

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**RAMON DE OLIVEIRA GRANADO**

A DANÇA DE TED SHAWN: de homem para homens, através da alma

RIO DE JANEIRO

2023

Ramon de Oliveira Granado

A DANÇA DE TED SHAWN: de homem para homens, através da alma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan) da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. André Meyer Alves de Lima

Coorientador: Prof. Dr. Nilton Sousa da Silva

Rio de Janeiro

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

G748d Granado, Ramon de Oliveira  
A DANÇA DE TED SHAWN: de homem para homens,  
através da alma / Ramon de Oliveira Granado. --  
Rio de Janeiro, 2023.  
203 f.

Orientador: André Meyer Alves de Lima.  
Coorientador: Nilton Sousa da Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e  
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2023.

1. Dança. 2. Ted Shawn. 3. Homem. 4. História de  
Vida. 5. Arquétipos. I. Lima, André Meyer Alves de  
, orient. II. Silva, Nilton Sousa da , coorient.  
III. Título.

Ramon de Oliveira Granado

A DANÇA DE TED SHAWN: de homem para homens, através da alma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan) da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada em 19 de abril de 2023.

---

Prof. Dr. André Meyer Alves de Lima  
Doutor em Ciências pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Prof. Dr. Nilton Sousa da Silva  
Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Profa. Dra. Carmen Anita Hoffmann  
Doutora em História - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

---

Prof. Dr. Paulo José Baeta Pereira  
Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

---

Profa. Dra. Lara Seidler de Oliveira  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Dedico este trabalho a todos os  
homens, em suas mais diversas  
pluralidades culturais do passado,  
presente e futuro, que, como eu,  
deixaram sua alma emergir do  
inconsciente profundo e buscaram  
um equilíbrio de vida mais  
humana.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus (em suas mais diversas nomeações culturais), a minha mãe por sempre está do meu lado (mesmo as vezes estando a quilômetros de distância).

Agradeço a todos os seres humanos - amigos(as), namorados(as), professores(as), orientadores(as), colegas e desconhecidos - que passaram, e outros que ainda estão presentes, em minha trajetória nesta terra, que, de alguma forma colaboraram, positiva ou negativamente, para eu ser quem sou hoje.

Agradeço também, a todas as instituições formadoras a qual tive a oportunidade de fazer parte da família/time.

Gratidão.

## RESUMO

GRANADO, Ramon de O. **A dança de Ted Shawn**: de homem para homens, através da alma. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A dissertação percorre registros de trajetórias de homens na Dança, em específico a de Ted Shawn (1891-1972), intuindo possibilitar a fruição da humanidade contemporânea sobre a vida e obras deste precursor da *Modern Dance*, indo além de uma perspectiva social, fluindo nas bases epistêmicas da Psicologia Analítica de Jung e da Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Para tal, a dissertação objetiva, de modo geral, analisar os possíveis princípios, processos, temas, e estratégias, de ensino e criação que compõem a dança de Ted Shawn, e mais especificamente, traz relatos de vivências pessoais do autor como homem na dança, para dar o primeiro ponto de conexão do subtítulo: “de homem para homens, através da alma”, e assim, conseguir interligar inquietações pessoais de Ted Shawn com estudos teóricos sociais, que dão a base para um entendimento sobre ser homem como projeto de construção intra e interpessoal. Além disso, a partir de conceitos junguianos sobre arquétipos que, concomitantemente, a descrições de momentos marcantes da trajetória de Ted Shawn na dança, buscou-se relacionar esta trajetória, especificamente com o arquétipo da Anima, e em seguida revelando-se uma teia de conexões, e encerrando este espetáculo de palavras dançantes, são apresentados os Parâmetros presentes nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp que possibilitaram realizar análises coreográficas das obras “*Cosmic Dance of Shiva*” (1926) e “*Nobody knows the trouble i’ve seen*” (1938) de Ted Shawn. Assim, a metodologia da dissertação almejou ser uma pesquisa fenomenológica, bibliográfica e documental, e através desse viés chegou-se à conclusão que a dança em si de Ted Shawn não deve ser vista como anacrônica, em meio a evolução da arte de dançar e das lutas sociopsicológicas da época. Justamente ao contrário, ela deve ser refletida em seu todo e, daí sim, ser pensada como uma estratégia de movimentações e temáticas arquetípicas capazes de instigar e atrair potencialidades de homens. A pesquisa, ao trazer à tona raízes moventes das e nas trajetórias de homens, se torna um exemplo da manifestação da alma em contato com sua complementaridade, na dança de Ted Shawn para homens, caso estes também aceitem vivenciar uma integração alma-animus, mesmo que sutilmente, para ressignificar o discurso de “homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem”. Somos livres quando deixamos de ser partes, e nos entendemos como um todo conectado e integrado na sutileza: alma-animus.

**Palavras-chave:** Ted Shawn; homem; dança; arquétipos; alma.

## ABSTRACT

GRANADO, Ramon de O. **Ted Shawn's dance: from man to man, through the anima.** Rio de Janeiro, 2023. Dissertation (Master's in Dance) - School of Physical Education and Sports of the Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The dissertation covers records of the trajectories of men in Dance, specifically Ted Shawn, intuiting to enable the enjoyment of contemporary humanity on the life and works of this precursor of Modern Dance, going beyond a social perspective, flowing in the epistemic bases of Jung's Analytical Psychology and Helenita Sá Earp's Dance Fundamentals. To this end, it aimed, in general, to analyze the possible principles, processes, themes and teaching and creation strategies that make up Ted Shawn's dance, and more specifically, brought reports of the author's personal experiences as a man in dance, to give the first connection point of this writing, and thus manage to interconnect their concerns with social theoretical studies that provide the basis for the understanding of being a man as an intra and interpersonal construction project. In addition, it pointed out Jungian concepts about archetypes that, concomitantly, along with descriptions of remarkable moments in Ted Shawn's career in dance, we sought to relate this, with the archetype of Anima, and then, joining this web of connections, and ending this spectacle of dancing words, the Parameters of Helenita Sá Earp's Dance Fundamentals and its Variation Agents, were used to analyze two choreographic creations by Ted Shawn named "*Cosmic Dance of Shiva*" (1926) and "*Nobody knows the trouble i've seen*" (1938) Therefore, methodologically, it was a phenomenological, bibliographical and documentary research and, through this bias, the conclusion was reached that Shawn's dance should not be seen as anachronistic amid the evolution of the art of dancing and sociopsychological struggles. It must be reflected in its entirety and, hence, be thought of as a strategy of movements and archetypal themes that are capable of instigating and attracting all possibilities of men, in contemporary times, to want to carry out this practice. The research, by bringing to light the moving roots of/in the trajectories of men, becomes an example that when men come into contact with their complementarity, animates it, and accept it, they return to the status of humans and are able to deconstruct, even if subtly, the discourse of "men who tell other men that dancing is not a man thing". We are free when we stop being parts and understand ourselves as a connected whole.

Keywords: Ted Shawn; men; dance; archetypes; anima.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Ramon no 3º ano do ensino fundamental.....	20
Figura 2	– Ramon na adolescência.....	22
Figura 3	– Ramon com 2 anos de idade e sua roupa azul.....	32
Figura 4	– "A Base Atarbos". Homens nus dançando a dança pírrica.....	39
Figura 5	– Imagem representativa de <i>Danse macabre dès hommes</i> .....	40
Figura 6	– Rei Luís XIV em Apollo, <i>Royal Ballet of the night</i> .....	41
Figura 7	– Retrato de Noverre.....	42
Figura 8	– Retrato de François Delsart.....	69
Figura 9	– Fluxograma das influências de Delsarte.....	72
Figura 10	– Fluxograma de Influências de François Delsarte para esta pesquisa...	73
Figura 11	– Ted Shawn com 6 meses de idade.....	75
Figura 12	– Ted Shawn na faculdade.....	78
Figura 13	– Michel Fokine no balé Cleópatra.....	80
Figura 14	– Ted Shawn e Hazel Wallack em um ballet clássico.....	81
Figura 15	– Ted Shawn e Hazel Wallack em <i>A French Love Waltz</i> .....	81
Figura 16	– Ted Shawn e Norman Gould no Maxixe brasileiro.....	84
Figura 17	– Ted Shawn e Norman Gould no Tango argentino.....	84
Figura 18	– Retrato de Ruth St. Dennis e Ted Shawn.....	87
	– Ruth St. Denis e Ted Shawn posando para a <i>National Geographic</i>	
Figura 19	<i>Magazine</i> .....	92
Figura 20	– Ted Shawn como soldado no exército.....	94
Figura 21	– Ted Shawn e Martha Graham em Malaguena.....	96
Figura 22	– Ted Shawn em A morte de Adonis.....	99
Figura 23	– Uma das capas da <i>Denishawn Magazine</i> .....	101
Figura 24	– Cia de Dança Denishawn no Extremo Oriente Tour, 1925-1926.....	103
Figura 25	– Ted Shawn em um templo de Shiva Nataraja.....	105
Figura 26	– Barton Mumaw dançando em <i>War and the Artist</i> .....	109
Figura 27	– Turma de Ted Shawn no <i>Springfield College</i> , em 1933.....	110
Figura 28	– Ted Shawn e <i>His Men Dancers</i> em <i>Kinetic Molpai</i> .....	112
Figura 29	– John Christian e Ted Shawn, 1957.....	117
Figura 30	– Figuras de Ritmo na Teoria Fundamentos da Dança.....	147
Figura 31	– Representação em arte digital de Shiva Ardhanareeshvara.....	149
Figura 32	– Representação em arte digital de Shiva Nataraja.....	150
Figura 33	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> .....	151
Figura 34	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 1.....	153
Figura 35	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 2.....	154
Figura 36	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 3.....	155
Figura 37	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 4.....	156
Figura 38	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 5. ....	156
Figura 39	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 6.....	157
Figura 40	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 7.....	158
Figura 41	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 8.....	159
Figura 42	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 9.....	159
Figura 43	– Ted Shawn em <i>Cosmic Dance of Shiva</i> . Análise 10.....	160

Figura 44	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 1.....	163
Figura 45	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 2.....	164
Figura 46	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 3.....	164
Figura 47	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 4.....	165
Figura 48	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 5.....	166
Figura 49	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 6.....	167
Figura 50	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 7.....	168
Figura 51	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 8.....	169
Figura 52	Ted Shawn em <i>Nobody knows the trouble i've seen</i> . Análise 9.....	169

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Fundamentos de Shawn sobre as diferenças de gênero na Dança.....	120
Tabela 2 Lições de Dança de Ted Shawn.....	122

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
2	<b>EU, ELES, NÓS</b> .....	18
2.1	UM HOMEM SUFOCADO.....	18
2.2	ATMOSFERA POLUÍDA: CONSTRUÇÃO SOCIOPSICOLÓGICA DO QUE É “SER HOMEM” .....	26
2.3	HISTORAR HOMENS DANÇANDO.....	37
2.4	DANÇAR PARA RESPIRAR.....	44
3	<b>ARQUÉTIPOS NESSA DANÇA</b> .....	49
3.1	A PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG.....	51
3.2	ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS.....	49
3.2.1	<b>Animus</b> .....	55
3.2.2	<b>Anima</b> .....	57
3.2.3	<b>Persona</b> .....	59
3.2.4	<b>Sombra</b> .....	60
3.2.5	CONEXÕES JUNG E A DANÇA.....	62
4	<b>TED SHAWN, HOMENS E ANIMA</b> .....	68
4.1	AS INFLUÊNCIAS: FRANÇOIS DELSARTE.....	69
4.2	A TRAJETÓRIA.....	74
4.2.1	<b>Denishawn: anima e animus</b> .....	88
4.2.2	<b>Homens do Shawn</b> .....	108
4.3	FUNDAMENTOS DA DANÇA DE TED SHAWN.....	120
5	<b>SABERES E CONEXÕES EM DANÇA</b> .....	125
5.1	FUNDAMENTOS DA DANÇA DE HELENITA SÁ EARP.....	134
5.1.1	<b>Movimento</b> .....	136
5.1.2	<b>Espaço</b> .....	141
5.1.3	<b>Forma</b> .....	143
5.1.4	<b>Dinâmica</b> .....	144
5.1.5	<b>Tempo</b> .....	146
5.2	ANÁLISE DE DANÇA 1: <i>THE COSMIC DANCE OF SHIVA</i> .....	148
5.3	ANÁLISE DE DANÇA 2: <i>NOBODY KNOWS THE TROUBLE I’VE SEEN</i> . 161	
5.4	HOMENS SE CONECTANDO NA DANÇA BRASILEIRA.....	170
6	<b>CONCLUSÕES</b> .....	173
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	176
	<b>ANEXOS</b> .....	188

## 1 INTRODUÇÃO

Após muito refletir sobre qual caminho seguir para atingir a “natureza” desta pesquisa, me vi instigado a trazer, inicialmente, a minha história de vida, como uma bússola para me levar e desvelar questões que, até então, eu estava intuindo ser somente sobre a vida e obra de Ted Shawn (1891-1972) — precursor da Dança Moderna estadunidense —, mas descobri que na verdade se tratava do meu próprio núcleo anímico e, que essas questões, deveriam ser entrelaçadas nesta dissertação.

Com essa bússola imagética, fui guiado a fontes teóricas e práticas que perpassaram minha vida acadêmica, e outras fontes não acadêmicas, mas sobre minha própria história de vida pessoal, que começaram a se comunicar, fazer sentido e, principalmente, iluminar um caminho possível.

A partir desta iluminação, iniciei um processo de organizar, mentalmente, um percurso no qual poderia transformar em escrita, a conexão daquele sentimento que me levava a escrever, inicialmente, um projeto para ingressar no Mestrado em Dança da UFRJ com o foco na historiografia de Ted Shawn. E, neste momento, precisava ir além do meramente descritivo para embasar e solucionar minhas inquietações de um profissional, recém-formado em Bacharelado em Educação Física e em Licenciatura em Dança e com outra formação em Licenciatura em Educação Física.

O percurso que começara a ser esboçado como um mapa em meu ser se moldava como peças de um quebra-cabeça. Precisava achar agora, o caminho que eu realmente queria seguir, e o mais importante, onde eu queria chegar? O que realmente eu queria pesquisar? Qual a fonte das minhas inquietações?

A trajetória histórica de Ted Shawn, a qual eu já havia iniciado as pesquisas outrora (GRANADO, 2018), havia mexido comigo e me feito querer conhecer mais deste artista. Mas por que? O que reverberou em mim que me fez querer continuar este estudo no mestrado?

Durante a dinâmica inerente ao processo de abertura à pesquisa em tela, vieram à tona direções, possibilidades e indicações de várias leituras que me fizessem alocar-me na pesquisa. Entre idas e vindas de orientações e coorientações, textos e diálogos, foi na disciplina de Seminários de Pesquisa em Dança do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ que, após eu apresentar minha escrita introdutória desenvolvida até aquele momento, consegui me ver na

pesquisa, após ouvir minhas colegas mestrandas e a professora Ivani Lucia Oliveira de Santana<sup>1</sup> argumentarem sobre a riqueza de me colocar na pesquisa.

Após refletir sobre minha própria identidade e história pessoal e Ted Shawn, percebi que, realmente, minhas inquietações giravam em torno da possibilidade da relação “ser homem” e a dança. Mas que homem? E que dança?

O homem que me instiga querer alcançar com a arte de dançar é aquele “homem que diz para outro homem que dançar não é coisa de homem” (GRANADO, 2021). Ou seja, o homem que aceita viver sujeito a determinada construção sociopsicológica ou não teve oportunidade de transgredir essas imposições. Tais intuições também estavam presentes na trajetória de Ted Shawn e ele conseguiu “romper”, em sua contemporaneidade, com estas imposições. Apesar desta construção em massa dos indivíduos no biológico-comportamental ainda ser bastante disseminada para qualquer gênero/estilo de dança, me direciono a dança como Arte e não somente atividade física ou lazer, para analisar uma possibilidade de prática que possa atrair estes homens, corroborando com a quebra de paradigma<sup>2</sup> construído socialmente a partir de determinado período histórico (balé romântico), na cultura colonizadora eurocêntrica, de que dança é uma arte para mulheres ou feminina.

Tendo encontrado o centro pulsionador da pesquisa, enxerguei que minha trajetória de homem na dança muito tem relação com o porquê Ted Shawn me chamou atenção até hoje. Do mesmo jeito que Shawn rompeu com imposições sociais que o reprimiam, bem como os demais homens da sociedade em que estava inserido, da prática da dança, eu hoje, também me senti e sinto instigado, entrelaçado e conexo a romper também com estes *clichês* sobre a dança que ainda persistem no ideário de homens em nossos dias. Percebo que os ventos que sopraram até o presente momento da minha trajetória de vida profissional e acadêmica, agora, no Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), me lançaram a propor como temática central desta pesquisa a refletir sobre - Temas e Processos de Criação - que compõem a Dança para homens de Ted Shawn. O intuito foi de aprofundar a pesquisa e tentar responder às seguintes questões: Como sua trajetória influenciou na sua dança? Quais as inspirações? Para quem era sua dança? O que foi a Dança na vida de Ted? e Quais os fundamentos encontrados na sua dança?

---

<sup>1</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/1331182190350647>

<sup>2</sup> De acordo com Thomas Khun são paradigmas “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”. (KUHN, 1997, p. 13).

Ao conhecer e escrever (GRANADO, 2018) um pouco sobre a vida e obra de Ted Shawn, pude perceber algumas lacunas e possibilidades de aprofundar estudos sobre sua dança e seu modo de dançar, buscando conexões com o que reverberava da minha própria trajetória de vida como estudante e profissional. Para tal aprofundamento, precisaria, neste momento, ir além de uma revisão bibliográfica ou de uma biografia. Foi então que meus orientadores me indicaram possíveis análises: uma conexão com estudos da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) para compreender algumas raízes psicológicas presentes na trajetória de Ted Shawn e outra dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (1919-2014) visando analisar sua dança através de uma ótica nacional (brasileira) contemporânea, em busca de empoderar nossos estudos e pesquisas. Sendo assim, pensando em analisar a dança de Shawn através de um olhar contemporâneo, achei agregador me apoiar nos estudos destes autores que nos apontam novos meios de compreender o todo a nossa volta, seja no campo psíquico ou da episteme poética da dança.

Destas inquietações e intuições surgiram novas questões a serem respondidas: Seria possível analisar registros da vida e obras de Ted Shawn a partir de arquétipos da Psicologia Analítica de Jung e os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, no sentido de subsidiar futuras *práxis* em danças artísticas, capazes de atrair o público masculino que dela se distanciou? Este caminho pode colaborar com a mudança imagética fortemente centrada no pré-conceito de que de que “homem de verdade não dança”?

A partir das questões supracitadas, bem como as elencadas na página anterior, propus como objetivo geral dessa dissertação, realizar uma análise dos possíveis princípios, processos, temas e estratégias de ensino e criação que compõem a dança de Ted Shawn baseados em sua vida e obra, e como os objetivos específicos abaixo citados:

- a) relatar vivências pessoais que refletem vivências coletivas dos homens na dança;
- b) interligar estudos teóricos sociais que dão base para o entendimento sobre ser homem como um projeto de construção intra e interpessoal;
- c) apontar conceitos Junguianos sobre arquétipos;
- d) descrever momentos marcantes da trajetória de Ted Shawn na dança;
- e) relacionar a trajetória de Ted Shawn com o arquétipo da Anima;
- f) apresentar Parâmetros dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp e como eles nos permitem subsidiar análises coreográficas de Ted Shawn.

Oriundo destes delineamentos, desenvolvi uma pesquisa que se configura como bibliográfica, documental e fenomenológica.

De acordo com Gil, (2002, p. 45), a pesquisa bibliográfica é indispensável em um estudo histórico, dado que em muitas situações, esta pode ser uma das únicas formas de conhecer os fatos do passado.

Para além da trajetória histórica, se fez necessário o enriquecimento deste trabalho com a utilização da pesquisa documental, que se constitui de materiais “que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa” (GIL, 2002, p. 45), que é o que me proponho nas análises das obras coreográficas. Conforme Silva; Almeida e Guidani (2009, p. 2): “a riqueza de informações que deles podemos extrair e resgatar justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais porque possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural”.

Após acessar estes acervos, adentrei os estudos fenomenológicos, que de acordo com Gil (2008, p. 15) “parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos”. Nesta metodologia, procurei “resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado” (idem, p.15).

O intuito foi a compreensão-interpretação dos sentidos e significados do(s) sujeito(s) de forma subjetiva, tendo em mente que não existe somente “uma única realidade, mas tantas quantas forem suas interpretações e comunicações” (GIL, 2008, p. 15).

