiam uma certa *patine*. Mas aquilo que chamaria, sempre, a atenção ao mais desprevenido dos visitantes só poderia ser a enorme quantidade de representações de mãos espalhadas por todas as divisões da casa. Mãos pintadas, mãos esculpidas, mãos bordadas, mãos frágeis ou poderosas, claras ou escuras, abertas ou fechadas, grandes ou pequenas com dedos rectilíneos ou curvos, que se poderiam contar às centenas.

“Olha para essas mãos”, determinada, mandou. “Agora olha para as tuas mãos. São diferentes uma da outra, não são? É que não há duas pessoas no mundo com mãos iguais. E por isso elas são tão misteriosas. E não me canso de as contemplar”.

## 4. Epílogo

Pedi-lhe que me deixasse ver as dela. “Não”, retorquiu secamente. “Não gosto que olhem as minhas mãos. Repara antes nestes quadros. São pinturas de mãos que vieram de todo o Mundo”.

“Estas são de Marrocos? As mãos de Fátima?” Questionei-a.

“Sim, mas também há muitas de Israel. Lá chama-se *hamsa*, a mão de Miriam. É uma palavra que deriva de *hamesh*, que em hebraico significa cinco. Refere-se, naturalmente, aos cinco dedos da mão”.

Após umas horas de trocas de calculadas frases entre nós, já de saída, inclinei-me para a beijar e, de seguida, despedi-me, perto do seu ouvido, com um... “Muchas gracias, Anna”.

“Que Dios te bendiga siempre”, respondeu.

“Hasta siempre, Anna!”

E assim nos separámos, na porta de elevador, numa tarde nova-iorquina quente e húmida e nunca mais nos voltámos a ver.

Estava, pois, desvendado o ancestral mistério das mãos que tanto me intrigou a mim, durante meses, e aos outros intérpretes de *Déserts*. Saí do apartamento de Miss Sokolow com um envelope amarelo contendo uma fotografia autografada e um recado para Jorge Trincheiras: “Un beso siempre”.

Anna tinha encontrado uma velha foto de um ensaio de *Rooms* dentro de uma gaveta e lembrou-se de mandar saudades em papel a alguém que, como eu, falava português, mas a quem ela, enfaticamente, se dirigia sempre em castelhano.

“Meu Deus como o tempo passa  
Dizemos de quando em quando  
Afinal o tempo fica  
A gente é que vai passando” (João de Freitas  
(1901?-1970))

Passados quase quarenta anos sobre o meu último encontro com essa figura de proa da coreografia norte-americana do século XX, e numa altura em que a Dança constitui para mim, pouco mais que uma longínqua recordação de juventude, imagino muitas vezes, a artista solitária sentada em frente de um espelho, olhando-se a si própria no reflexo prateado dos sonhos. E bem ao fundo, atrás de todos os pensamentos, um mundo em que a dança possa ser... *too pretty* ou *too ugly*, *too close* ou *too far*... em que as “mãos” de Miriam, ou de Fátima, por mais misteriosas que fossem, tivessem a aprovação de Miss Sokolow.

Numa época (de pandemia) em que tanta gente se obrigou a dançar em lugares inusitados – tais como as divisões exíguas das suas próprias casas – e em cidades vazias de alma em que o afastamento e a solidão pontuaram muito para além das máscaras faciais, o bailado *Rooms* parece ter, no ano de 2022, recuperado um novo significado. Os títulos das suas sete secções são bastante reveladores da proposta de Anna Sokolow, que se reveste de contornos que alguns poderão associar a esse tal universo surrealista: Solitário, Sonho, Escape, Saindo, Pânico, Sonhar Acordado e Fim. Todas foram carpinteiradas tendo em mente, e por enquadramento, as alturas de um qualquer apartamento no topo um arranha-céus de Mahattan.

Regressando às minhas memórias da Green-

wich Village, não poderei deixar de confessar que tenho muitas saudades daquela personagem carismática (e algo ficcional) lembrando com particular carinho tudo o que aprendi com o seu olhar arguto e os silêncios que ela tão bem sabia engendrar. Ainda que hoje me continue a parecer que a sua lógica de movimento era muito diferente da minha, tenho a certeza que as contradições que sempre encontrei no complexo ofício da Dança, não se conseguiram atenuar com as fortes experiências que a extraordinária Anna, então, me proporcionou. E assim, no meu vasto universo artístico, Anna Sokolow sempre foi, e continuará a ser, a coreógrafa dos três “is”: juntando integridade à intensidade e acrescentando-lhe inteligência.

Lisboa, 25 de Abril de 2022



Figura 4 – *O Sonho dos Amantes – Uma Homenagem a Anna Sokolow*, coreografia de António Laginha, integrada no *Ciclo de Encontros Didáticos de Dança*, no Teatro Eunice Muñoz (2002). [Foto do autor]

## Referências Bibliográficas

- “Manifesto Surrealista”. (23 de Dezembro de 2019). em *Wikipédia*, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto\\_Surrealista](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Surrealista) (acedido a 21 de Fevereiro de 2023).
- Cohen, S. J. (1965). *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dorris, G. (31 de Dezembro de 1999). “Selma Jeanne Cohen” em *The Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*. Jewish Womens’s Archive, <https://jwa.org/encyclopedia/article/cohen-selma-jeanne> (acedido a 30 de Novembro de 2021).
- Kaufman, S. (29 de Abril de 2012). “Dance Review: Sokolow’s «Lyric Suite» gets sterling restaging by the Dakshina/Daniel Phoenix Singh Dance Company” em *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/dance-review-sokolows-lyric-suite-gets-sterling-restaging-by-the-dakshinadaniel-phoenix-singh-dance-company/2012/04/29/glQA03DLqT\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/dance-review-sokolows-lyric-suite-gets-sterling-restaging-by-the-dakshinadaniel-phoenix-singh-dance-company/2012/04/29/glQA03DLqT_story.html) (acedido a 21 de Fevereiro de 2023).
- Mitchell, J. (1964). *Choreographer Anna Sokolow photographed in 1964* [Foto], <https://www.gettyimages.com.au/detail/news-photo/choreographer-anna-sokolow-photographed-in-1964-news-photo/692370215?> (acedido a 21 de Fevereiro de 2023).
- Sokolow, A. (Coreografia) (2006). *Magritte, Magritte* [Video da performance do Sokolow Theatre/Dance Ensemble], <https://vimeo.com/576899737> (acedido a 21 de Fevereiro de 2023).
- File: Anna Sokolov1961.jpg. (2022, November 10). Wikimedia Commons. Retrieved 13:55, June 5, 2023 from [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Anna\\_Sokolov1961.jpg&oldid=704348357](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Anna_Sokolov1961.jpg&oldid=704348357).
- Wikipedia contributors. (2023, May 16). “Anna Sokolow” em *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 15:49, June 5, 2023, from [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anna\\_Sokolow&oldid=1155149144](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anna_Sokolow&oldid=1155149144)