Ressalto que esta pesquisa não pretendeu nem pretende dar conta de todos os aspectos historiográficos escritos sobre o tema proposto e nem se aprofundar nos estudos de Psicologia Analítica. Mas me propus a alçar voo em busca de novos olhares sobre os registros históricos no que tange a Vida e Obra de Ted Shawn na dança e sua arte coreográfica centrada na dança masculina.

Correspondente aos estudos e conceitos que deram aporte para os primeiros passos dessa escrita dançante, para expor brevemente minha trajetória, me baseei no conceito de História de Vida de Josso (2007), e ao que intencionei aqui como sociopsicológico do ser homem, utilizei autoras(es) como: Andreoli (2010), Scott (1989), Strey (1998), Kunz (2003), Louro, (2003), entre outros.

Com o propósito de descrever momentos marcantes de homens e da trajetória de Ted Shawn na dança, utilizei como fontes basilares históricas: Sachs (1944); Bourcier (2001); Portinari (1989); Faro (2004); Garaudy (1980); Fahlbush (1999); Caminada (1999) e Granado (2018) entre outros acrescentados durante o processo de escrita, visando dialogar com a obra biográfica *Ted Shawn: His life, Writings, and Dances* de Paul A. Scolieri (2019). Além destas, outras fontes que se fizeram de extrema importância foram os sites de museus, bibliotecas e/ou

instituições que armazenam informações sobre Dança do precursor aqui pesquisado, como por exemplo: *The New York Public Library: Archives & Manuscripts*, *Springfield College Digital Collection* e *Jacob's Pillow Dance* que são repositórios de grandes acervos pessoais e profissionais deste precursor.

Sucessivamente, buscando novos meios de análise da trajetória da dança Ted Shawn, utilizei o embasamento teórico de dois pesquisadores.

O primeiro, Carl Gustav Jung (1875-1961) que colaborou com o diálogo das relações do arquétipo do Animus e Anima na trajetória de Ted Shawn na dança. Para tal, foi utilizado como fonte primária a obra “O homem e seus símbolos” (JUNG, 1964), mas, tendo aporte de outras obras junguianas que se fizeram necessárias no decorrer da pesquisa.

E como fonte para a análise de obras coreográficas de Ted Shawn, utilizei a teoria de Helenita Sá Earp (1919-2014) “Fundamentos da Dança” descritos nas obras “Helenita Sá Earp: Vida e Obra” (MEYER; SÁ EARP, 2019) e “Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas” (MOTTA, 2006). Estas, entre outras, me deram meios para a compreensão de conceitos e estudos sobre movimento, forma, espaço, dinâmica e tempo (ritmo), necessários para esta proposição.

Correspondente a estrutura desta pesquisa, no Capítulo 1, está descrito objetivos, justificativa, metodologia e breves apontamentos dos capítulos seguintes.

Adiante, no Capítulo 2, está descrito minha história de vida e minhas inquietações no que tange as narrativas de sentido em torno do ser homem a partir de uma abordagem sociopsicológica entrelaçada com um breve percurso histórico de homens na dança ocidental eurocêntrica e norte-americana.

Em seguida, no capítulo 3, apresento conceitos basilares do pesquisador Jung, pertinentes a esta pesquisa envolvendo os Arquétipos e, mais especificamente, persona, sombra, animus e anima, e aponto estudos que interconectam a Psicologia Analítica e a dança.

Logo depois, no Capítulo 4, são desenvolvidos os objetivos específicos “c” e “d”, já mencionados, para reconhecer em cada momento marcante, um ponto de apoio na rede de relações sociais e afetivas desenvolvida por Ted Shawn na sua época. Todavia, com o atual distanciamento cronológico que hoje temos, foi possível verificar no comportamento, individual e social de Ted Shawn, traços marcantes de sua história pessoal e interpessoal com o advento da Dança Moderna norte americana para homens, que por sua vez, atravessada por preconceitos e conquistas. Sendo assim, o capítulo apresenta uma escrita sobre o lugar de Ted Shawn na dança ocidental. Paralelamente, temos a descrição da trajetória poética da vida e obra

de Ted Shawn na dança relacionada com imagens arquetípicas trazendo novas possibilidades de compreensão sobre este.

Após estas conexões repercutidas e ressoantes das filiações moventes de Shawn que o levaram a instaurar sua *poiesis orquésica* na primeira metade do século XX, no Capítulo 5, me direcionei ao desenvolvimento do objetivo específico do tópico “e”, com o intuito de conhecer mais elementos, do movimento, além dos descritos nas fundamentações do próprio precursor da Dança Moderna. A partir daí, entra em cena os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp com seus parâmetros: Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo que dão suporte instrumental e metodológico para a análise de duas obras coreográficas registradas em vídeo que foram criadas e dançadas por Ted Shawn. Estas danças representariam, cada uma delas, dois momentos marcantes da trajetória de Shawn, apontados na obra de Granado (2018), uma de seu período na *Denishawn* (1915 - 1930) e outra na *Jacob's Pillow* (1930 - 1972), escolas estas fundadas por este precursor. Sendo assim a primeira análise será da coreografia *Cosmic Dances of Shiva* e a segunda, *Nobody knows the trouble i've seen*.

Será que houve alguma força arquetípica ou parâmetro da dança que se destacou nas criações de Shawn, que possam dar aportes para que ampliemos nossa compreensão sobre os princípios e valores criativos coreográficos neste artista da dança que nos possibilite abrir dimensões deste legado à nossa dança de hoje? Quais temas de movimento e quais conexões do corpo no espaço estavam mais presentes na cinesiografia de Shawn? Quais bases de sustentação suas obras coreográficas exploravam? Tais respostas tentam ser elucidadas a medida que vamos adentrando esse terreno móbil shawniano a partir análise a que me propus a fazer na presente pesquisa.

Como resultados e conclusão, a pesquisa, ao trazer à tona as raízes moventes das e nas trajetórias de homens, estas se tornam um exemplo de que, estes, quando em contato com sua complementaridade, a alma, a aceitam, retornam ao status de humanos e são capazes de desconstruir, mesmo que sutilmente, o discurso de “homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem”. Somos livres quando deixamos de ser partes (homem, mulher, etc) e nos entendemos como um todo, seres humanos, conectados a Todo e nos reinserimos em nossa Androginia Original.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O Homem primordial era tido como um ser divinal e possuidor da totalidade plena representada pelo andrógino simbólico, ancestral da humanidade. Por uma razão ligada frequentemente à causa de revolta ou pecado, essa totalidade é desintegrada. Essa ideia percorreu a história das religiões e da filosofia, desde Platão, (androginia esférica), passando pelo mito judaico do Adão em queda, por algumas seitas gnósticas cristãs, por entre os temas tântricos e védicos, para se estabelecer na modernidade como símbolos que permeiam o humano do social ao

## 2 EU, ELES, NÓS

Avesso, Avesos

Quem sou eu em meu avesso?  
 Quem são eles? Quem somos nós?  
 Que urdiduras na sombra  
 Que tramas secretas  
 Num quarto escuro de mim? Deles? Nosso?  
 Quem sou eu?  
 Quem são eles? Quem somos nós?  
 Quando durmo, dormem, dormimos  
 Ou quando, de olhos abertos,  
 Me remeço para o futuro,  
 Se remeçam, nos remeçamos  
 Saltando ilhas e desertos?  
 Quem sou eu?  
 Quem são eles? Quem somos nós?  
 Quando me confundo e tropeço  
 Se confundem e nós tropeçamos  
 Alço voo e mergulho?  
 Alçam voos e mergulhamos?

(Adaptação do Poema “Avesso”<sup>4</sup> da escritora Roseana Murray)<sup>5</sup>

### 2.1 UM HOMEM SUFOCADO

Embasado na concepção proposta por Marie-Christine Josso<sup>6</sup> sobre História de Vida, a qual define como:

uma mediação do conhecimento de si em sua existencialidade, que oferece à reflexão de seu autor oportunidades de tomada de consciência sobre diferentes registros de

---

literário, do religioso ao imaginário, do psíquico individual ao inconsciente coletivo. (FERREIRA, 2012, p. 38-39).

<sup>4</sup> Poema original se encontra no livro Carteira de Identidade de Roseana Murray (2010): Avesso. Quem sou eu em meu avesso? Que urdiduras na sombra, Que tramas secretas, Num quarto escuro de mim? Quem sou eu Quando durmo, Ou quando, De olhos abertos, Me remeço para o futuro, Saltando ilhas e desertos? Quem sou eu, Quando me confundo e tropeço, Alço voo e mergulho?

<sup>5</sup> Adaptação escrita pelo autor desta pesquisa.

<sup>6</sup> Professora da Universidade de Genebra (Ciências da Educação) em aposentadoria ativa, Socióloga, Antropóloga. Principais linhas de pesquisa atuais: abordagem experiencial de treinamento e metodologia de pesquisa-treinamento baseada em histórias de vida; atividades de formação e investigação no domínio da Abordagem Sensível às histórias de formação, em particular na dimensão do cuidar de si nestas diferentes componentes somatopsíquicas, sociais e culturais.

expressão e de representações de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam sua formação (JOSSO, 2007, p. 419).

Propus então, neste primeiro ato<sup>7</sup>, a transcrição de minha história de vida conexa a esta pesquisa. Peço com sua licença, que neste momento, percorramos meus registros, neste vórtice dançante como uma espécie de dança-depoimento<sup>8</sup>, encenado por palavras e neste palco branco, outrora vazio, para que, através de minhas memórias em forma de (auto)biografia<sup>9</sup>, possa trazer uma vivência contemporânea, de um ser humano homem, que faz parte de uma sociedade ocidentalizada culturalmente, e que teve o alívio de respirar novos ares após começar a: “dançar a vida” (GARAUDY, 1990).

Aprendi, durante meus singelos trinta e quatro anos de vida humana, os quais me encontro, que não podemos ignorar lembranças e memórias que traduzem muito do que somos. Em reflexão a isso, me sinto contemplado com uma escrita do professor e amigo Thiago Amorim de Jesus<sup>10</sup> que relata: “O meu entendimento sobre o corpo que sou, atravessado por toda a historicidade e biografia nele impregnadas, afeta a consciência e expressividade subjetiva que implicam meus modos de mover, gestualizar, encenar, ensinar e viver” (JESUS, 2019, p. 72).

Esta citação acima, faz parte de uma obra intitulada “Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós?”, a qual eu tive a honra de poder escrever um breve texto sobre minha trajetória e foi nela onde comecei a colocar em palavras o que o eu-corpo pensou/pensava/pensa e sentiu/sentia/sente. Lembro-me que em dado momento de meu singelo relato naquelas primeiras escrituras<sup>11</sup>: “Talvez a palavra ‘mudança’ não seja a melhor empregada na minha trajetória, pois, após esta reflexão, percebo que eu realmente não mudei e sim me tornei a ‘soma e subtração’ do que vivenciei” (GRANADO, 2019, p. 102). Hoje, ao

---

<sup>7</sup> Composto por cenas. Divisão de uma obra artística cênica, marcado por um início e seguido de pausa, reinício, seguido de outra pausa, quantas vezes forem necessárias e o último ato é marcado por uma continuação do espetáculo seguido da sua finalização. Assim como um livro pode ser dividido em capítulos, um espetáculo pode ser dividido em atos.

<sup>8</sup> A partir de depoimentos coletados se desencadeia proposições para cada cena. Para tal, “o diretor, a partir dos conteúdos textuais narrados, lançava as propostas para as configurações cênicas que, acordadas com as dançarinas, se estabeleciam, consolidavam e eram, então, repetidamente ensaiadas (tanto o texto falado, como o modo de encenar as danças). Esse sistema de transcrição, que se deu a partir dos depoimentos coletados, resultou nesse tipo de configuração de “dança depoimento” (DAVIDOVITSCH, 2022, p. 133).

<sup>9</sup> O trabalho biográfico e autobiográfico situa-se no entrelaçamento de um destino sociologicamente, culturalmente e historicamente previsível, de uma memória personalizada desse destino potencial e de um imaginário sensível original capaz de seduzir, de tocar emocionalmente, de falar, de interpelar outras consciências ou ainda de convencer racionalmente (JOSSO, 2007, p. 433).

<sup>10</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/0073480063679881>

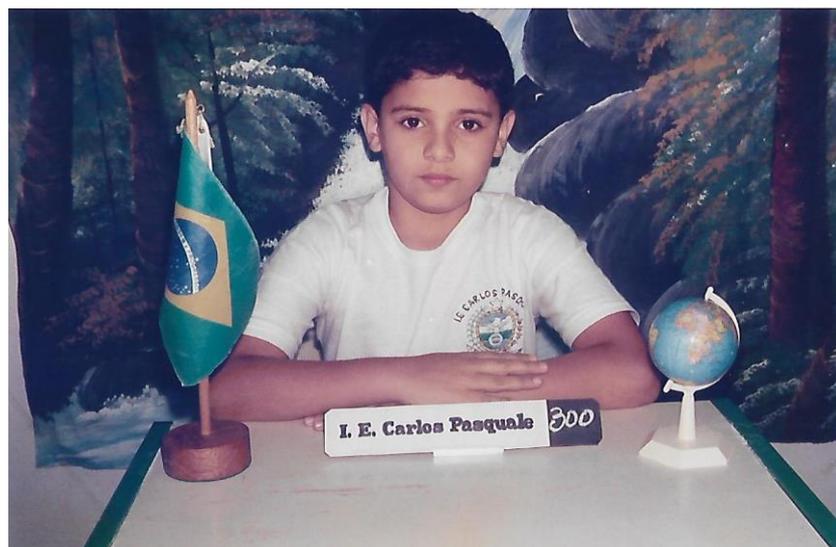
<sup>11</sup> “Escritura, neste contexto, é entendida como os registros que ficam inscritos no corpo de cada estudante, no âmbito físico e psíquico, a partir das experiências vivenciadas no decurso de seu trajeto formativo de vida e que, de alguma maneira, refletem na sua interação com/no mundo” (ZANELLA, 2013, p. 17).

retornar a esta obra, sou capaz de apontar novas metamorfoses e dizer e que comecei a perceber que sou a soma de tudo que vivi e até que não vivi (ancestralmente), posso escolher multiplicar o que aprendi, posso subtrair as marcas negativas, que seguem comigo em minha trajetória, se focar nas positivas, e posso ainda mais: dividir tudo que somei, multipliquei e subtraí.

Sendo assim, para estes primeiros passos (subcapítulo 2.1) a serem dançados, lhes trarei minha história de vida para que possam perceber no decorrer desta proposição o quão interconexo estou com meu objeto de pesquisa. Para tal, me privarei, neste momento, de citações alinhadas a quatro centímetros à esquerda da margem deste “palco” e de até três linhas entre aspas, pois nesse momento a referência bibliográfica base é de Ramon de Oliveira Granado.

Como aponta os meus documentos oficiais<sup>12</sup> e não oficiais: Homem, sexo masculino, branco, oriundo de família humilde e nascido em 15 de julho de 1988, na cidade de Nilópolis - Baixada Fluminense do Rio de Janeiro/Brasil, posso afirmar que quando criança, tive uma educação bem rígida em casa, onde “eu corpo” era controlado para não se movimentar muito pelos espaços da casa. As brincadeiras? Deveria ser sozinho ou com meu irmão, um ano mais velho, ou eram limitadas as poucas vezes que ia na casa de parentes. As amizades? Não fazia, pois eu não podia frequentar a casa de ninguém, e nas residências que morávamos (eu, mãe, pai e irmão) minha mãe não gostava de receber visitas de estranhos. Além disso, as demais interações sociais ocorriam mais em ambiente escolar (ver Figura 1).

Figura 1 - Ramon no 3º ano do ensino fundamental.



Fonte: Arquivos pessoal do autor.

<sup>12</sup> Registro Geral (RG), Certidão de nascimento, comprovante de residência, entre outros.

Praticamente me sentia como um passarinho preso em uma gaiola, que observava o mundo ao redor e de vez em quando poderia estar em contato com ele, mas preso a correntes, ou seja, com limites de até onde eu poderia voar, estipulados pela fêmea matriarca como forma de cuidado da prole ou cuidado parental.

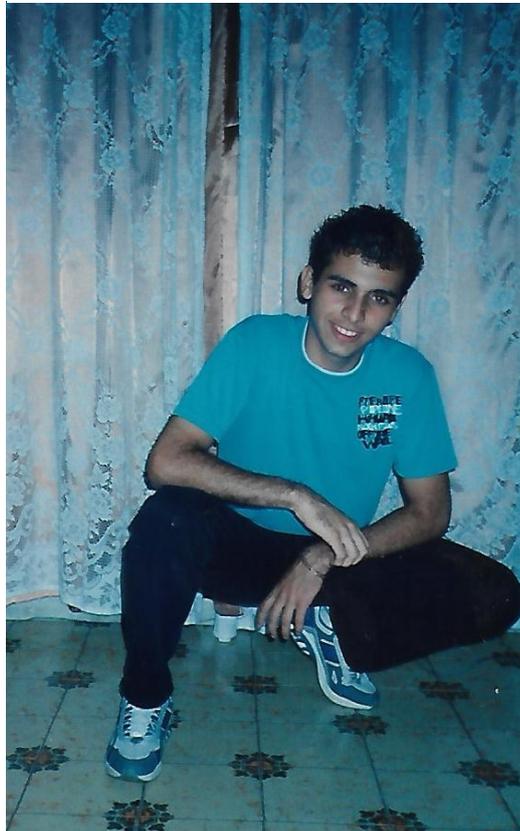
No início da pré-adolescência, essa rotina me fez ser tímido, retraído e com sobrepeso. Na família e fora dela minha sexualidade era questionada, mesmo sem eu ter a mínima noção do que eu gostava ou até o que isso significava, tudo pelo fato de minha voz ser fina e por eu não gostar de jogar futebol. Ouvia muito as ordens: “não faça isso” e “isso é errado”, mas ninguém nunca dialogava sobre os porquês.

Até então, eu só sabia que eu não era de fato um pássaro preso em uma gaiola por que me foi ensinado na escola, desde pequeno, que eu era um ser humano.

Assistir televisão era uma das minhas grandes distrações após estudar, e nestes momentos de contato com o mundo através daquela tela, às vezes preto e branco e outras colorida, dependendo do sinal captado pela antena, me chamava atenção ver outros seres humanos dançando. E o que se passava na televisão brasileira no final da década de 1990 remetidos a esta arte? É o Tchan (grupo musical brasileiro de pagode baiano), Backstreet Boys (grupo musical masculino estadunidense), grupos de Funk Carioca (estilo musical oriundo de comunidades periféricas do Rio de Janeiro) e outros grupos nestes mesmos estilos. E por coincidência do destino, aos 16 anos de idade, no ensino médio (magistério), fui convidado por amigos a criar/participar de um grupo de dança da escola, mesmo sem nunca ter dançado. Quais eram os tipos/gêneros de danças? Axé (como dançado pelo É o Tchan), Funk (danças originadas no Funk Carioca) e *Street Dance* (como dançado pelos Backstreet Boys). E assim fui encaminhando no ensino médio escolar!

Não foi fácil: o eu adolescente (ver Figura 2), cristão, do sexo masculino, agora magro e que ainda sofria *bullying* por ser retraído, com a voz em fase de transição, e que começava a descobrir que sentia atração pelo sexo feminino e masculino, ou como hoje descrevemos mais

Figura 2 - Ramon na adolescência.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

abertamente, bissexual, e, de repente, se enxergar dançando. Somado a minhas próprias questões pessoais, tinha ainda o preconceito que continuava me atormentando, pois vinha tanto do meio externo, manifestado na sociedade (escola principalmente), quanto do familiar e afetavam diretamente meu psicológico.

Posso dizer que minha escolha por dançar se deu, primeiramente, como um meio de rebeldia e, ao mesmo tempo, um modo de me inserir socialmente. Era uma busca desesperada de um adolescente por uma juventude sem tantas cisões.

De uma rebeldia surgia um amor. A dança havia me conquistado e meus planos de vida profissional, ainda na adolescência, já eram projetados tendo ela como foco. Mas como ser valorizado na família e na sociedade, a qual eu estava inserido, com esta arte que por muito tempo foi e ainda é visualizada como prática e lazer somente?

Em meio a essas conturbações, em 2006, já tendo terminado o ensino médio, pretendia ingressar em uma faculdade particular, mas, ter assistido a morte do meu pai, literalmente em

meus braços, me deixou um pouco “fora de mim” por um tempo. Somente no ano de 2009, iniciei a graduação em Educação Física na Universidade da Associação Brasileira de Ensino Universitário – UNIABEU e concomitantemente, realizei o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Esse novo passo dado na vida me deu novos horizontes e no ano seguinte, com a nota do ENEM, passei para o mesmo curso na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Então, foi na vida “ruralina” que iniciei um novo voo, o de trabalhar com a Dança tanto dentro do espaço acadêmico quanto com a comunidade da cidade onde ela se localiza, Seropédica-RJ.

Lá, na UFRRJ-Seropédica, durante meus cinco anos de estudo desenvolvi trabalhos como coreógrafo na Companhia de Dança da UFRRJ, no Centro de Arte e Cultura da UFRRJ, e criei meu próprio grupo de danças chamado de *Freedom Group Dance* – RJ, de 2010 a 2014. Com estes grupos participei de apresentações, literalmente, pelas ruas da cidade de Seropédica; além de Mostras e Festivais de Dança (nacionais e internacionais) e outros eventos culturais. Com esse meu trabalho ecoando na cidade de Seropédica, no ano de 2013, fui contratado para assumir o cargo de Gerente de Artes Cênicas pela Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esporte de Seropédica (SMECE), onde desenvolvi projetos nas escolas coordenando animadores culturais em projetos de lazer e ministrando aulas de ritmos no Espaço Municipal de Artes, local de encontro cultural da cidade de Seropédica naquele período.

Entusiasmado com a vida artística, comecei, junto a companheiros do meu grupo, *Freedom*, a criar um espetáculo de Dança (Os Quatro Elementos) que não se consolidou. Mas foi no ano de 2014, com o apoio da SMECE, que finalmente pude desenvolver o primeiro espetáculo de Dança da cidade de Seropédica, no Anfiteatro Gustavo Dutra da UFRRJ, carinhosamente chamado Gustavão. Contudo, este espetáculo tinha outro viés e foi intitulado *Prisma – O espetáculo das cores* que mesclou os gêneros de Dança Contemporânea e Urbanas com um roteiro próprio e contou com a participação de três grupos residentes da cidade de Seropédica: *Freedom*, Anuar, e o Coreográfico de Seropédica (GCS).

Nesta altura dos acontecimentos, a Dança já fazia parte da minha vida social, profissional e pessoal, sem me sentir tão ameaçado e dividido, quando lembro daquele meu mundo infantojuvenil ou jovem. E, para finalizar essa parte de minha trajetória realizei o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Dancista: a dança como proposta pedagógica na educação do autista”, que foi orientado pela professora Márcia da Silva Campeão<sup>13</sup>, no qual já aparecia uma leve brisa da Teoria dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, que havia

---

<sup>13</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7534888048551637>

estudado nas disciplinas de Dança na graduação com a professora Valéria Nascimento Lebeis Pires<sup>14</sup>, para alicerçar as práticas dançantes propostas e principalmente compreender a corporeidade de um sujeito humano pesquisado.

Alçando voos mais altos, em busca de maior embasamento teórico sobre a Dança, e principalmente as que eu praticava, após me formar em Educação Física, então, resolvi fazer outra graduação sendo que agora, especificamente, no campo do conhecimento da Arte.

Tal decisão me levou a cursar Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) no Rio Grande do Sul. Foram quatro anos difíceis financeiramente, mas que teve muita criação, muitas viagens dançando em troca de serviços de mão de obra e dentre todos os novos aprendizados obtidos, foram os ventos oriundos da América do Norte estudados na disciplina Laboratório de Dança Moderna, que me chamava atenção para novos questionamentos.

Nesta disciplina, a professora Carmen Anitta Hoffmann<sup>15</sup> apresentava os grandes nomes do gênero Dança Moderna, e orientava os discentes a realizar uma pesquisa bibliográfica, documental e, posteriormente, montar uma composição coreográfica sobre um deles, escolhido pelos discentes ou sorteados na classe de aula. Portanto, ao passar por este laboratório, escolhi conhecer e trabalhar um pouco sobre a história de Ruth St. Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972), e, assim, descobri que juntos eles formaram a primeira escola de Dança Moderna dos Estados Unidos da América, a *Denishawn*, em Los Angeles.

Aprofundando as leituras sobre a *Denishawn*, percebia cada vez mais que a visão de ensino apregoada pela instituição dialogava com minha maneira de enxergar o ensino da dança, pois eu, corroboro intimamente, com a filosofia da importância desta arte como educação em um contexto norteado por estudos e abordagens interculturais. A cada leitura que fazia sobre Ted Shawn visando a apresentação do trabalho da disciplina, mencionada no parágrafo anterior, novas informações inquietantes eram trazidas, mas não eram apresentadas respostas ou aprofundamento para os meus sentimentos intuitivos.

Haviam momentos em que Edwin Myers Shawn (Ted Shawn) aparecia citado por alguns pesquisadores, como o “Pai da Dança Moderna Americana”, mas pouco se explicava o porquê? Textos também apontavam que Shawn havia realocado o homem na arte de dançar, principalmente após fundar sua própria companhia. Tais fatos me instigaram a querer saber cada vez mais, sobre a vida e obra deste artista e foi daí que percebi a dificuldade e escassez,

---

<sup>14</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/0935439503269817>

<sup>15</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/2753343798582334>

de encontrar informações que me fizessem entender como se deu sua trajetória que o permitiu ser assim considerado.

Tal escassez de informações me instigaram a escrever meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) nesta segunda graduação: Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) no Rio Grande do Sul, denominado: “O Homem na Dança Ocidental: Ted Shawn como marco de um protagonismo”, orientado pela professora Viviane Adriana Saballa<sup>16</sup>. Neste TCC, descrevi como se deu historicamente a presença, na dança ocidental colonizadora, de homens que antecederam Ted Shawn na dança e quais foram as contribuições desse precursor para a consolidação do protagonismo masculino na Dança Moderna norte-americana.

A pesquisa por fontes que abordassem Ted Shawn foi árdua e grande parte das informações obtidas foram de origem estrangeira grafadas em inglês. Após a conclusão do TCC percebi a necessidade de levar o estudo adiante, por acreditar na importância deste artista para outras realidades e países de cultura ocidentalizada, principalmente na América do Sul, ampliando seu legado para outros territórios e não somente nos palcos da América do Norte, eis quais ele já é historicamente vinculado.

Quando, sucessivamente, escolhi retornar ao Rio de Janeiro em 2019, para dar seguimento a minha trajetória acadêmica em busca de uma pós-graduação, novos horizontes surgem e meu foco de aterrissagem se torna o Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e, assim, somente no ano de 2020 consigo chegar ao meu destino proposto: iniciar o mestrado.

Nova instituição, novos ares, novos professores. Agora, no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ, com orientação do professor André Meyer, o que eu menos esperava é que, após começar a levar neste novo espaço de conhecimento e buscar direcionamento para consolidação dessa escrita, me veria entrelaçando, mais uma vez, minha carreira acadêmica/artística com meu objeto de pesquisa e minha vida pessoal. Exemplo disso, é pelo fato de Helenita Sá Earp, a autora que utilizei como uma das bases para o TCC da primeira graduação, ter sido a criadora dos Fundamentos da Dança na UFRJ, cujos pressupostos conceituais e metodológicos ajudaram a criação e implementação do Bacharelado em Dança<sup>17</sup> nesta mesma instituição, a qual hoje sou mestrando. Do mesmo modo que, meu orientador possui *expertise* nesta teoria e pude encontrar um coorientador que foi professor neste

---

<sup>16</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/0171453451447998>

<sup>17</sup> O curso segue a linha de pesquisa iniciada pela Professora Helenita Sá Earp, tendo como marco conceitual os “Fundamentos da Dança”, estudo elaborado por esta professora que implantou a dança na EEFD na década de 1940.

Bacharelado, justamente, na época em 1994 que o processo da habilitação desta graduação tramitava no MEC. Hoje, meu coorientador é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI) da UFRRJ, e especialista na linha temática da vida e obra do médico psiquiatra e psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1875-1961).

Até este momento, compartilhei com vocês traumas, inquietações, conquistas e superações de um (eu) ser-humano-homem, mestiço, do sexo masculino, de classe média baixa, com relacionamento homoafetivo, de crença cristã, que muito pode ter em comum com outros tantos seres humanos homens mundo afora. A partir da conexão de saberes que proponho no decorrer desta obra, que me move e comove a cada vibração geradoras destas palavras dançantes aqui esboçadas, que brotam e aparecem nesta minha dança autobiográfica tecida neste “palco de escutas, escritas e vozes entrelaçadas” de meu eu-ser-humano-artista-pesquisador em dança, ao digitar cada uma delas, convido todas as pessoas a dançarem comigo neste “palco”.

## 2.2 ATMOSFERA POLUÍDA: A CONSTRUÇÃO SOCIOPSICOLÓGICA DO QUE É SER HOMEM

Após essa tomada de consciência, que novamente me vem à tona, ao escrever e reescrever, dançar e coreografar, brevemente, este meu percurso formativo como um ser humano que me fez e faz chegar a esse ponto, aqui e agora, em minha vida que estou a escrever e dançar essa escrita da dissertação, trago à tona uma inquietação; ou melhor, uma frase que fez e ainda ecoa como parte da minha história de vida. Só pude fazer a sua escuta e de estar mais cômico dela a pouco tempo atrás. A frase é esta: “homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem” (GRANADO, 2021, p. 2). Ao começar a conectar minha história de vida com essa inquietação, novos rumos de pesquisa vinham se afluindo e me fazendo perceber que minhas indagações não eram só minhas, assim como aponta autora Psicoterapeuta Emma Jung:

Atravessamos uma crise aguda, com um questionamento crescente sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, sobre desempenho de papéis e função social. Tabus e limites são diariamente rompidos por alguns segmentos da sociedade, enquanto outros se aparam a padrões medievais. Neste crescimento acelerado, toma-se imprescindível que nos reportemos às nossas raízes a fim de mantermos o eixo da consciência com a natureza (JUNG, 1991, p. 8).

Ao refletir sobre isso, me pego por muitas vezes observando a sociedade a qual estou inserido (brasileira), em meio ao caos político instaurado e a dicotomização arcaica que se salienta nos mais diversos temas a serem discutidos no Brasil.

Se você não é isso, você é aquilo! Se você não se posiciona nisso, você defende aquilo! Se você não faz isso, você joga do outro lado! Tais afirmações aqui no Brasil, são bem comuns para tratar de questões muito importantes como, por exemplo: política partidária, gênero, sexualidade etc.

Mas, neste momento, o que me (eu) sufoca e me (nos) direciona a buscar compreender mais sobre a dança do precursor da dança moderna norte americana Ted Shawn, é o fato de poder colaborar com uma possibilidade de mudança psicossocial destes (eles) homens da frase que me inquieta citada/dançada mais acima. Parece até erro de escrita, repetir três vezes na mesma frase a palavra homem, mas não é. Como canta o músico e compositor Thiago Iorc: [...]O que é ser homem? Há tantos e tantos, e tantos e tantos e tantos, possíveis homens. Homem real e não ideal[...].<sup>18</sup>

Esta inquietação tem me feito pensar, repensar e aprender o quão importante é dialogarmos sobre como estes (eu/eles/nós) homens regidos pelo patriarcado<sup>19</sup>, machismo<sup>20</sup> e seguindo preceitos impostos, são moldados, instruídos e disciplinados para agir e pensar assim desde a infância ou até mesmo no ventre da mãe.

Em meio as leituras que realizei sobre o tema, compreendi que os indivíduos<sup>21</sup> são doutrinados, sociopsicologicamente, sobre o que devem ou não fazer, de acordo com seu gênero e grupo em que estão inseridos. Segundo Pereira:

A sociedade ocidental sempre estabeleceu categorias de gênero a partir do padrão biológico, integrando assim sexo, gênero e sexualidade. [...] A distinção biológica entre homens e mulheres determinou a formação e a classificação efetiva dos papéis femininos e masculinos (2011, p. 99).

Cabe ressaltar que na atualidade podemos encontrar uma vasta literatura de pesquisas sobre questões e estudos sobre o tema: gênero, como atributos sociais e suas mais diversificadas possibilidades, como por exemplo a Teoria Queer<sup>22</sup> e a Teoria da Performatividade<sup>23</sup>, mas neste

<sup>18</sup> Artista: Thiago Iorc. Data de lançamento: 2021. Álbum: Masculinidade. Música: Masculinidade.

<sup>19</sup> Sistema social onde o “masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o “impensado” e o “naturalizado” dos valores tradicionais de gênero”. (MINAYO, 2005, p. 23).

<sup>20</sup> Este sistema ideológico visa modelar identidades do que é masculino e feminino, e “é através deste modelo normalizante que homem e mulher “tornam-se” homem e mulher, [...] invalidando-se todos os outros modos de interpretação das situações, bem como todas as práticas que não correspondem aos padrões de relação nele contidos”. (DRUMONT, 1980, p. 81)

<sup>21</sup> O indivíduo é o ser singular; o indivíduo psicológico caracteriza-se por sua psicologia peculiar e, em certa medida, única. (JUNG, 1976, p. 527)

<sup>22</sup> Uma teoria que tem início pelas décadas de 1980 e que busca ir em contramão às normas socialmente aceitas sobre sexualidade e gênero. “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58).

<sup>23</sup> Nesta teoria idealizada por Judith Butler o gênero é visto como performativo “porque é resultante de um regime que regula as diferenças” (BUTLER, 2002, p. 64).

momento, me atenho a trazer apontamentos que não fujam, inicialmente, da realidade a qual esses homens(eles), citados na frase inquietante mais acima, preconceituosos ou ignorantes, estão inseridos.

Tente pensar nesta proposição como um estudo estratégico que possibilite experimentos práticos futuramente, como uma espécie de “alfabetização”, não somente sobre a questão de gênero, mas sobre o Ser (verbo) do ser<sup>24</sup> humano, seja simplesmente uma pessoa em si, onde estes indivíduos estagnados nesses sistemas autoritários já mencionados anteriormente, precisam compreender que tais paradigmas sociais são “construídos” (BEAUVOIR, 1970) e disseminados em povos, sociedades, culturas, etc, através dos tempos mundo afora.

Me analisando até poucos anos atrás, era como se eu estivesse em “uma torre (mundo) com uma única janela, que me permitia ter a visão somente daquilo que o construtor (sociedade) dela queria”. Durante minha trajetória acadêmica na dança realizei leituras que corroborassem para tal desconstrução<sup>25</sup> de toda essa imposição a que eu, eles, nós estamos inseridos, e me deparei com a uma citação de Kaufman:

Os homens são marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que os dá seus privilégios e poder: A vida de trabalho cotidiana de sociedades de classe industrializadas é de violência. Violência se disfarça de racionalidade econômica; enquanto alguns de nós são feitos extensões de máquinas, outros são feitos cérebros separados de corpos [...]. É a violência que condena a maioria a trabalhar até a exaustão durante 40 ou 50 anos até ser jogada na lata de lixo como velho e gasto (1987 *apud* GIFFIN, 2005, p. 49 - 50).

Muitas e muitos que leem essa passagem mencionada podem apontar como vitimização de um grupo já privilegiado socialmente. Peço cautela neste momento. Ao refletir e compreender, e ter respirado durante anos este ar poluído de imposições, busco meios que possam amenizar ou reverter, mesmo que sutilmente, esse caos a que os homens(eu/eles/nós) são acometidos e muita das vezes não percebem, e que podem corroborar com tantas outras lutas. Como aponta Bell Hooks na obra “O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras”:

Homens de todas as idades precisam de ambientes em que sua resistência ao sexismo seja reafirmada e valorizada. Sem ter homens como aliados na luta, o movimento feminista não vai progredir. Da forma como está, precisamos trabalhar com muita dedicação para corrigir o pressuposto já tão arraigado no inconsciente cultural, de que o feminismo é antihomem. O feminismo é antissexismo. Um homem despojado de privilégios masculinos, que aderiu às políticas feministas, é um companheiro valioso de luta, e de maneira alguma é ameaça ao feminismo; enquanto uma mulher que se mantém apegada ao pensamento e comportamento sexistas, infiltrando o movimento feminista, é uma perigosa ameaça (HOOKS, 2018 p. 20 - 21).

<sup>24</sup> Indicação de leitura, “Ser e Tempo” de Martin Heidegger.

<sup>25</sup> Proposta filosófica de Jacques Derrida (2005) que nesta abordagem de texto consistiria em um desmonte intelectual sobre ser homem, visando compreender as imposições sociais nele existe, inclusive nos significados que não aparecem explicitamente.

Não quero, e nem posso aqui, ser voz/dança feminista, mas, compactuo com suas lutas e enxergo que é graças as conscientizações oriundas de suas conquistas que hoje tenho mais liberdade para me compreender e compreendê-las. Deixo aqui claro que nesta prática escrita dançante não penso em privilégios ou mais privilégios para este gênero de “homem”, mas sim viso trazer à tona o que foi/é tirado do homem, pelo próprio homem, como a possibilidade de expressar-se, sem ter medo de ser julgado e subjugado por outros. E me instiga que a Dança de Ted Shaw possa ser uma chave para a abertura das portas de várias torres de uma janela só, que muitos, mas muitos mesmo, homens possam estar.

Ao buscar entender mais sobre este assunto, observei que os estudos sobre gênero lidam com concepções nas mais diversas perspectivas e nos mais diferentes contextos. A origem deste termo, se deu a partir de inquietações e influência direta da realidade sociocultural vivida. Suas vertentes de abordagem atingem as esferas da psicologia, antropologia, sociologia, dentre outros campos de saberes e lidam com temáticas diversas, como: a diversidade sexual, o panorama das mulheres na sociedade contemporânea, a militância do feminismo e afins.

Segundo Spizzirri, Pereira e Abdo (2014, p. 42) o termo “gênero” começou a ser utilizado no contexto social posterior a Segunda Guerra Mundial, através do advento do movimento feminista que visava apontar “as distinções sociais relacionadas ao sexo biológico do (nascimento)” (SPIZZIRRI, PEREIRA E ABDO, 2014, p. 42).

Segui então na busca por uma conceituação que me elucidasse sobre este termo e a definição inicial que me trouxe luz é a que disserta:

Gênero está relacionado às diferenças sexuais, mas não necessariamente às diferenças fisiológicas como as vemos em nossa sociedade. O gênero depende de como a sociedade vê a relação que transforma um macho em um homem e uma fêmea em uma mulher. Cada cultura tem imagens prevalecentes do que homens e mulheres devem ser. O que significa ser homem? O que significa ser mulher? Como as mulheres e os homens supostamente se relacionam uns com os outros? A construção cultural do gênero é evidente quando se verifica que ser homem ou ser mulher nem sempre supõe o mesmo em diferentes sociedades ou em diferentes épocas (STREY, 1998, p. 156 - 157).

Tais ponderações de Strey me fazem lembrar das *hijras*<sup>26</sup>, que eu ouvira falar em reportagens a anos atrás. São pessoas, localizadas mais especificamente em território indiano, ora marginalizadas, ora tidas como divinas segundo a mitologia Hindu<sup>27</sup>, que no ano de 2014 conseguiram legitimação no estado da Índia para serem consideradas como um terceiro sexo

<sup>26</sup> Para saber mais, ler o artigo de Corrêa (2020).

<sup>27</sup> Mitologia composta por um panteão que possui como sua tríade das principais formas da manifestação do divino o deus Brahma, o criador; Vishnu, o provedor; e Shiva, o destruidor e transformador. Além destes, dentro deste panteão, encontram-se Bahuchara Mata (Deusa da castidade e fertilidade), considerada como a mãe de todas as hijras por transferir-lhes seus poderes religiosos.

(transsexuais). Estas, além de suas várias dificuldades sociais, para serem assim consideradas, abdicam de sua vida sexual e caso tenha nascido do sexo masculino, passa por uma castração dos órgãos genitais.

*Hijras* são reconhecidas na cultura indiana como seres que se estabelecem em uma ambiguidade frente à heteronormatividade imposta pelo Ocidente. Existentes na mitologia hindu [...] são indivíduos que nasceram com o sexo biológico masculino – ou também mulheres que não possuem a capacidade de menstruar e, logo, de reproduzir (CORRÊA, 2020, p. 278).

Somada a estas reflexões, outra contribuição que me foi suscitada das leituras foi dada pela historiadora Joan Scott, que escreve sobre gênero, relacionado historicamente, como um componente fundamentado nas diferenças percebidas entre os sexos e, conseqüentemente, tornando-se uma forma inicial de identificar as relações de poder (SCOTT, 1989, p.7).

Esta autora traz à tona outros apontamentos importantes para elucidar nosso processo de formação social, pois, tais “relações” estão mais ligadas a sinônimos de “comparação” do que de “vínculo” entre pessoas de sexo oposto. No que tange o “poder”, neste caso, em vez de se enfatizar o que precisa para se completar, é ressaltado o que diferencia homem e mulher, como forma de identificação de quem é o forte e o fraco, o dominador e o dominado. Aquela dicotomia arcaica que eu escrevi mais acima. Segundo Andreoli:

No âmbito dos estudos de gênero tem-se falado em representações hegemônicas de masculinidade e de feminilidade, que são aquelas que tentam imprimir nas ‘mentes’ e nos corpos dos homens e mulheres determinados padrões, tentando firmar-se assim como as únicas formas possíveis de ser masculino e feminino (2010, p. 2).

Tais padrões impregnados e impostos na sociedade, tentam nos tornar homogêneos, impondo um modelo a ser seguido de como ser, agir ou vestir, por exemplo. Creio que até aqui seu inconsciente tenha se comunicado com seu consciente para constatar o quanto tudo isso dançado em palavras está interconexo a “nós”. Podemos então observar que essa hegemonia está diretamente ligada a posicionamentos políticos, culturais e religiosos tradicionais do ocidente. As Hijdras, por exemplo, vão de contramão a essa doutrinação eurocêntrica e, como aponta Corrêa (2020, p. 280), elas se tornaram “indivíduos às margens, sendo utilizadas como seres artísticos que regem uma moral religiosa que, no entanto, opõe-se à moral ocidental que invade o subcontinente indiano desde o século XVIII”.

Ao retornar o olhar para nossa sociedade brasileira, fica nítido que os homens, já influenciados por todos os fatores sociais impostos abordados nos conceitos até aqui, necessitam, ainda, de reconhecimento de outros homens e mulheres, para assim, exercer o papel que lhe é atribuído no padrão cultural de conduta.

Um corpo, ao ser nomeado como sendo do sexo masculino, passa a ser codificado por uma rede de significados culturais no interior de seu gênero adequado, pois não existe corpo sem gênero, ou melhor, um corpo não é visto como viável se não pudermos

distinguir seu gênero. Os comportamentos e atitudes sociais esperados devem corresponder a esse corpo vestido pelo gênero (SEFFNER; SANTOS, 2012, p. 10).

Foi bem assim que se sucedeu minha criação/educação, em casa e na escola. E a sua? Nos deparamos então, desde que nascemos, com uma sociedade que cria estereótipos, constituídos via naturalização e/ou normalização, definindo e reforçando diariamente regras e comportamentos para a manutenção das relações desiguais de gênero (SANTOS, 2015a, p. 12).

Há autores que, ao estabelecerem reflexões sobre gênero, colocam a existência das diferenças sexuais, mas não como fatores que o definirão, ressaltando que não deve ser utilizado como forma de hierarquização de poder, seja em procedimentos ou atitudes. Concordantes com esta perspectiva são, Leitão e Souza (1995, p. 255): “Anatomicamente as diferenças biológicas e funcionais existem, porém, não quer dizer que existam para afirmar as desigualdades ou traçar os critérios impostos pela sociedade que, muitas vezes, as impõem de forma discriminadora [...]”.

Ao lançarmos um olhar mais atento, compreenderemos que os modos como as pessoas se comportam em sociedade correspondem a intrínsecos aprendizados socioculturais, prescritos para cada gênero. Tais fatos, às vezes, passam por despercebidos por serem naturalizados, e acabam “fazendo parte” das ações cotidianas. Sendo assim: “Enquanto o sexo da pessoa estiver ligado socialmente ao aspecto biológico, ao gênero (ou seja, a feminilidade ou masculinidade enquanto comportamentos e identidade) será uma perigosa construção cultural, fruto da vida conflituosa em sociedade” (SANTOS, 2015b, p. 76).

Conflitos esses que eu vivi, vivo e presencio constantemente. Hoje com a acessibilidade midiática, seja por televisão ou internet, conseguimos ter uma noção do quão perigoso e destrutivo tem sido essa dicotomização de gênero. Insultos, brigas, processos jurídicos e o pior de todos, tirar a vida de outro ser humano.

Outro apontamento pertinente, oriundo de abordagens feministas pós-estruturalistas<sup>28</sup> sobre gênero e descrito pela autora Dagmar E. Meyer é que:

o conceito de gênero passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e linguística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que incluem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade. (MEYER, 2010, p. 16).

---

<sup>28</sup> Um importante ponto de contribuição do pós-estruturalismo ao feminismo é o método de desconstrução, tomado de empréstimo de Derrida, o qual tem a função de desmontar a lógica interna das categorias, a fim de expor suas limitações. O método de desconstrução permite-nos questionar os esquemas dicotômicos (MARIANO, 2005, p. 486).

Até mesmo antes de nascer, o corpo da criança, dentro do útero da mãe, é envolvido por inúmeras expectativas, em função do seu sexo. A construção de um gênero é delineada a partir de anseios que são depositados pelo fato de ser menino ou menina (SANTOS, 2015a, p.13). Se analisarmos a educação dada pelos nossos pais, em sua maioria, são marcadas por diferenças bem concretas. Tais distinções estão na ação, por exemplo, de dar bola e carrinho para os meninos e boneca e fogãozinho para as meninas ou no impor formas de se vestir (o paradigma da cor azul ser de menino – ver Figura 3) ou ao contar histórias em que os papéis dos personagens homens são heróis ou soldados e mulheres são, em sua maioria, princesas ou donzelas. Outras ações podem ser articuladas no indivíduo de modo mais sutil, como em comportamentos, tais como: as formas de portar-se, sentar, parar de pé, falar etc.

Figura 3 - Ramon com 2 anos de idade e sua roupa azul.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nessa perspectiva conservadora, é atribuído à mulher tradicional o papel feminino da maternidade e, com isso também, o cuidado da casa, dos filhos e a tarefa de protetora, devendo então, sentir-se realizada frente a tais “prerrogativas”.

O homem, seguindo esta linha de raciocínio, é aquele que trabalha fora, garante o sustento da família, realiza-se fora de casa. Sendo assim, se espera que ele tenha força,

iniciativa, objetividade, racionalidade e o que foge desse viés não seria considerado “normal”. Cabe ressaltar que esses atributos se diferenciam com o passar do tempo e localidade. Sendo assim:

A história de gênero tenta introduzir na história global a dimensão da relação entre os sexos, com a certeza de que esta relação não é um fato natural, mas uma relação social construída e incessantemente remodelada. [...] São as sociedades, as civilizações que conferem sentido à diferença, portanto não há verdade na diferença entre os sexos, é um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la (COLLING, 2004, p. 39).

Quando pensamos em sociedades e civilizações, como aponta Colling, é de extrema importância analisarmos e até termos nosso senso crítico ativado sobre quem ou quais delas legitimam/impõem tais construções sociais e ao pensar nisso acabamos esbarrando nas questões de classe e raça também. E, ao defrontar-me com esses outros dois fatores de relações sociais que também fazem parte de toda universalidade aqui exposta, neste momento me inspira pensar em um trecho que li recentemente de um depoimento de Sojourner Truth<sup>29</sup>, uma mulher, estadunidense, negra, que realizou um breve, mas marcante e profundo discurso em uma Convenção de Mulheres em Akron, Ohio, em 1851:

Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou a passar pelas poças, nem nunca me deram o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher? (PHILOS, s/n).

A partir de tal exposição, é possível refletir que a construção que mostrei a algumas escritas dançadas anteriormente acaba sendo, em determinadas classes sociais, em uma mesma sociedade, um contexto quase que cinematográfico, de uma realidade que não condiz com seu cotidiano vivido. Esse depoimento me faz lembrar de como é a realidade de onde vim, área periférica do Rio de Janeiro, onde existem mulheres que são mães que criaram e criam seus filhos(as) sozinhas, trabalharam e trabalham para não deixar faltar o pão de cada dia, deram e dão o seu melhor para dar para seus descendentes o que muitas das vezes não tiveram em casa. E isso posso afirmar com veracidade, pois tenho um exemplo em casa, minha mãe.

Para além disso, quando me coloco nesse “palco”, novamente, lembro também da estereotipação dicotômica que eu e muitos homens que vem da periferia sofrem quando estas

---

<sup>29</sup> Para mais informações sobre esta figura icônica na luta feminista na obra “Mulheres, Raça e Classe” de Angela Davis. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4248256/mod\\_resource/content/0/Angela%20Davis\\_Mulheres%2C%20raca%20e%20classe.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4248256/mod_resource/content/0/Angela%20Davis_Mulheres%2C%20raca%20e%20classe.pdf)> Acesso em: 28 nov. 2021.

outras relações sociais fundamentais, classe e raça, são colocadas em contexto. Os homens aqui (Baixada Fluminense/RJ) são diferenciados dos homens da área nobre da zona sul do Rio de Janeiro, por exemplo: um é tido como pobre e outro rico, um como favelado e o outro culto, um é empregado e outro empregador, um obedece e o outro manda.

Fica então a reflexão de que a construção sociopsicológica está inteiramente conexa a nossas histórias: passado, presente e futuro. Nossas lutas hoje, são lutas de ontem e também poderão ser lutas do amanhã. Viso então, mesmo sendo um na multidão, romper essas polarizações, dicotomizações, dualidades de colonizadores e colonizados, de dominados e dominantes etc, para pensar mais em uma complementaridade humana.

E quando me vem à tona essa numinosa complementação, não seria um vislumbre meu, ou algo a se inventar, pois existem bases científicas para agraciar essas ideias, como por exemplo, Freud (1972) que apontou em seus estudos sobre a sexualidade que nós não “nascemos com um instinto sexual ligado a um determinado objeto sexual” (p. 141) e que anatomicamente há indício da bissexualidade humana devido a presença de vestígios em todos indivíduos do órgão genital do outro sexo, como em alguns casos mais aparentes chamados de hermafroditismo<sup>30</sup>. Sendo assim, temos uma hipótese que fortifica nosso intuito de pensarmos em um ser humano menos separado ou dividido. Pensamento este que fará parte desta trama dançada em palavras e em busca de sentimentos corporais.

Entre esses voos e mergulhos com autores que dialogam com minha trajetória, devaneios dançantes me vem à tona e hoje, eu olhando como professor-artista-pesquisador, percebo que houveram alguns movimentos das políticas públicas nacionais no final da década de 1990, que parecia estar compreendendo a importância de conscientizar a sociedade sobre os estudos de gênero, e outras relações sociais, na sua dimensão educacional. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para a educação brasileira, são um bom exemplo, pois os abordam em seus temas transversais, provocando reflexões ao pautar a diferença entre gênero e sexo:

Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade (BRASIL, 1998, p. 321 - 322).

---

<sup>30</sup> Os órgãos genitais desses indivíduos, têm características ao mesmo tempo masculinas e femininas (Tal condição se conhece com o nome de hermafroditismo). Em casos raros, ambas as espécies de órgãos genitais encontram-se lado a lado completamente desenvolvidos (hermafroditismo verdadeiro); mas, bem mais frequentemente, os dois conjuntos de órgãos se encontram em condição atrofiada. (FREUD, 1972, p. 141-142)

Neste contexto, observamos que estes termos não são sinônimos e, além disso, os PCNs abordam questões sociais que diferenciam o que é masculino e feminino com a intenção de combater relações de poder, questionar a rigidez dos padrões de conduta estabelecidos para homens e mulheres, apontar para sua transformação, apurar e explicitar as discriminações e preconceitos associados ao gênero, no sentido de garantir a equidade como princípio para o exercício da cidadania (BRASIL, 1998, p. 322).

E mesmo existindo documentos como os PCNs, ainda há muito de se conquistar espaço para diálogos no campo da educação. De acordo com Vianna e Unbehaum:

Nas escolas, as relações de gênero também ganham pouca relevância entre educadores e educadoras, assim como no conteúdo dos cursos de formação docente. Ainda temos os olhos pouco treinados para ver as dimensões de gênero no dia-a-dia escolar, talvez pela dificuldade de trazer para o centro das reflexões não apenas as desigualdades entre os sexos, mas também os significados de gênero subjacentes a essas desigualdades e pouco contemplados pelas políticas públicas que ordenam o sistema educacional (2004, p. 79).

E para dificultar mais ainda esses debates, vale salientar o retrocesso ocorrido no Brasil a partir do ano de 2019, por questões políticas extremistas, contrárias a abordagens desses temas no âmbito educacional, que tentou impor visões conservadoras eurocêntricas de sociedade. Mas, não me aprofundarei nessas questões aqui.

Precisamos então, dentre tantas lutas sociais que aparecem citadas aqui, buscar novos meios de conscientização social sobre a maleficência deste “ser homem” imposto na figura de gênero. A partir daí, devemos pensar reflexivamente e primeiramente em sermos pessoas, e não primeiramente homem ou mulher, de uma classe ou outra, de uma raça ou outra. Porque, indiscutivelmente, uma criança nasce em um mundo já habitado, sim, por homens e mulheres. Todavia, antes de receber o rotulado biológico: bebê do sexo masculino ou é um bebê do sexo feminino, existe aquele retorno a questões do gênero de uma pessoa x, y ou z em um determinado contexto sócio-histórico.

Este tornar-se pessoa a que direciono essa dança, é uma reflexão a partir dos estudos de Jung (2013, p. 203):

O que se passa com a masculinidade? Sabes quanta feminilidade falta ao homem para seu aperfeiçoamento? Sabes quanta masculinidade falta à mulher para seu aperfeiçoamento? Vós procurais o feminino na mulher e o masculino no homem. E assim há sempre apenas homens e mulheres. Mas onde estão as pessoas?

Oriundo desta questão levantada por Jung, me fortalece a ideia de que se começarmos (Eu, Tu e Eles em busca do Nós humanos) a olharmos para um caminho unificado, poderemos, homens e mulheres, romper com aquela frase que me inquietou lá no início desta escrita:

“homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem” e assim construímos juntos uma cultura, quiçá, um mundo com “Liberdade de Gênero (LdeG)”<sup>31</sup>.

Após criar essas tecituras de relações, podemos entender que:

O conceito de gênero deve então ser entendido duma forma relacional e não estática, dado que constitui algo que os seres sociais *fazem* e não algo que eles *têm* [...]. Desta forma, pode dizer-se que o gênero é um atributo situacional, ao produzirmos comportamentos vistos pelos outros, na mesma situação imediata, como masculinos ou femininos. *Fazemos* então o gênero nas interações sociais, que devem ser vistas como criativas, mas que não existem num vazio; respondem, pois, a situações particulares e são geradas no momento em que são definidas as condições das relações sociais (MIRANDA, 2008, p. 3).

As diferenciadas concepções de gênero são reflexo do modo como vive diferentes povos, em diversos períodos históricos, buscando classificar as atividades, os atributos pessoais e as tarefas destinadas a homens e a mulheres no campo das relações, da cultura, da política, do lazer, da religião, da educação, da sexualidade, da Arte, etc.

Em reflexão acerca do histórico ocidental, por exemplo, até meados do século XX, de forma geral, o androcentrismo<sup>32</sup> reinou e o homem foi colocado com o papel de dominador e conquistador e a mulher ficava em tarefas “periféricas”. Tal reinado começou a se romper graças às lutas e conquistas de movimentos, como o feminismo e LGBTQIA+<sup>33</sup>.

Mas, se analisarmos por uma outra perspectiva, podemos perceber que esse poder de privilégios, tinha um preço a ser pago, por eles e nós, dentro da própria polarização hierarquizada imposta. Temos como consequência, a não completude do ser humano no homem, como: a possibilidade de expressar os mais diversos sentimentos, fazendo com que esta construção sociopsicológica também acarrete em um mau para o próprio homem. Seria a arte de dançar a dose de oxigênio apta a colaborar com uma transformação de pensamento socialmente imposto? Talvez para compreender um pouco melhor essas interconexões aqui

---

<sup>31</sup> Terminologia em desenvolvimento teórico utilizada pelo professor Nilton Sousa da Silva (UFRRJ) para dialogar sobre a necessidade de buscarmos a unificação humana, ou seja, no sentido do “ser pessoa” ou “pessoas” não passivamente aceitar a dicotomia homem ou mulher como, uma imposição do poder cultural ocidentalizado sem considerar a condição bio-psico-social do sujeito, principalmente, dentro de uma cultura que ainda hoje mata mulheres e homossexuais. Neste sentido, a Liberdade de Gênero (LdeG) é um ato para refletir sobre novas vertentes pluralista de gênero que vem crescendo a cada dia, e sem dúvida alguma com todo direito humano. No entanto, essas vertentes acabam se afastando da proposição do uno, pois tendem a focar unicamente na diversidade sob a opressão de manipulações políticas, que estão frente a frente com questões dos Direitos Humanos.

<sup>32</sup> Androcentrismo: “Conceito que remete à centralidade das experiências dos homens como de toda a humanidade, sem levar em consideração a experiência feminina. A linguagem, por exemplo, é expressão desta centralidade ao recorrer ao uso do masculino genérico para se referir a qualquer agrupamento no qual exista ao menos um homem, como por exemplo, o uso de alunos para se referir a todo o corpo discente, ou professores, sala dos professores, para todo o corpo docente” (SANTOS, 2015a, p. 40).

<sup>33</sup> A sigla LGBTQIA+ agrega pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queer, intersexuais, assexuais e mais.

propostas, creio que seja preciso trazer à tona também registros de homens que dançaram no percurso histórico da cultura ocidental.

### 2.3 HISTORIAM HOMENS DANÇANDO

Fluindo, fruindo e buscando fôlego para me recompor após tal historicização de vida e essas reflexões de temas muito importantes e necessários nesta pesquisa, sigo nesta criação coreográfica de escritas dançantes, apontando agora um breve percurso histórico de homens na dança, segundo a cultura ocidental eurocêntrica, para que possamos compreender melhor os pontos que nos dão apoio sobre a prática da arte de dançar pelos homens e os pontos de ruptura que influenciam até hoje nossa sociedade.

Livros sobre a História da Dança, como dos autores Paul Bourcier, Eliana Caminada, Luis Ellmerich, Antonio Faro, Maribel Portinari, tendem a abordar um olhar eurocêntrico<sup>34</sup>, peço-lhes então, cautela em pensarmos não como “a”, mas “uma” visão da História da(s) Dança(s). Partindo do pressuposto que ainda se faz escassa a quantidade de obras em língua portuguesa que abordem as mais diversas possibilidades de histórias sobre a arte de dançar, vejo como de extrema importância apontar estes registros.

Os primeiros indícios da dança como prática humana, ou seja, isso inclui o homem, é vinculado aos povos originários (em diversos livros descritos como primitivos) e da antiguidade, entre eles estão os povos hebreus, egípcios, gregos e romanos. A maioria deles aparece em paredes, túmulos e jarros. Segundo Curl Sanchs, um autor com um olhar mais universal da dança, nos povos originários, a dança se fazia presente em todos os momentos possíveis: “nascimento, circuncisão, consagração de meninas, casamentos, morte, semeadura e colheita, festas de chefes, caça, guerra” (SANCHS, 1944, p.15) etc.

Sobre o período da antiguidade podemos observar registros imagéticos de representações ancestrais de dançarinos, como na Gruta de Gabillou, no semicírculo de Saint-Germain, na Gruta de Trois-Frères (BOURCIER, 2001; CAMINADA, 1999). Com visão ampliada para outras histórias, para além das contadas pela ótica colonizadora, o autor Sanchs aponta, no período paleolítico, a prática de dançar em outros povos originários:

Os pigmeus africanos foram verdadeiros mestres da dança. Em suas manifestações iam desde as danças do pé, puramente religiosa, até a selvagem, apaixonada e saltada, passando pelas convulsivas, dançadas por jovens [...]. Para essa espécie, não havia limitação de sexo; homens e mulheres dançavam tomados por um sentimento de

---

<sup>34</sup> A interpretação do mundo de acordo com os valores da Europa Ocidental, colocando-os como protagonista.

liberdade, felicidade e prazer, proporcionado pelo ato de dançar. Ao fazê-lo, buscavam a expressão rítmico-motora inerente àqueles que executam a dança animal ou imitativa. Já entre os pigmeus asiáticos, só os homens dançavam; uma dança torturante, contrária à alegria; onde não entrava a busca do prazer e jamais havia associação com o júbilo; não conheciam a dança imitativa da dança animal e buscaram nos movimentos apenas o estado extático (SANCHS, 1944, *apud* CAMINADA, 1999, p. 2).

Cada povo ou tribo tinha sua forma de dançar, seus motivadores, hora poderiam ser parecidos e em outros momentos diferente. O que é possível afirmar é que os homens dançavam, hora com exclusividades e outrora junto das mulheres, mas dançavam. No período mesolítico, por exemplo, “as danças masculinas são muito mais numerosas que as femininas, já que as danças de caça, as solares, as medicinais, as xamânicas, as guerreiras miméticas e as de animais, entre outras, são executadas por homens e tão somente por eles” (CAMINADA, 1999, p. 19). Nos povos neolíticos, egípcios, há registros de “dançarinos e dançarinas, aparentemente especializados, acompanhando cortejos funerais e guiando os defuntos até o limiar de sua vida pós terrestre” (BOURCIER, 2001, p. 14) e nos povos hebreus, é possível encontrar menções no livro da Bíblia Sagrada Cristã, como no caso do Rei Davi, o qual Vieira (2011) descreve:

Na Bíblia hebraica, além de atribuições relacionadas ao poder de bem expressar pelas palavras, por música, Davi é exemplo de dançarino, é também aquele que se expressa por meio do corpo e executa sua dança, giros e saltos, em redor da arca da aliança, ao voltar a Jerusalém. Ele dança com todas as suas forças na presença do Senhor, ao som de trombetas e instrumentos de cordas (VIEIRA, 2011, p. 60).

Entre danças de exaltação a Deus e deuses, outro ambiente possível de se destacar homens dançando nesses povos antigos, são nos treinamentos de guerreiros, como no caso dos povos gregos antigos, que praticavam a dança pírrica<sup>35</sup> (ver Figura 4), embateria<sup>36</sup>, geranos<sup>37</sup> e em danças fúnebres como a etrusca<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> “As danças pírricas eram danças guerreiras, de origem dórica (tribo antiga grega), que, junto com os exercícios militares, faziam parte do espírito militar presente à época” (MORANDI, 2006, p. 97).

<sup>36</sup> Dança praticada por meninos. “Ginástica rítmica que lhes dava resistência e a agilidade necessária à vida militar. E na requintada Atenas só se considerava educado o homem que, além de política e filosofia, soubesse também tocar algum instrumento, cantar e dançar” (PORTINARI, 1989, p. 33 - 34).

<sup>37</sup> “Uma dança em fileira de rapazes e moças intercalados e que davam as mãos [...] cujas ondulações evocavam o entrelaçado do labirinto” (BOURCIER, 2001, p. 35).

<sup>38</sup> “As representações, a maioria encontradas em túmulos, mostram gestos específico de braços e pernas e gestos de quiromonia, ou seja, movimentos harmônicos entre gestos e discursos, na mímica antiga,” (MAGALHÃES, 2005, p. 4).

Figura 4 - "A Base Atarbos". Homens nus dançando a dança de guerra pírrica em uma Base da estátua.



Fonte: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/statue-base-atarbos-base>

Com o passar do tempo, no período clássico grego, podemos observar práticas dançantes se unindo aos teatros. Neste momento podemos perceber algumas rupturas questionáveis em dias atuais, pois as mulheres são afastadas das encenações, tendo o homem que figurar seus papéis nas peças (PORTINARI, 1989, p. 29-30). A dança vai começando a perder sua universalidade dependendo do ambiente em que ela é inserida.

O homem neste contexto histórico é tão bem visto realizando essa prática que até o filósofo Platão (428-347 a.C) irá descrevê-la, na obra *As Leis - Livro II*, junto a outras práticas artísticas, como “imprescindíveis ao homem educado” (PORTINARI, 1989, p. 34). Na cultura romana (200 a.C) não foi muito diferente, pois as famílias viam como um requisito social rapazes e moças praticarem dança (CAMINADA, 1999, p. 62) e até reis valorizavam esta arte, como no reinado de Numa Pompílio (715-673 a.C.) que foi criada a primeira instituição dançante (PORTINARI, 1989, p. 36).

Na Idade Média, a palavra que mais refletiria a dança era “limitação”. Sim, pelo fato do corpo ter sido imposto, moralmente, pela Igreja Católica como o consumidor do pecado, práticas que dessem visibilidade a ele, daria forças ao pecado ou “negócio do Diabo” (GARAUDY, 1980, p. 28). Com isso, “os dançarinos eram marginalizados, associados a ladrões. Apesar disso, e talvez por contar com o respaldo e a força popular, ela sobreviveu, fato este aliado à perseverança de atores e dançarinos que se apresentavam em feiras e praças públicas” (CALDEIRA, 2006, p. 24).

Mesmo com tantas imposições pecaminosas sobre o ato de dançar, a ancestralidade falava mais alto, é há registros de homens em cargos eclesiásticos como aponta Bourcier (2001, p. 50) e Portinari (1989, p. 52), desde que seguissem as normas da etiqueta, para que se evitasse

falsos testemunhos. “Enquanto não trouxesse ameaça aos dogmas do catolicismo, convinha a igreja admitir a prática da Dança” (GRANADO, 2018, p. 40).

Já que a dança não podia ser disseminada, por já estar nas profundezas do ser humano, uma nova dança começa a ser bastante explorada pela igreja, a Dança Macabra<sup>39</sup> (ver Figura 5).

Figura 5 -Imagem representativa de *Danse macabre dès hommes*. Guy Marchant.



Fonte: ALMEIDA, 2013, p. 139.

Era o reflexo do desespero diante das dores físicas e de doenças epidêmicas, como a peste negra, que ceifou milhares de vidas. Numa espécie de histeria, as pessoas dançavam freneticamente expressando o pavor da morte. Essa tendência à dança ficou conhecida com o nome de dança macabra (PEREIRA; OLIVEIRA, 2009, p. 806 - 807).

A ênfase da igreja católica em tentar, de todas as formas, afastar o ser humano da liberdade de dançar, ela apregoava que “a sociedade caminha para a sua perdição ao dançar, sem mesmo precisar de satanás como mestre de baile” (LE GOFF, 2007, p. 231). A religião fez com que o medo fosse a força motriz na religião cristã naquele período e que se observarmos, ainda há resquícios nos dias atuais.

No período da Renascença italiana, vários dogmas católicos foram questionados e “uma nova atitude em relação ao dualismo cristão e os valores mundanos da vida e do corpo foram novamente exaltados” (GARAUDY, 1980, p. 29). É neste marco histórico que a dança, que sempre foi de todos, começa a ser esquecida/limitada dos registros e começa a ser implementada as danças de cortes, com danças métricas e mestres que ensinavam a dançar, escritores e seus tratados que começavam a codificar a dança.

<sup>39</sup> Também conhecida em registros históricos como Dança da Morte ou Dança de Cemitério.

A partir dessa conjuntura, de dominação prática e teórica da arte da Dança, agora nas mãos da nobreza, dá-se início ao legado, ainda que esboçado por várias mãos, do que hoje conhecemos como Balé (*Ballet*).

Com os esforços dos mestres de dança (PORTINARI, 1989, p. 59), de um século para outro ela era domada e dominada pelas cortes. Cada vez mais passos codificados eram elaborados e começavam a ampliar os repertórios, abrindo espaços para novos diálogos com outras linguagens. A espetacularização da dança fazia reis e príncipes se aventurassem na prática.

E foi seguindo esse fluxo que o Rei Luis XIV (1638- 1715) – ver Figura 6 – se destaca na história da dança contada na cultura ocidental por ser um adepto desta arte desde criança e por investir nela criando no ano de 1661 a *L'Académie de Musique et de Danse* (FARO, 2004, p. 33).

Figura 6 - Rei Luis XIV em Apollo, *Royal Ballet of the night*.



Fonte: *L'Histoire par l'image*. Disponível em:  
<https://histoire-image.org/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>

Os anos se passavam e cada vez mais o balé tomava formas diferentes, visando agradar os mais diferentes públicos das realezas. Mais codificações, mais rigidez, o que antigamente era uma prática livre ao ser humano, naquele período se tornava cada dia mais uma forma de entretenimento. Neste percurso da história se destaca também ao lado do rei, Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687).

Em 1681, Lully compôs ballets ainda dançados pelas principais personalidades da corte e com a participação de bailarinos da academia fundada em 1661 por Luís XIV. Exigia bailarinos profissionais já acostumados com o desenvolvimento que a dança acadêmica alcançara ao longo dos vinte anos desde a fundação da Royal Academia de Dança. O ballet *Le Triomphe de L'Amour* foi levado a cena no Teatro do Palais Royale com a participação de La fontaine, lembrada como a primeira bailarina profissional no principal papel feminino. Era a primeira vez que uma mulher pisava no palco de um teatro público. Por isso, a data marca tanto a profissionalização definitiva dos bailarinos, como o começo da ascensão do elemento feminino no ballet (PUOLI, 2010, p. 23).

Esta citação traz evidências de que o homem era o maior praticante destas danças de corte, dado que somente em 1681 uma mulher teve participação com um papel principal na Academia Real de Dança. Dentre as mudanças para entreter o público, com o passar do tempo, criou-se o *comédia ballet* (PORTINARI, 1989, p. 67-68), mais à frente o *opéra-ballet* (PORTINARI, 1989, p. 70), depois o *ballet d'action* (FARO, 2004, p. 37). Este último idealizado por Jean-Georges Noverre (1727-1810) – ver Figura 7 – que foi mais um ponto importante

Figura 7 - Retrato de Noverre.



Fonte:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423221d.ite>  
m

para as histórias das danças ocidentais, pois, sua concepção de dança seria “a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos sentimentos, dos gestos e da fisionomia” (MONTEIRO, 1998, p. 297), ideais que serviria de inspiração futuramente.

Com todo esse aglomerado de ideias teóricas e práticas eram moldadas técnicas acadêmicas dos *ballets*. E, neste contexto de dança técnica destacava-se os Balés Russos principalmente no século XIX. Aprimorar tudo o que vinha sendo feito com o balé fazia parte dos ideais russos.

A Revolução Industrial Francesa acabou cooperando para que bailarinos e coreógrafos se migrassem e criassem novos polos de balé em outros países e continentes. Tais mudanças de público levaria a novas transformações nesta dança. Sendo assim, no final do século XVIII e o início do século XIX, o movimento literário denominado Romantismo tomou conta da Europa e influenciou todas as outras formas de arte, incluindo a Dança.

Idealiza-se então, o balé Romântico através da coreografia de Filippo Taglioni (1777-1871), *La Sylphide*.

O mais importante, porém, é que a partir de *La Sylphide* se verifica o predomínio da figura feminina. [...] Mas, para oferecer essa visão, elas são capazes de executar passos e encadeamentos complicados, sobretudo saltos, que antes eram monopólio masculino (PORTINARI, 1989, p. 87 - 88).

Em reflexão a explanação de Portinari (1989, p. 95) de que “colocar o homem como figura secundária no *ballet* [...] relegado a suporte da parceira” teria sido um fato negativo, eu analisaria por outra perspectiva, pois para as mulheres isso foi positivo, por uma conquista de espaço, mas para o homem, em sociedade, foi um afastamento de uma possibilidade de se conectar consigo mesmo, com o seu “eu” inconsciente através do universal da dança.

A prática da dança por homens começou a ter uma decadência em Paris (ainda visto como local central do balé) e mesmo com o empenho dos balés russos de trazer o homem ao foco em alguns solos e a criação do *ballet moderno* (CAMINADA, 1999, p. 167 - 168), o âmago havia se tornado as bailarinas. Tal centralidade está presente até os dias atuais. Tem dúvida? Então deixa eu te perguntar? Qual a primeira imagem vem à tona socialmente quando é remetida a palavra “dança” no Brasil? Uma bailarina com roupinha rosa? E mesmo que a resposta seja outra, analise a maioria dos festivais de dança no país, observe as academias de dança e suas redes sociais e midiáticas. Observe os logos e as publicações. Não se trata de uma generalização, mas de uma consciência de que ainda temos muitas questões a serem desconstruídas.

Façamos agora, uma pequena pausa neste emaranhado histórico de danças ocidentalizadas, para refletirmos um pouco nossa contemporaneidade novamente e percebermos que ainda se ratifica a imagem criada no balé romântico.

## 2.4 DANÇAR PARA RESPIRAR

Hoje intuo, por experiência própria, que dançar, vai além do palco, além da coreografia, pois assim como nossos ancestrais dançavam para festejar, agradecer etc, eu também consigo sentir essa energia quando a cada aniversário nos reunimos para cantar parabéns, as palmas sincronizadas, alegres e vibrantes evocam o poder da dança, livre de amarras, livres de entretenimento. É essa dança que, também, almejo um retorno dos homens em nossa sociedade ocidentalizada culturalmente. Assim como Roger Garaudy na obra “Dançar a vida”, me questiono: “Que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida, tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la? (GARAUDY, 1980, p. 7)

Creio que esta obra espetacular de palavras dançantes conseguirá trazer possibilidades de uma resposta ou início dela. Mas isso requer, a primeiro momento, apontar um arcabouço de fontes que me possibilitem ter fôlego para continuar essa dança da vida, na vida e para vida.

Sendo assim, busco agora apontar relações com o que já foi dançado até aqui. No campo de estudo da Dança, podemos encontrar abordagens que reforçam essa problemática das construções sociopsicológicas apreciadas anteriormente:

No caso da dança, considera-se que os arranjos de gênero existentes custam mais aos homens do que as mulheres por limitar aqueles das vivências que liberariam sua expressividade emocional e de movimentos, bem como seus relacionamentos e criatividade (KUNZ, 2003, p. 9).

Afirmações clássicas em nossa sociedade comprovam a citação de Kunz: “menino não brinca de roda!”, “homem não chora!” ou ainda “homem não dança!”, entre tantas outras. Essa perpetuação acaba condizente com o favorecimento das expectativas engendradas por “pré-conceitos”, refletidos no comportamento e exigências dos pais, dos vizinhos, de parentes ou amigos:

[...] seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 2003, p. 24).

Vale recapitular que tais concepções de gênero, podem diferir no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, de classe) que a constituem (LOURO, 2003, p. 23).

Escrever e ler o que escrevo me faz perceber como todas estas questões abarcadas até aqui fizeram e fazem parte da minha vida como homem e professor-artista-pesquisador da Dança. Inquieto com minhas vivências e experiências que muito se correlacionam de alguma forma com esse emaranhado de preconceito, *bullyng* e restrições, hoje consigo enxergar o quanto a dança me encaminhou a buscar meios para colaborar com uma mudança social menos excludente e mais diversificada.

Trazendo à tona, novamente, minha trajetória nesta arte que fruímos aqui, ressalto agora, não mais as cisões que experienciei na minha infância e juventude. Abordo agora as transformações oriundas da minha vida com a dança.

Ter criado um grupo de dança (*Freedom Group Dance* -RJ), lá no ano de 2010, me fez criar laços, como uma família (mesmo não sendo parentes), me fez querer cuidar, proteger, ensinar e aprender. Estar juntos em um propósito, dançar, nos tornava íntimos, afetuosos, empáticos, companheiros... Meu grupo já chegou a ter mais de quinze dançarinos(as), que não ganhavam nada para estar ali, mas acreditavam no meu sonho, na dança, e eu acreditava que juntos poderíamos plantar boas sementes por onde passássemos.

E foi, durante e após minha segunda graduação, em Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), após leituras para a escrita de Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “O homem na Dança Ocidental: Ted Shawn como marco de um protagonismo” (GRANADO, 2018), que comecei a compreender, singelamente, o que mencionei parágrafos atrás, sobre gêneros (+classes +sexualidades +raças +religiões +culturas) como construção sociopsicológica e comecei a observar o mundo e a mim mesmo com “outros olhos”. Neste estudo que realizei, fiz um levantamento da presença do homem na dança ocidental, segundo os livros históricos de dança ocidental, desde o homem primitivo até o moderno. Em Granado (2018), fica perceptível que as diversas possibilidades de dança, fez parte do cotidiano do homem até a Revolução Francesa e Industrial e assim como Mendonça (2015, p. 18): “Os valores posteriormente prezados com a Revolução Industrial, focados na produção e no raciocínio lógico, na visão do corpo como uma máquina, distanciando de seus atributos sensíveis também apontam para a precursão do masculino reagente”.

O retorno do homem nesta arte começa com o advento da dança moderna que tinha como proposição “uma forma de expressão criada na formação pessoal de um fato, uma ideia,

uma sensação ou sentimento, o qual é transmitido pelo dançarino através do movimento” (FAHLBUSCH, 1990, p. 11).

Durante esta segunda graduação participei de espetáculos de dança onde fui bailarino, diretor e, o mais importante de tudo, aprendi na prática as diferenças construídas socialmente. A dança, cada dia que se passava, me tornava alguém mais humano e não mais homem ou mulher. Em 2016, criei e dancei um solo chamado “Entre” que abordava a bissexualidade recriminada<sup>40</sup> por heterossexuais e homossexuais. Em 2017, interpretei como bailarino principal um espetáculo com temática cristã, “Renascer”, que abordava questões religiosas envolvendo a conversão de um homem naquela crença (cristã), e paralelamente, fui Assistente de Direção e Iluminador em um espetáculo com tema de matriz africana “Yiá” que tinha o enredo todo voltado para a mulher negra e sua fé. No ano seguinte (2018), tive a experiência de dançar (Espectáculo *Upgrading*) um duo (dois homens) de trinta minutos sem sair de cena, que desenvolvia a temática do homem de povos originários até o homem como inteligência artificial. E concomitantemente, dirigi meu próprio espetáculo chamado “Samsara: o ciclo das seis existências” que abordava a filosofia budista tibetana sobre a vida, através de críticas sociais contemporâneas de nossa sociedade ocidentalizada (racismo, homofobia, intolerância religiosa, partidos políticos), através de cenas do dia-a-dia.

Minha forma de enxergar o mundo já era outra, pois a da dança havia ido além do corpo saudável, no profundo.

Ao sentir a dança e se pôr a dançar compomos uma coreografia que busca expressar uma filosofia performativa do corpo e uma educação por meio do olhar em seu sentido cinestésico. Trata-se de uma educação sensível que amplia a noção tradicional de estética como faculdade de julgamento do Belo posto que se afina com a estesiologia do corpo e nos convida a dançar a nossa vida. Aqui, a carta do visível se desdobra sobre a carta de movimento, criando horizontes filosóficos, coreográficos, educativos (NOBREGA, 2015, p. 50).

Integralizar essa expressividade filosófica performativa que a dança me proporcionou e proporciona, me levaram a corroborar que

O corpo dançante é hoje, então, visto, principalmente pelas práticas de dança não codificadas, como um retrato de inúmeras influências, sejam elas culturais, sociais, físicas ou emocionais. O bailarino não é mais considerado um mero “objeto”, e sim um sujeito, com história e valores próprios, com um imaginário e emoções peculiares. [...] a partir do início do século XX, passou a ser uma ferramenta para a criação coreográfica. Isto é, os coreógrafos passaram a explorar a história e o imaginário pessoal dos bailarinos, transformando esse material em arte, mais especificamente em movimentos de dança (TRAVIS, 2013, p. 2).

---

<sup>40</sup> Utilizo este termo, pois, durante minha trajetória até pouco tempo atrás, se eu estivesse em meio a grupo de amigos heterossexuais ou homossexuais ambos me criticavam dizendo que eu estava “em cima do muro”. O primeiro grupo mencionado afirmava que eu era gay (sendo que eu não me visualizava, até então, encaixado nesta denominação) e o segundo grupo afirmava que eu estava no armário (termo pejorativo para dizer que tem vergonha da sexualidade homossexual e a esconde).

Foi bem nesta perspectiva de Travis que no espetáculo de dança Samsara decidi trazer à tona relatos individuais e compor danças que expressem um pouco de cada um no elenco e assim chegar mais próximo dos espectadores. Creio que até aqui eu tenha conseguido lhes fazer respirar comigo estas interconexões de conceitos e experiências. Ou não? Na dúvida, peço permissão para trazer mais minha vida dançada à tona.

Atualmente, me encontro finalizando o Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste, fiz parte de uma turma que girava em torno de 20 discentes onde havia somente um do sexo masculino, Eu. Dentre tantos outros fatores abordados aqui que me inquietam, este também é um fato que me instiga a buscar estratégias para atrair “Eles” para a dança e que me dá respaldo em de estudar danças que sejam capazes de romper com tais construções sociais dos homens, e através desta arte deixar brechas para plantar sementes, assim como aconteceu comigo e tantos outros artistas homens da dança.

No estudo de Mendonça (2015) ele questionou o que “o homem perde ao deixar de dançar?” e ao final de sua escrita observou que:

Não dançando o homem perde uma das oportunidades que lhe restaram para estar neste fluxo contínuo de transformação que constitui os ciclos de sua própria recriação e ressignificação, ou seja, de seu desenvolvimento. O corpo pode tornar-se um dispositivo para o rompimento com os entraves do masculino estereotipado e limitado, decorrentes da visão machista sobre si e sobre o outro (MENDONÇA, 2015, p. 46).

Foi muito interessante ler este estudo de Mendonça (2015), pois as nossas problemáticas da trajetória pessoal de homem na dança se assemelham (discriminação, opressão), assim como a de Araújo (2017) que observou pontos parecidos com o que direcionamos mais acima, que

o homem começou a se distanciar do Ballet clássico quando surgiram as sapatilhas de ponta, que então eram usadas somente pelas bailarinas. A partir desse momento, o homem deixa de assumir os principais papéis nos ballets, para ser suporte das bailarinas em seus saltos e giros. Outros fatos históricos que contribuíram para tal afastamento foram as revoluções francesa e industrial, pois a partir delas, o papel cultural do homem deve estar relacionado à força de trabalho, produção e à defesa da família, afastando-o do universo da arte (ARAÚJO, 2017, p. 42).

A partir dessas vivências e experiências que tive até hoje, percebi a necessidade criar essas conexões das práticas e teorias de perpassaram a minha trajetória e que me fazem respirar um “ar” menos carregado de impurezas ou menos tóxico. Cabe também neste momento enfatizar que foi uma escolha para este momento trazer estes recortes históricos pensando no público alvo a qual eu pretendo atingir: homens que não romperam com padrões hegemônicos.

Após historicizar minha vida, trazer conceitos de diversas vertentes de pensadores para entender sobre o “ser homem” como construção sociopsicológica, descrever breves trajetórias da presença de homens nas histórias de dança Ocidental eurocêntrica e mostrar parte do que a arte de dançar me fez para me encontrar como pessoa, como ser humano, o próximo passo

espetacular, é de buscar novas bases teóricas para posteriormente correlacionar com a trajetória e dança de Ted Shawn, que também será abordada, e assim entender como sua arte conseguiu atrair um grande público de homens para esta prática em um período e uma sociedade (norte americana) tão ou até mais preconceituosa do que a nossa sociedade brasileira.

Poderia, agora, pensar em desenvolver nos próximos capítulos uma biografia deste precursor, mas estas já vieram à tona nas obras de Walter Terry (1976) e Paul Scolieri (2019). Poderia eu, discutir sobre gênero e sexualidade na Dança, mas, esta temática não tocou meu âmago, assim como percebo que envolveu o autor Andreoli (2019) que em seu percurso acadêmico científico abordou com mérito essa temática e os homens na dança, desenvolvendo artigos e livro.

E mesmo que tais questões sejam fundamentais para sanar parte de minhas inquietações, assim como as abordei anteriormente, foi para além de reflexões sociais que decidi metamorfosear este espetáculo de palavras dançantes para uma atmosfera pouco “respiradas” por nós da dança, o da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung.

Sendo assim, alumbrado nessa ideia, partiremos em busca de interlocuções que propiciem novos ares para conhecermos a dança de Ted Shawn (1891-1972). Nossa próxima “sequência de passos” a serem dançadas, visa expandir sem pôr fim e impulsionar conexões coletivas.

### 3 ATRAVÉS DOS ARQUÉTIPOS

#### 3.1 A PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG

Seguindo um fluxo de estudos e intuições, e disposto a percorrer novos horizontes em busca de trazer a este palco autores para dançarem esta coreografia de palavras, em busca de compreender mais sobre a dança de Ted Shawn, objetivo agora apontar alguns conceitos básicos de Carl Gustav Jung (1875 - 1961) que muito tem a corroborar com nossa proposta espetacular. Este suíço, psiquiatra e psicólogo, foi fundador da Psicologia Analítica (1913) — método de compreensão da psique —, tendo fundamentações em seus estudos de casos clínicos e sobre sua própria vida.

Jung traz em sua essência, uma preocupação primordial do ser humano, o de entender a mente humana, sendo que em uma concepção mais profunda, a alma. Ele procurou romper com a dicotomização e contradições entre o conhecimento religioso e o científico, visava apresentar a possibilidade de uma relação interacional entre esses dois saberes.

Segundo Sobrinho (2019) a fundamentação da Psicologia Analítica de Jung teve influências de diversos pensadores e diversas teorias:

Em termos gerais e um tanto concisos, as bases da Psicologia Analítica elaborada por Carl G. Jung são construídas por alicerces que podem ser encontrados nos pensamentos de autores como Eugen Bleuler, Isaac Newton, Immanuel Kant, Friedrich von Schiller, Friedrich Nietzsche; nos chamados —filósofos do inconsciente Arthur Schopenhauer, Carl Gustav Carus, Eduard von Hartmann, entre outros; nas teorias da Hermenêutica (simbologia, interpretação), da Fenomenologia (—experiência pura, —maneira como o indivíduo experimenta a si mesmo e ao mundo, anteriormente a qualquer teoria); no Gnosticismo (primado da experiência sobre a fé); na Alquimia (—o mundo das imagens, o material empírico que coleciona na prática e as conclusões que havia tirado); no conceito do *Unus Mundus* (—o homem é um microcosmo, um espelho do macrocosmo que é o universo); na Escola da Sabedoria de Richard Wilhelm, pela Alquimia Taoísta (autoconhecimento, transformação da personalidade – nascimento do novo homem dentro de cada indivíduo); no Renascimento (séculos XIV-XV), via Humanismo, Antropocentrismo, Alquimia Medieval; nas filosofias do Hinduísmo, Budismo, Zen Budismo, Taoísmo (—caminho do meio) etc (SOBRINHO, 2019, p. 21).

Tais experiências, vivências e diálogos, foram primordiais para as teorias de Jung sobre a condição humana. Imaginemos agora, que Jung seria nossa nuvem avistada no céu, daquelas bem cinzentas, “carregadas” das águas evaporadas dos “rios, mares e cachoeiras” de grandes filósofos e pensadores, como mencionado, que foram se acumulando e após serem condensadas, em sua Psicologia Analítica, caem sobre nós em forma de chuva. Essa “chuva”, formada de gotículas, que ao caírem, percorrem diversos caminhos no nosso corpo e no solo até se unirem

aos grandes e profundos oceanos. Tais “oceanos”, que surgem aqui como uma imagem aos olhos tais metáforas em nossa dança, seria o que Jung chamou de psique.

A psique na Psicologia Junguiana (Analítica) é a denominação para a personalidade como um todo, a totalidade psíquica, podendo assim também, ser entendida como parte de um todo, que engloba todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos de maneira consciente e inconsciente. “Nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites. Assim, não podemos definir nem a psique nem a natureza” (JUNG, 1964, p. 24). Mas, é possível elencar, através da análise junguiana, três níveis psíquicos para a personalidade.

O primeiro é a Consciência, que “é um fenômeno efêmero, responsável por todas as adaptações e orientações de cada momento, e por isso seu desempenho pode ser comparado muitíssimo bem com a orientação no espaço” (JUNG, 2014, §342). Este, seria o nível ao qual mais temos conhecimento, como o próprio termo já designa, e é orientado por quatro funções<sup>41</sup> básicas, duas racionais e duas irracionais: pensamento e sentimento (racionais) e sensação e intuição (irracionais).

Nossa disposição<sup>42</sup> de personalidade consciente (consciência), que segundo Jung, é organizada segundo nosso Eu<sup>43</sup>, quando relacionada ao objeto, pode ser analisada através de dois tipos<sup>44</sup> psicológicos: extrovertida e introvertida, que são energias psíquicas<sup>45</sup> opostas e complementares e, de acordo com a sua proporcionalidade na utilização daquelas funções básicas, possibilita a ipseidade de um indivíduo para outro.

De acordo com Jung (1976), introversão é uma energia psíquica que na relação entre sujeito e objeto, de fora para dentro, ocorre um movimento centrípeto para o sujeito, há uma introspeção energética. Isto é: “Os indivíduos dotados de uma disposição introvertida pensam, sentem e agem de um modo que deixa claramente transparecer o fato de a motivação partir do sujeito, ao passo que ao objeto é atribuído um valor secundário” (JUNG, 1976, p. 528-529). Referindo-se a extroversão, é o fluir da energia psíquica de dentro para fora como uma relação centrífuga ao sujeito indo ao encontro do objeto. “Quem se encontra em estado de extroversão, pensa, sente e atua em relação com o objeto, numa forma exteriormente clara e perceptível, de

---

<sup>41</sup> “Entendo por função psicológica uma atividade psíquica determinada que, em circunstâncias distintas, conserva-se, em princípio, idêntica a si mesma” (JUNG, 1976, p. 507).

<sup>42</sup> “A disposição é estar a psique preparada para agir ou reagir numa determinada direção” (JUNG, 1976, p. 493).

<sup>43</sup> Por “Eu” entendo o complexo de representações que constitui, para mim, o centro de meu campo consciente e me parece da máxima continuidade e identidade, a respeito de si próprio. Por isso costumo falar também de um Complexo do Eu. O complexo do Eu tanto é um conteúdo da consciência como uma condição da Consciência, porquanto, para mim, um elemento psíquico é consciente na medida em que estiver referido ao complexo do Eu (JUNG, 1976, p. 497-498).

<sup>44</sup> “Tipo é o exemplo ou modelo que reflete, de modo característico, o caráter de uma espécie” (JUNG, 1976, p.551).

<sup>45</sup> “É a intensidade do processo psíquico, seu valor psicológico” (JUNG, 1976, p. 532).

maneira que não cabe a menor dúvida no que diz respeito à sua disposição positiva” (JUNG, 1976, p. 498).

Os outros dois níveis da psique são o Inconsciente Pessoal e, em seguida, o Inconsciente Coletivo:

o inconsciente pessoal que se compõe, primeiramente, daqueles conteúdos que se tornam inconscientes, seja porque perderam sua intensidade e, por isto, caíram no esquecimento, seja porque a consciência se retirou deles (é a chamada repressão) e, depois, daqueles conteúdos, alguns dos quais percepções sensoriais, que nunca atingiram a consciência, por causa de sua fraquíssima intensidade, embora tenham penetrado de algum modo na consciência e 3) o inconsciente coletivo, que, como herança imemorial de possibilidades de representação, não é individual, mas comum a todos os homens e mesmo a todos os animais, e constitui a verdadeira base do psiquismo individual (JUNG, 2014, §321).

Podemos apontar então, que o consciente e inconsciente pessoal, representariam as "parties supérieures das funções psíquicas" (JUNG, 2008, p. 33). Pensando na imagem do nosso oceano da psique, na superfície estaria o consciente, onde podemos avistar nosso "Eu" (se assemelha ao ego de Sigmund Freud) refletido no espelho d'água, e logo em seguida, o inconsciente pessoal, o qual precisamos mergulhar para começar a discernir sobre e nas profundezas; nas "parties inférieures" estaria o inconsciente coletivo que constitui a base da história da fauna, especialmente, da espécie humana.

A água é o símbolo mais comum do inconsciente [...] que, de certo modo, fica abaixo da consciência, razão pela qual muitas vezes é chamado de "subconsciente", não raro com uma conotação pejorativa de uma consciência inferior. [...] Psicologicamente a água significa o espírito que se tornou inconsciente (JUNG, 2002, p. 29).

Em suma, o Inconsciente pessoal, abrange lembranças (perdidas, reprimidas, esquecidas, traumáticas e frustradas), "são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica" (JUNG, 2002, p. 16, *italico* meu), interagindo com o consciente e que é adquirido e elaborado por cada indivíduo durante sua existência. E, o Inconsciente coletivo que é conectado à vida psíquica e biológica, do qual emerge o nosso horizonte<sup>46</sup> individual, grupal e sociais, e é a parte essencial da psique com miríades de fenômenos que não podem "ser explicados como aquisições pessoais" (JUNG, 2014, §229), onde se encontram as "imagens primordiais" ou, como um termo mais "atual" que foi denominado por Jung: os arquétipos.

### 3.2 ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS

---

<sup>46</sup> A ideia de horizonte aqui, seria bem como a imagem de quando nós, sentados numa praia, admiramos a natureza que, a primeiro momento, temos um "entre" céu e mar, mas na realidade se focarmos mais a fundo perceberemos que eles se unem num infinito e que a separação não passava de uma observação superficial.

Todas as idéias e representações mais poderosas da humanidade remontam aos arquétipos. Isto acontece especialmente com as idéias religiosas. Mas os conceitos centrais da Ciência, da Filosofia e da Moral também não fogem a esta regra. Na sua forma atual eles são variantes das idéias primordiais, geradas pela aplicação e adaptação conscientes dessas idéias à realidade, pois a função da consciência é não só a de reconhecer e assumir o mundo exterior através da porta dos sentidos, mas traduzir criativamente o mundo exterior para a realidade visível (JUNG, 2014, §342).

De acordo com Paolo Francesco Pieri na obra “Dicionário Junguiano” o verbete arquétipo é “uma das formas típicas dos modos de pensar e agir do homem, e, portanto, uma possibilidade inata de representação que enquanto tal preside a atividade imaginativa” (PIERI, 2002, p. 43 - 44). Para além, cabe ressaltar que eles, os arquétipos, persistem através dos milênios e necessitam de novas interpretações. “Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma” (PIERI, 2002, p. 47). Tais estudos, tiveram seu desabrochar ao longo dos anos em diversas obras, o que demonstra uma busca pelo entendimento integral e de um todo do mesmo.

Hoje, quando pensamos em arquétipos na história, de forma mais visual, por exemplo, podemos apontar representações dos povos primitivos expressos em pinturas rupestres e as esculturas pré-históricas, que revelariam algumas imagens primordiais. Mas, para além, temos a compreensão que com o desenvolvimento intelectual do ser humano, as imagens arquetípicas passaram, também, a serem transmitidas verbalmente, através dos mitos. Com isso, após o domínio da linguagem escrita e das formas de arte ampliou-se a propagação das diversidades temáticas mitológicas que se perpetuam e vivem até os dias atuais, e contemporaneamente, as reconhecemos também, através dos contos de fada, da literatura, das danças, dos teatros, do cinema, das músicas, entre outros.

Interconexos a essas imagens estamos aqui, agora. Seres sociais de raízes primitivas, não apenas singulares e separados, mas sim coletivos e universais pelas redes da psique humana.

Pensar nesse inconsciente coletivo defendido por Jung, para compreender sutilmente alguns modos de pensar e agir de Ted Shawn me fazem recordar uma passagem escrita por José Gil em sua obra “Movimento Total”, que traz a resolução de um questionamento muito comum: O que diferencia o gesto do bailarino para o gesto cotidiano ou comum?

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que “transporta” o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior” (GIL, 2001, p. 14).

Neste caso, no gesto dançado, o qual me direciono, não deveríamos pensar na existência de separação (exterior/interior) e sim pensar que há uma integração interior-exterior a partir da

energia vital, universal, que vibra de um determinado ponto da teia de conexões, e este ponto é um ser humano dançante, para outros ou com outros seres humanos. Seria este gesto dançado, dançado por Shawn, na vida, que transborda a dimensão do finito em busca do infinito, ambos revelados pelo o inconsciente, no nosso caso, expressões/manifestações dos arquétipos, que poderemos observar e compreender para além de ações cotidianas comuns, nas revelações de imagens arquetípicas? Pois, as três, quatro, seis ou esférica “paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino” (GIL, 2001, p. 15), espaço esse, que faz parte de um todo universal.

Partindo dessa concepção de inconsciente da Psicologia Analítica, Jung inicia seus estudos cosmogônicos<sup>47</sup> dos seres humanos e seus símbolos, e reconhece que os arquétipos são “tendências” instintivas<sup>48</sup>.

As imagens arquetípicas do homem são tão instintivas quanto a habilidade dos gansos para emigrar (em formação); como a das formigas para se organizarem em sociedades; como a dança das abelhas, que com um movimento traseiro comunicam à colmeia a localização exata de alimento (JUNG, 1964, p. 68).

Tais instintos, não têm sua origem conhecida, só se sabe que elas se repetem de forma atemporal em qualquer lugar do mundo sem a necessidade de transmissão, como uma teia de esquemas. Um exemplo clássico, apontado por Ramos (2002):

é quando um indivíduo vivencia uma situação de perigo e age de forma inusitada (um padrão de comportamento não esperado) para se desvencilhar dela. Não é raro ouvirmos de pessoas que passaram por situações dessa natureza dizerem “Não sei como consegui fazer ‘aquilo’ para conseguir sair daquela situação!”. Se agisse de forma refletida, consciente, através apenas dos mecanismos psicológicos do *eu*, talvez a pessoa não conseguiria ter saído de tal situação de perigo. O que ocorre é que um *arquétipo* tomou conta da consciência (subjugando, eclipsando, o *eu*) e fez com que o sujeito agisse de forma inconsciente para desvencilhar-se do perigo. Nesse caso, tal *arquétipo* traz em si as experiências da humanidade (desde sua origem) que guardam um conhecimento sobre o “escapar de um perigo”. A situação de perigo fez com que esse *arquétipo* fosse ativado, fazendo com que o indivíduo agisse inconscientemente para escapar da situação (RAMOS, 2002, p. 120).

Adentrando mais reflexões sobre o inconsciente coletivo, ao buscar possibilidades de percepção e representação arquetípica no indivíduo, se faz necessário atentarmos para alguns cuidados na utilização do termo arquétipo, como aponta Pieri (2002): a) sentidos de uso; b) características que assume; c) funções atribuídas, e d) efeitos após sua introdução.

---

<sup>47</sup> De acordo com o dicionário Michaelis - Cosmogonia: Conjunto de teorias, princípios ou doutrinas, com base científica, religiosa ou meramente mítica, que procura explicar e descrever a origem e a formação do universo.

<sup>48</sup> “Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos” (JUNG, 1964, p. 69).

a) Congruente aos sentidos de uso, seguindo o pensamento junguiano, dois modelos são elencados: os fenomenológicos (investigar algo/fatos) com qualidade de unir, formando uma só pessoa e os mitológicos com qualidade hipotética que compete as relações.

b) Relacionado as características que o termo assume, é teorizado sete possibilidades de caráter: formal (fator formativo e estruturante das representações singulares), impessoal e coletivo (relativo a um determinado grupo), uniforme (repete de forma natural), congênito (esboço psíquico pertencente ao ser humano), arcaico-mitológico (conhecimentos relacionados ao mito e psicologia primitiva), numinoso (experiência que abarca e supera a subjetividade) e possibilidade (aberta a transformações de significados).

c) Consecutivamente, devemos observar as funções atribuídas ao termo, que estariam relacionadas ao equilíbrio energético do psiquismo à consciência, gerando uma reciprocidade. Essa compensação seria a função geral, sendo assim, aparecem ainda duas outras específicas: a função de cura e remédio do estado da consciência e a função de circunscrição e evidenciação do estado da consciência e do seu próprio funcionamento. Nesta primeira, é estabelecido o lugar da alma que alicerça e enraíza a consciência, que por sua vez, em condições que se remeta tanto ao pessoal quanto ao coletivo, converte-se em cura para a alma. Já na segunda refere-se a manifestação na psique de imagens.

d) O último cuidado, e não menos importante, está no efeito do arquétipo que ocorre nos âmbitos da Psicologia, Epistemologia, Teoria do Psíquico, Teoria da Clínica (Psicoterapia) e Psicopatologia. No âmbito da psicologia, é possível compreender que cada conteúdo da imaginação deve ser analisado de forma comparativa, levando em consideração os motivos coletivos repletos de significados e símbolos que apareçam difundidos com frequência. Seguindo para o da epistemologia, entende-se que os “*arquétipos* têm uma natureza a respeito da qual *não se pode dizer com certeza que seja puramente psíquica*” (PIERI, 2002, p. 50), ou seja, é aberta para outras possibilidades, como aparece na citação de Jung que a sua ciência empírica, psicologia, “também requer conceitos auxiliares, hipóteses e modelos” (PIERI, 2002, p. 50), que podem vir até a substituir um conceito que criou. O terceiro âmbito mencionado, Teoria do Psíquico, está vinculado a intuição do intelecto e na aceitação de imagens primordiais pelo inconsciente. Na Psicoterapia a análise se direciona para o Não-Eu (confronto interior), que é aquilo “vivido pelo Eu como o seu oposto, e que com efeito é aquilo que é posto em evidência não pelo Eu e sim pelo processo imaginativo mediante o qual o próprio Eu subsiste” (PIERI, 2002, p. 51). Além disso, outros pontos fundamentais deste âmbito são elencados, tais como: o distinguir dos saberes instituídos dos pensamentos sobre si e sobre o mundo, o reconhecimento do mito em busca de núcleos de significações simbólicas inconscientes, o

sujeito conseguir ter acesso ao seu interior psíquico e de se reconhece parte dele, transformação do sujeito que produz conhecimento para objeto de conhecimento e a busca por significados simbólicos e arquétipos individuais de cada sujeito. Finalizando os âmbitos, a Psicopatologia está relacionada com entendimentos fenomenológicos estruturantes da compreensão dos estados de Neurose que cessam “justamente a ativação de imagens coletivas precisas, que se tornou necessária diante de outras imagens igualmente particulares” (PIERI, 2002, p. 53).

Jung, durante sua trajetória, apontou diversos arquétipos possíveis de serem analisados, mas para esta proposição espetacular desta dissertação abordaremos quatro deles: Sombra, Persona, Anima e Animus. Mesmo tendo essa escolha direcionada, não nos privaremos de citar e analisar, brevemente, outros que se relacionem com estes quatro de alguma forma para tecer o enredo Ted Shawn: de homem para homens.

### 3.2.1 Animus

Animus, assim como os outros arquétipos que serão elucidados mais à frente, se apresentam na personalidade, e estão enraizados no inconsciente coletivo, criando uma interrelação entre o consciente e o inconsciente.

Este arquétipo está relacionado a personificação masculina no inconsciente da mulher e tem seu aflorar por relações direta, por exemplo, com o seu pai. O animus ao emergir do inconsciente, tende a se apresentar no ser humano através de ações como: estar fechado para exceções, suas convicções são expostas incontestavelmente como verídicas e não abrem margens para críticas. Neste sentido, na mulher, estas convicções não “têm nada a ver com a pessoa real que é aquela mulher” (JUNG, 1964, p. 189) e sim com a “imagem arquetípica” por ela criada de seu pai. Neste sentido:

O animus condensa todas as experiências que a mulher vivenciou nos seus encontros com o homem no curso dos milênios. E é a partir desse imenso material inconsciente que é modelada a imagem do homem que a mulher procura. O primeiro receptáculo do animus será o pai. Transfere-se depois para o mestre, para o ator de cinema, o campeão esportivo ou o líder político. Projetado sobre o homem amado, faz dele uma imagem ideal, impossível de resistir à convivência cotidiana. Vêm as decepções inevitáveis. As relações entre o homem e a mulher ocorrem dentro do tecido fantasmagórico produzido pela anima e pelo animus. Portanto, não é para surpreender que surjam emaranhados problemas na vida dos casais (SILVEIRA, 1981, p. 89).

De acordo com os estudos de Jung, este arquétipo pode ter suas personificações positivas e negativas.

O animus negativo pode se personificar, por exemplo, em “reflexões semiconscientes, frias e destruidoras, [...] tecendo uma espécie de rede de pensamentos calculistas, de malícia e

intriga, que a leva até mesmo a desejar a morte de outras pessoas” (JUNG, 1964, p. 191). Indo mais além, pode demonstrar “brutalidade, a indiferença, a tendência à conversa vazia, às ideias silenciosas, obstinadas e más” (ibidem, p. 193), assim como também pode gerar “uma estranha passividade, uma paralisação de todos os sentimentos ou uma profunda insegurança que pode levar a uma sensação de nulidade e de vazio” (ibidem, p. 191). Para elucidar melhor este e os próximos arquétipos que fruiremos brevemente aqui, é importante ressaltar que:

Infelizmente, cada vez que uma destas personificações do inconsciente se apodera de nossa mente parece que somos nós mesmos que criamos aquele tipo de pensamentos e sentimentos. O ego se identifica com eles a tal ponto que se torna incapaz de destacá-los e de reconhecê-los exatamente como são. Fica-se de fato “possuído” pelo personagem do inconsciente. Só quando cessa este estado de dependência é que se verifica, horrorizado, que se fez e disse coisas diametralmente opostas ao que, na verdade, se pensa e sente — isto é, que se foi vítima de um fator de alienação psíquica (JUNG, 1964, p. 193).

Seriam então estes pontos negativos do Animus, uma influência direta também nos sujeitos os quais me inquietam em minha (nossa) sociedade, aqueles “homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem”? Seriam eles os pontos “negativos” apresentados deste arquétipo que se afloraram até hoje, e nós homens e mulheres que rompemos padrões sociais impostos, conseguiríamos enxergar como machismo? Aparentemente podemos dizer que sim, pois mulheres e homens apoderados de “problemas do Animus”, como aponta Emma Jung (1991), problemas quando personificados, podem ter relações diretas com as questões de construções sociais já abordadas anteriormente, dentre eles o machismo. Seguindo esta linha de raciocínio, o Animus teria como característica se apresentar “como *uma voz* que *comenta* ou compartilha da repreensão ao comportamento seja qual for a situação em que se encontre” (JUNG, 1991, p. 33). Emma pode observar em seus estudos duas tonalidades para essa “voz”: a primeira soaria como uma crítica negativa de emoções e sentimentos de inferioridade (a discriminação, o julgamento e o reconhecimento), e a segunda se movimentaria como projeções de leis e proibições (a abstração e o estabelecimento de leis gerais).

Sendo assim, se o Ego (eu) se identifica com o arquétipo Animus e este começa a se personificar conscientemente, autônomo e negativamente, agirá “de maneira destrutiva sobre o próprio indivíduo bem como sobre suas relações com outras pessoas” (JUNG, 1991, p. 19).

Mas, o animus também pode se personificar positivamente, como nas questões de uma representação mais coletiva do que pessoal, através de “um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual” (JUNG, 1964, p. 195).

Segundo os estudos de Jung, existem quatro estágios de personificação do arquétipo animus: o primeiro está relacionado apenas à força física, o segundo ao homem "romântico" ou o "homem de ação", o terceiro, ao condutor do "verbo" e o quarto, ao sábio.

O *animus*, tal como a *anima*, apresenta quatro estágios de desenvolvimento: o primeiro é uma simples personificação da força física — por exemplo, um atleta ou "homem musculoso". No estágio seguinte, o *animus* possui iniciativa e capacidade de planejamento; no terceiro torna-se "o verbo", aparecendo muitas vezes como professor ou clérigo; finalmente, na sua quarta manifestação o *animus* é a encarnação do "pensamento". Nesta fase superior torna-se (como a *anima*) o mediador de uma experiência religiosa através da qual a vida adquire novo sentido (JUNG, 1964, p. 194).

Essa emersão arquetípica nas mulheres, por exemplo, quando positiva, pode emponderá-las socialmente como aponta Jung (1964):

O *animus*, na sua forma mais altamente desenvolvida, relaciona a mente feminina com a evolução espiritual da sua época, tornando-a assim mais receptiva a novas idéias criadoras do que o homem. É por este motivo que antigamente, em muitos países, cabia às mulheres a tarefa de adivinhar o futuro ou a vontade dos deuses. A audácia criadora do seu *animus* positivo expressa, por vezes, pensamentos e idéias que estimulam os homens a novos empreendimentos (1964, p. 194-195).

Mais contemporaneamente, e já até citado anteriormente, temos mulheres dos movimentos feministas que muito representam essa personificação deste primeiro arquétipo aqui explicitado.

Através do *animus* a mulher pode tornar-se consciente dos processos básicos de desenvolvimento da sua posição objetiva, tanto cultural quanto pessoal, e encontrar, assim, o seu caminho para uma atitude intensamente espiritual em relação à vida. Isto naturalmente pressupõe que seu *animus* já cessou de emitir opiniões absolutas. A mulher deve buscar a coragem e a largueza de espírito interior capazes de lhe permitirem avaliar a inviolabilidade das suas convicções. Só então estará capacitada a aceitar sugestões do seu inconsciente, sobretudo as que contradizem as opiniões do seu *animus* (JUNG, 1964, p. 260).

Tais personificações apontadas aqui darão os primeiros suportes para observarmos, mais adiante, alguns elementos que compõem a dança (a criação) de Ted Shawn, ou seja, que relacionam e conectam sua vida e obra através do seu corpo biopsicossocial.

### 3.2.2 Anima

Apesar de parecer ser uma definição praticamente dualista entre animus e anima, pois, esta representa o elemento feminino na psique do homem, vamos perceber que estes arquétipos são mais complementares que opostos — no sentido de contraditórios. Visto que, na obra junguiana eles são a expressão da oposição em busca de uma equação. Por exemplo, na interação anima-animus podemos perceber que no mundo de alguns homens: “O que não é eu, isto é, masculino, é provavelmente feminino; como o não-eu é sentido como não pertencente

ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da anima é geralmente projetada em mulheres” (JUNG, 2002, p. 37).

*Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem — os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente (JUNG, 1964, p. 177).

De acordo com Jung, a anima é de natureza sobre-humana, é a entrada para o reino dos deuses, num lugar celestial, como das ideias platônicas, do incondicional, do perigoso, do tabu e do mágico e, assim “como a mulher, é determinada preponderantemente por Eros, isto é, pelo princípio da *ligação*, da *relação*, enquanto o homem em geral deve mais ao *princípio do logos*, que diferencia e ordena, ou seja, à razão” (JUNG, 1991, p.71).

Assim, como no arquétipo animus as personificações masculinas na mulher podem ter relações diretas com a figura do pai, no arquétipo anima, as manifestações também poderão estar relacionadas com uma figura parental, no caso a mãe. Como descreve Jung “se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua *anima* vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta, insegura e susceptível” (1964, p. 178).

“A anima encerra os atributos fascinantes do “eterno feminino”, noutras palavras, é o arquétipo do feminino. O primeiro receptáculo da anima é a mãe e isso faz com que aos olhos do filho ela pareça dotada de algo mágico. Depois a anima será transferida para a estrela de cinema, a cantora de rádio e, sobretudo, para a mulher com quem o homem se relacione amorosamente, provocando os complicados enredamentos do amor e as decepções causadas pela impossibilidade do objeto real corresponder plenamente à imagem oriunda do inconsciente. A retirada da imagem da anima de seu primeiro receptáculo, a mãe, constitui uma etapa muito importante na evolução psíquica do homem. Se não se realiza, a anima é transposta sob a forma da imagem da mãe, para a namorada, a esposa ou a amante. O homem esperará que a mulher amada assuma o papel protetor de mãe, o que o leva a modos de comportamento e a exigências pueris gravemente perturbadoras das relações entre os dois (SILVEIRA, 1981. p. 86).

Novamente será possível observarmos personificações benévolas e maléficas também neste arquétipo: anima. Negativamente, estes humores mencionados acima, “provocam uma espécie de apatia, um medo a doenças, à impotência ou a acidentes. A vida adquire um aspecto tristonho e opressivo. Este clima psicológico sombrio pode, mesmo, levar um homem ao suicídio, e a *anima* torna-se então o demônio da morte.” (JUNG, 1964, p. 178). No homem, a anima, pode emergir em sua personalidade “no tipo de observação rancorosa, venenosa e efeminada que ele emprega para desvalorizar todas as coisas” (JUNG, 1964, p. 179) e na distorção da verdade.

Anima e Animus tornam-se canais de comunicação entre a consciência e o inconsciente, reverberando no ato criativo, “como se contribuíssem para a formação de pequenas janelas nas

paredes da consciência, facilitando a entrada de conteúdos até então inconscientes” (COLONNESE, 2018, p. 74). Neste movimento, de aberturas de “pequenas janelas” e em reflexão sobre estes dois arquétipos, apresentados até então, com o campo das artes, podemos apontar de acordo com Colonnese duas características possíveis de serem articuladas em nosso olhar contemporâneo, no que tange as grandes conquistas dos estudos sobre gênero e sexualidade obtidos: “o caráter relacional e o reconhecimento de opostos e do outro em nós, não importa como este outro se configure” (COLONNESE, 2018, p. 78).

### 3.2.3 Persona

Persona é um arquétipo, ou seja, é de origem inconsciente, mas que é projetado pela mente consciente ou inconscientemente, e, assim, o indivíduo se apresenta para o mundo, não como ele é de fato, mas como ele e até outros indivíduos pensam que ele seja, é como se fosse uma “máscara” ou “fachada” da personalidade de uma pessoa. Seu objetivo principal seria o de buscar adaptar-se e relacionar-se com o meio ambiente e, principalmente, consigo mesmo. A preocupação se faz presente no indivíduo em que este arquétipo emerge. Será que me aprovam ou reprovam? O que preciso mudar para ser aceito e para me aceitar?

Nise da Silveira (1981) descreve que:

A esta aparência artificial, Jung chama persona, designação muito adequada, pois os antigos empregavam esse nome para denominar a máscara que o ator usava segundo o papel que ia representar. O professor, o médico, o militar, por exemplo, de ordinário mantêm uma fachada de acordo com as convenções coletivas, quer no vestir, no falar ou nos gestos. Os moldes da persona são recortes tirados da psique coletiva (SILVEIRA, 1981, p. 82).

Um fator prejudicial ou negativo da persona, que temos que elucidar aqui, é o do indivíduo que no percorrer deste convívio social acaba se identificando com sua “máscara” e crendo fielmente que ele é o que aparenta ser aos “olhos do mundo”, e que essa máscara é sua verdadeira natureza. Tal crença levaria o sujeito a limitar seu desenvolvimento de personalidade, sendo assim, diminuiria sua espontaneidade, o transformando numa espécie de “robô humano”. É perceptível, que dessa maneira, temos subjetivamente um dos fatores responsáveis pela clássica questão da construção sociopsicológica, mencionada em reflexões anteriores nesta proposição espetacular.

Essa “máscara” quando (saudavelmente) tomada a posse do todo individual do sujeito, podemos imaginar que seria a complementação total de um personagem cênico, com seu figurino completo, com o seu ser integrado em cena no palco. O repertório de comportamentos e atitudes, neste caso, passam a ser regradas e a imagem arquetípica emergida do inconsciente acaba tomando o controle e se manifestando no indivíduo como um todo. Sua consciência passa

a ser regida por este arquétipo que deixa o seu papel representativo para se tornar a própria criatura.

Mas, é de suma importância entendermos que este e outros arquétipos, na obra de Carl Gustav Jung, se fazem fundamentais para a manutenção de um convívio social e assim, haja uma interação indivíduo-sociedade de forma harmoniosa.

De acordo com Laffitte (2002, p. 62) “quanto mais alguém desenvolve uma consciência de sua Persona menos estará sujeito a ficar em extrema dependência do que pensa que o outro pode estar pensando sobre si”.

Jung (2002) nos traz o entendimento de que, com o avanço dos meios de comunicação, tornou-se mais fácil observar as personas, como por exemplo, nas profissões, que em sua maioria tem uma persona característica.

O mundo exige um certo tipo de comportamento e os profissionais se esforçam por corresponder a tal expectativa. O único perigo é identificar-se com a persona, como por exemplo o professor com o seu manual, o tenor com sua voz; daí a desgraça. É que, então, se vive apenas em sua própria biografia, não se é mais capaz de executar uma atividade simples de modo natural. [...] Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a persona frequentemente recebe seu pagamento à vista (JUNG, 2002, p. 128).

Refletindo sobre, fica fácil, na contemporaneidade, apontarmos “locais” que poderiam ser vistos como “formadores” de personas, é o caso do Facebook e Instagram (redes sociais na internet), por exemplo. As fotos e vídeos planejados para mostrar realidades de vidas, muitas das vezes utópicas ou distantes da realidade cotidiana de cada um, vem fomentando dia-a-dia este arquétipo. E, a criação de um avatar no mundo da internet é o ápice do momento, para manifestar uma persona “assim e assado”, isto, porque ainda não temos hologramas humanoides ambulantes!

Ao voltarmos os olhares para algumas danças nesses ambientes virtuais, rotineiramente nos depararemos com as “dancinhas virais”, onde alguém cria passos coreografados e que se for bem recebido pelos “seguidores” é disseminada como cópias, réplicas e imitações. Podemos até pensar numa espécie de a “persona digitalizada”, seu “avatar” estrelado, constelado!

### **3.2.4 Sombra**

Outro arquétipo bastante exposto nas obras de Jung é o da Sombra, o qual contém os aspectos da personalidade ocultos, reprimidos e desfavoráveis.

A sombra está relacionada a personalidade do indivíduo que está oculta no inconsciente, diretamente conexa aos conteúdos cognitivos e emocionais. Seria a nossa parte de um todo pessoal e coletivo, a qual desconhecemos. Assim como os outros arquétipos, consiste em qualidades que podem ser tidas como positivas e/ou negativas de acordo com a situação.

Sua emersão comportamental ou atitudinal pode estar relacionada a reações defensivas (inconscientes) diante de um fato. Tais qualidades desconhecidas ou negadas por nós, podem ser expressas através de culpabilização do outro, transformando-o em um receptáculo para descarregar nossos anseios e culpas ocultas. Comumente, o que mais nos incomoda no outro é o que mais reflete nossa sombra, seria como se estivéssemos nos observando em um espelho e nos negando.

Culpar fatos, circunstâncias, pessoas é o escape para ocultar o que está no indivíduo, ou seja, em nós. Tais comportamentos, inconscientemente, podem nos levar a crer que temos plena consciência do todo, nos colocando sempre na defensiva, criando uma espécie de mecanismo para explicar todas nossas ações, há uma racionalização do todo universal.

De acordo com Lafitte (2000, p. 71), “Sombra e Persona se complementam em sua contradição. Enquanto a Persona é o que aparece na relação com o mundo, a Sombra é o que se esconde por debaixo da atuação da Persona”. Mas, assim como no arquétipo persona, quando tomada a consciência de sua existência, ou seja, neste caso a “integração da Sombra”, conseguimos identificar suas características, observar seus efeitos e suas manifestações comportamentais na vida.

Com habilidade, racionalidade e coragem, devemos nos acercar dos conteúdos sombrios de nossa personalidade e da maneira mais hábil e harmoniosa possível, trazer cada um deles para emergir em nosso nível consciente. A partir daí tentar domesticá-los e ensiná-los, à medida que forem surgindo, sem lutas, sem pressa, gradualmente. Após os conteúdos serem incorporados à consciência, deixam de ser, uma ameaça à nossa integridade física e psicológica e de todos os que nos cercam (ELIAN, 2012, p. 31).

Sendo assim, nós temos que aprender a confrontar nossa sombra, visando torná-la consciente, reconhecendo quando ela emerge das profundezas do inconsciente, e somente assim poderemos gerar mudanças e aprendizados sobre nossos defeitos e fraquezas. Porque na Sombra também está a solução de um problema pessoal e social. Uma vez reconhecida em um comportamento, por exemplo, podemos torná-la uma força construtiva de personalidade.

### 3.3 CONEXÕES JUNG E A DANÇA

Jung buscou experiências de se comunicar com conteúdos do seu inconsciente e

Em um determinado momento, ao se questionar sobre o que era aquilo que estava fazendo, pareceu ouvir uma voz feminina que lhe dizia que era arte. Jung sentiu uma resistência quanto ao que a voz dizia e, contrapondo-se a ela, afirmou não ser arte aquele trabalho. Sentia que daquele diálogo poderia surgir um debate e resolveu dar àquela voz a oportunidade de se manifestar em sua própria linguagem (SILVEIRA, 2020, p. 32).

E foi a partir deste, confronto com seu inconsciente em busca de compreensão, autoconhecimento, neste caso com sua alma especificamente, que Jung desenvolve o conceito de imaginação ativa. Tal conceituação seria uma possibilidade de interlocução de sua psicologia (psicoterapia) e as artes, sendo esta, um meio de se comunicar e integração com os conteúdos do inconsciente. Esse caminhar para si que Jung fez, se conecta, por exemplo, diretamente com os arquétipos que apresentamos anteriormente: anima, animus, persona e sombra, pois “envolve trazer à tona também aqueles aspectos não tão agradáveis que normalmente tentamos esconder a qualquer custo do outro e de nós mesmos” (SILVEIRA, p. 34). A imaginação ativa estaria conexa a observação, análise e conscientização dos fluxos de imagens oriundas dos processos psicológicos inconscientes que levam ao amadurecimento da personalidade do indivíduo. Sendo assim, deve-se concentrar em uma imagem de natureza do sonho “que causa impacto, mas é ininteligível, ou em uma impressão visual, observando-se as mudanças que ocorrem na imagem. Evidentemente, devemos suspender todo senso crítico e o que ocorre deve ser observado e anotado com absoluta objetividade” (JUNG, 1941, p. 192 apud SILVEIRA, 2020, p. 36). Ao longo de sua trajetória de estudos, antes de chegar a este termo a que mencionamos acima, Jung nomeou essas experiências pela primeira vez como função transcendente, em 1916, e no decorrer de seus estudos: “método da imagem, fantasia ativa, fantasiar ativo, transe, visões, exercícios, método dialético, técnica de diferenciação, técnica de introversão, introspecção, técnica de descida” (SILVEIRA, 2020, p. 36).

Jung intuía, através da imaginação ativa, que assim como ele, seus pacientes se tornassem ativos em processos analíticos, sendo capazes de entender significados dos seus próprios símbolos arquetípicos. O primeiro passo seria de deixar vir à tona, impulsos inconscientes que possam surgir através de lembranças de um sonho, fantasias, vozes etc. Ou seja, libertando “os processos inconscientes que irrompem a consciência sob a forma de fantasias” (JUNG, 2008, p. 89). Em seguida, dar-se-á formas expressas a estas experiências, confrontando os conteúdos inconscientes com o consciente, seja através de pinturas, desenhos,

dança etc, de acordo com o que mais se conecte com os impulsos inconscientes de cada indivíduo.

Jung não criou um método para análise através da imaginação ativa, mas outros autores posteriormente se debruçaram em organizar suas intuições e experiências, como por exemplo Barbara Hannah com a obra *Encontros com a alma Imaginação ativa desenvolvida por C.G. Jung* e Marie Louise Von-Franz com *A alquimia e a imaginação ativa*. Essa empreitada fez com que se tornasse, mais contemporaneamente, uma técnica terapêutica, como por exemplo a arteterapia<sup>49</sup>.

Sendo assim, na imaginação ativa sendo conexas com as artes, podemos refletir que os artistas, de forma natural, encontram um canal diferenciado de expressão, como uma linguagem própria das suas imagens, e transmitem os conteúdos antes inconscientes, artisticamente, simbolizando suas próprias experiências de elaborações psíquicas.

Esses esforços em ampliar os estudos junguianos “permitiram a outros profissionais realizarem pontes epistemológicas para seus trabalhos e dentre os quais inclui-se o recurso terapêutico pela dança” (FARAH, 2016, p. 542).

Uma dessas propostas de conexões e interlocuções já realizadas com a Arte da Dança, é o caso da possibilidade de intervenção terapêutica desenvolvida pela bailarina Mary Starks Whitehouse (1911 – 1979), criada em meados de 1950, nos Estados Unidos, hoje conceituado como Movimento Autêntico.

Whitehouse se formou como bailarina moderna na escola alemã de dança de Mary Wigman (1886 - 1973), uma das precursoras da Dança moderna, e também realizou estudos no *Carl Gustav Jung Institute*, em Zurique, onde teve contato com a Psicologia Analítica. Inicialmente, denominou suas práticas dançantes de Movimento em Profundidade, e mesmo que tal termo já demonstrasse sua conexão com os estudos junguianos, não tinha foco desenvolver um método terapêutico, pois temia que fosse remetido o entendimento de que seria uma prática para indivíduos com necessidades de atendimento clínico. Seus estudos abordavam uma perspectiva de práticas corporais para qualquer pessoa que se interessasse em crescimento pessoal, fosse artístico ou autoconhecimento.

---

<sup>49</sup> “Na definição da Associação Brasileira de Arteterapia<sup>1</sup>, “é um modo de trabalhar utilizando a linguagem artística como base da comunicação cliente-profissional. Sua essência é a criação estética e a elaboração artística em prol da saúde” (REIS, 2014, p. 143).

O termo Movimento Autêntico foi cunhado por sua discípula Janet Adler <sup>50</sup>(1941 – s/a). Trata-se de uma proposta de experimentações de movimentos oriundos da escuta de si e parte da premissa a pergunta: o que me leva a mover?

De acordo com Bayona (2017):

Para que essa exploração aconteça, a abordagem conta com uma estrutura que se dá na presença de (pelo menos) duas pessoas: a primeira será a *movedora*, que fechará seus olhos e assim prosseguirá na escuta de impulsos que a levam ao movimento. A outra pessoa permanecerá de olhos abertos, e ao ver o outro, observará o que acontece consigo própria, e o modo como é tocada pela experiência daquilo que *testemunha* (p. 14).

Os movimentos que surgem nesse processo são espontâneos e genuínos, evitando uma direção pela consciência, exprimindo imagens e conteúdos inconscientes a serem relacionados entre ver e ser visto, colocando em cena um terceiro elemento o ver-se, a si mesmo (a), a testemunha interna, livre de julgamentos. Como aponta Almeida (2005) para que o ser humano “possa buscar a si mesmo, estar atento ao seu centro interior: ‘self’ ou ‘si mesmo’, é necessário tornar-se “aquilo a que veio para ser no seu processo de individuação<sup>51</sup>”. O self, abarca a totalidade da personalidade, que inclui também, o corpo.

Para além da pergunta focal, outras três são realizadas para interconectar as relações entre movedor, testemunha e testemunha interna: o que eu vejo? O que eu sinto? O que eu imagino?

Precursora do Movimento Autêntico no Brasil, temos Soraya Jorge<sup>52</sup>, que estudou com Janet Adler durante dez anos, nos Estados Unidos, e se formou como facilitadora no *Authentic Movement Institute*. É cofundadora do Centro Internacional do Movimento Autêntico (CIMA) no Rio de Janeiro/RJ, em atividade desde 2010.

No trabalho de Movimento Autêntico que Soraya Jorge desenvolve no Brasil uma quarta pergunta foi acrescentada ao processo de testemunhar: “o que isso tem a ver comigo?” esta quarta pergunta ressalta a necessidade de não projetar no outro suas ideias, sensações e imaginações, permitindo a expansão da apropriação do julgamento e mantendo a testemunha interna trabalhando sobre si (VICENTE, 2019. p. 67).

---

<sup>50</sup> Ph.D. em Estudos Místicos, leciona a disciplina Movimento Autêntico nos Estados Unidos e na Europa e foi a fundadora e diretora do *The Mary Starks Whitehouse Institute*, a primeira escola dedicada ao estudo e prática da disciplina.

<sup>51</sup> “O processo de tornar-se uma personalidade unificada mas também única, um indivíduo, uma pessoa indivisa e integrada” (STEIN, 2006, p. 156). “A experiência total de integridade ao longo de uma vida inteira - o surgimento do si-mesmo na estrutura psicológica e na consciência - é conceituada por Jung e denominada individuação” (STEIN, 2006, p. 153).

<sup>52</sup> Soraya Jorge trabalha com movimento autêntico há 30 anos sendo introdutora desta abordagem no Brasil. Atualmente coordena o CIMA (centro internacional de estudos do Movimento Autêntico) e nomeia sua abordagem como “Uma prática do testemunho” (VICENTE, 2019, p. 62). Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/3479011508227124>

No final de cada prática do Movimento Autêntico movedores e as testemunhas registram (escrevendo, desenhando ou como queiram) o que observou da sua fisicalidade, das suas sensações, o que imaginaram durante o processo de mover/testemunhar e o que relacionou consigo mesmo. De acordo com Silva (2011):

O grande manancial da motivação humana está na busca de ordenação e de significados. O homem, ser consciente, busca compreender a vida, e, assim, cria. Criando, sente necessidade de ordenar as formas criadas e busca comunicar-se com os outros, atendendo a necessidades existenciais. O indivíduo precisa criar e só consegue progredir, ordenando, formatando, criando. Os processos de criação, embora integrem o lado racional, ocorrem no âmbito da Intuição. Desta forma, mesmo que a elaboração criativa aconteça no nível do Inconsciente, processos tornam-se conscientes na medida em que são expressos. Infere-se que a consciência não é algo definitivo, acabado e pronto, mas vai se formando no exercício de si mesma, dinamicamente, em um movimento em que o indivíduo, procurando agir pela sobrevivência, transforma o mundo em torno e se transforma igualmente. Neste processo, o homem se percebe nas obras realizadas. A criatividade é relevante principalmente porque conduz o ser a percepção de si mesmo dentro do agir. O potencial criador afeta o mundo físico, a condição humana e os contextos culturais. A percepção consciente do agir humano é considerada uma condição básica do ato criador, pois o indivíduo é capaz de resolver situações imediatas e ainda se antecipar a elas mentalmente (p. 12).

Estreitando mais as relações entre a Psicologia Analítica de Jung e a Dança, em solo brasileiro, podemos também apontar os nomes de Elisabeth Bauch Zimmermann<sup>53</sup> e Paulo José Baeta Pereira<sup>54</sup>.

Zimmermann possui formação acadêmica em Psicologia e Dança Moderna e desenvolve pesquisas com ênfase em Técnicas Expressivas da Psicologia Analítica, atuando principalmente nos temas: psicologia analítica, linha junguiana, dança meditativa, criatividade, processos de interiorização. Seu entrelaçamento fica evidente na técnica meditativa denominada: Dança Meditativa.

Entendo por técnica meditativa aquela que focaliza um objeto (externo ou interno) ou procedimento de maneira calma, contínua e concentrada, evitando qualquer tipo de dispersão. Seu objetivo é o rebaixamento do nível de consciência mental [...] e o encontro com dimensões mais profundas da Psique humana, possibilitando a emergência de conteúdos integradores de processos criadores no campo da consciência (ZIMMERMANN, 1992, p. 8).

Nesta conexão, corpo e psique, em sua dissertação de mestrado, por exemplo, um dos pontos importantes de suas análises arquetípicas nos movimentos corporais é a utilização de improvisação em dança, buscando desvendar campos de percepções integradoras individuais e/ou em coletivo através da relação consciente de movimento e música. Ela descreve que “o corpo, em sua dimensão simbólica, nos coloca em contato com imagens, desde as mais elementares até as abstratas e complexas. A psique e o corpo se expressam na linguagem das

---

<sup>53</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7429351004096538>

<sup>54</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/2696266493475618>

imagens simbólicas” (ZIMMERMANN, 2012, p. 4). Em sua proposição, busca-se uma improvisação livre através de impulsos inconscientes e emocionais, mas, para tal, Zimmermann aponta que é necessário antes trabalhar com a Improvisação Estruturada que:

é considerada um método para a realização de uma movimentação corpórea criativa, que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência e realidade do corpo, as quais devem culminar com sua libertação das limitações e desconfianças que a educação, a convenção e as vivências pessoais inserem nele.

Audições de música, exercícios de imaginação, realização de células de movimento a partir de diversas estruturas visuais e musicais, de narrativas e poesias, propostas espaço-temporais, estudos de formas elementares, enfim tudo que se preste ao desenvolvimento da experiência da criação em dança será apresentado ao estudante e ao profissional de dança. Os passos para a improvisação livre aspiram, primordialmente, a uma concentração e flexibilidade interior, que possibilite ir ao encontro da música numa relação substancial. Em seguida, são evocadas a imaginação, a comunicação e a força de expressão. Passamos por um processo de união dos níveis físico, emocional e mental e de uma ligação mais profunda da consciência com dimensões da experiência inconscientes do nosso ser. Damos forma a nossos pensamentos, sentimentos e intuições, e podemos, assim, nos dar conta deles (ZIMMERMANN, 2012, p. 4).

Em sua análise clínica, na dissertação, ela desenvolve as relações a partir dos arquétipos Persona, Sombra, Animus, Anima e Self, o que também me deu forças a minha proposição que também intencionei quatro destes arquétipos para análise. Em sua conclusão de pesquisa encontrei outra citação que cria conexões com minhas intuições aqui nesta dança de palavras e imagens:

Sem querer assumir ares missionários, é possível observar que, em nossos dias, a ampliação do plano consciente deverá desempenhar um papel decisivo para a continuidade do nosso mundo: o que o indivíduo conseguir resgatar da escuridão do inconsciente para a integração consciente, ele não o fará para si somente. A realização da personalidade individual efetua, simultaneamente, uma relação com a humanidade em geral. Talvez essa união interior, cuja rede invisível consegue interligar mais pessoas, represente a única possibilidade de solucionar os intrincados problemas da atualidade, e de acreditar numa tão necessária modificação da essência humana. Somente na realidade concreta, no intercâmbio real com os nossos semelhantes, poderemos transpor para a vida as conseqüências éticas das nossas percepções, que tivemos o privilégio de vivenciar num processo de reformulação psíquica (ZIMMERMANN, 1992, p. 159-160).

Paulo Baeta segue praticamente os mesmos preceitos que sua orientadora Zimmermann, sendo que suas vertentes estão na Dança Contemporânea e a Psicologia Analítica para crianças, adolescentes e adultos. Seu foco de trabalho de improvisação se direciona à Dança Espontânea que são de “uma riqueza marcante de nosso processo interno e concreto” (PEREIRA, 2010, p. 101). Sua estrutura analítica da dança básica tem base fundamentada em estudos de Rudolf Laban: espaço, tempo e energia, e em Rolf Gelewsky (1930-1988)<sup>55</sup> os quais desenvolve

---

<sup>55</sup> “Rolf Gelewski foi o introdutor e organizador das bases curriculares do primeiro curso superior de dança do país, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir de 1960, na qual, em 1962, ele fundou o

relações “com imagens, como inspiração e material concreto do meu trabalho de dança, pedagógico e criativo” (PEREIRA, 2010, p. 102). O corpo em seus estudos é tido como uma dimensão cósmica, ou seja, que vai além do eu e é morada do coletivo, que vai além do ser humano. Para tomar consciência dessa dimensão, temos que passar por experiências de se sentir expostos, e daí:

Esta qualidade do corpo de dar expressão ao que somos significa uma porta aberta, tanto para dentro quanto para fora. É exatamente esta experiência de estar exposto que nos conecta, tanto com os aspectos divinos quanto com os não divinos, com os lados de luz e de sombra que coexistem em nós. Esta é uma experiência frequente e indispensável, sempre que nos aventuramos em um trabalho criativo com o corpo (PEREIRA, 2010, p. 11).

Ele ainda vai destacar que “a psique humana é uma totalidade unificada que inclui o corpo. Podemos mesmo dizer que nós somos corpo, e não apenas que vivemos nele ou com ele” (PEREIRA, 2010, p. 12).

Estas são somente algumas breves conexões que aponto e que de alguma forma me observo seguido esse fluxo cósmico de reflexão entre dança e psique. Outras fontes que também podem ser consultadas são: *The Body: An Encyclopedia of Archetypal Symbolism* de George R. Elder (1942- ), *Movement and Fantasy: A dance therapy model based on the psychology of Carl G. Jung* de Carolyn Grant Fay (1914-2016), *Dance/movement as active imagination: Origins, theory, practice* de Joan Chodorow (1937- ), *Acrobats of the gods - Dance and transformation* de Joan Dexter Blackmer (1931- ), *Therapeutic Aspects of Creative Dance* de Blanche Evans (1909-1982), *Corpo poético: O movimento expressivo em C. G. Jung e R. Laban (Amor e Psique)* de Vera Lucia Paes de Almeida (s/a), entre outro. Todas estas pesquisadoras e pesquisadores fazem relações, entrelaçamentos e uniões de Dança e Psicologia Analítica.

Após estigar uma reconexão com nosso inconsciente através de estudos junguianos e corporais aqui apresentados, chega a hora de trazer a este palco de letras dançantes, a trajetória do precursor que me instigou a dialogar comigo mesmo e com vocês, sobre nós, neste momento, homens de uma sociedade culturalmente ocidentalizada.

---

Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, onde atuou como coreógrafo e diretor artístico até o final de 1971”. (PEREIRA, 2016, p. 92)

#### 4 TED SHAWN, HOMENS E ANIMA

Cabe agora, explicitar alguns caminhos históricos da trajetória deste precursor que me inquietou e descrevê-la neste capítulo, relacionando-as com imagens arquetípicas, com o foco na alma e animus. Neste sentido, podemos continuar este espetáculo escrito e imaginal de relações, conexões, uniões e diálogos.

Os ventos, neste momento, nos direcionam para a virada do século XVIII e início do século XIX. Neste período transformações comportamentais começam a surgir nos países “ocidentalizados” culturalmente, um novo modelo de homem que, para afirmar seu pertencimento, “precisou negar os modelos de masculinidades anteriores (o do aristocrata europeu)” (KIMMEL, 1998, p. 113 *apud* ANDREOLI, 2010, p. 4) e assim assumir uma postura do que era imposto como típico homem americano desse período, por exemplo: vigoroso e másculo.

Assumiam-se, ou melhor dizendo, impõem-se então, as novas posturas de conduta para homens naquela sociedade, onde “a dança era considerada imprópria para qualquer garoto americano” (THE NEW YORK TIMES, 1976, p. 248). Isso ocorria devido o modelo humano social estar representado, naquele momento, com predomínio da ideia de superioridade do homem e inferioridade da mulher. E por incrível que pareça, esse modelo americano, que por volta dos anos de 1980 ficou conhecido como masculinidade hegemônica<sup>56</sup> foi e é disseminado por parte da sociedade brasileira, na contemporaneidade, e eu pude sentir isso “na pele” e ainda sinto, e é um dos fatores que fortificam pensar nesta proposição espetacular reflexiva.

Como já citado anteriormente, esta mudança de “postura” para homens teve seu desapontar na Revolução Francesa e Industrial e se proliferou pelos continentes.

Corpos humanos moldados, conduzidos, limitados, adestrados, comandados, disciplinados. Será que os estudiosos das práticas corporais aguentariam por muito tempo tal rigidez?

No campo da Educação Física, por exemplo, tal molde conseguiu se manter e até colaborou na perpetuação de tais imposições sobre os homens durante muitas décadas. Tais fatos são fáceis de serem comprovados ao ler, por exemplo, qualquer registro sobre a História da Educação Física no Brasil no final do século XIX até o século XX, que perpassa pelos ideais higienistas, tecnicistas/militarista e competitivista/esportivista.

---

<sup>56</sup> Para ler novas proposições sobre este tema consulte a obra - Masculinidade hegemônica: repensando o conceito de Robert W. Connell e James W. Messerschmidt. Disponível em < <https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC> > Acesso em 19 out 2021.

O objetivo era fazer de cada corpo individual o corpo de um soldado, e com isso forjar o corpo da Nação. Essa era a contribuição fundamental que a educação física teria a dar dentro da visão do Exército como uma "escola da nacionalidade", da idéia de que a organização militar seria o modelo ideal para a organização da sociedade. Aplicada inicialmente no âmbito da própria instituição, logo os militares projetaram a educação física sobre a Nação. Junto a outras iniciativas como o serviço militar obrigatório e a educação moral e cívica, a educação física visava a criar o homem brasileiro. Não era, portanto, algo já existente que essas iniciativas se dirigiam: a Nação brasileira deveria estar, através delas, nascendo (CASTRO, 1997, p.22 - 23).

No campo das Artes, em específico, as cênicas, no final do século XIX estas imposições não se consolidaram por muito tempo, e é possível ver o despertar de uma “revolução corporal” advindo dos estudos de François Delsarte (1811 - 1871) que posteriormente influenciaria Ted Shawn.

#### 4.1 AS INFLUÊNCIAS: FRANÇOIS DELSARTE

François Delsarte (Figura 8), nascido na França, foi um cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima, que decidiu investigar a expressividade vocal

Figura 8 - Retrato de François Delsarte.



Fonte: SOUZA (2011, p. 140).

e gestual humana. Quando jovem estudou canto na Escola Real de Música e Declamação de Paris, mas teve sua carreira como cantor frustrada por mau uso (ensino técnico inadequado) da voz. Logo em seguida, se dedicou a teorizar suas reflexões sobre a “expressividade do corpo, revelada pela tríade voz-palavra-gesto (emoção-pensamento-vontade)” (VIEIRA, 2012, p. 398).

Neste caminho entre convencer, comover e persuadir, elaborou possibilidades da atuação na cena, embasado na teoria que edificou - a *Estética Aplicada*<sup>57</sup>. Sua vida intelectual e artística se deu em Paris, mas atravessou as fronteiras continentais chegando aos Estados Unidos da América. Foi considerado o “ponto de partida para o que hoje é conhecido como a base das técnicas da dança moderna” (FAHLBUSCH, 1990, p. 31) americana e europeia.

Segundo Souza (2011, p. 30), Delsarte observou o ser humano (da sociedade francesa europeia do século XIX) em diversas situações de convívio social (hospitais, na rua, em festas populares, em brincadeiras de criança, etc), visando compreender como o estímulo das emoções poderiam influenciar na movimentação corporal. Através de suas anotações e desenhos oriundos de tais observações, ele:

Desejava combater as teorias estéticas que abordam a arte enquanto reflexo do homem, de suas aspirações, paixões e temores. Para ele, a arte não pode ser considerada simplesmente enquanto obra criativa humana, pois ela é expressão da ordem divina materializada na natureza e no homem, e é regida por leis celestiais. Toda arte vem de deus, e o homem é a obra-prima. Logo, para entender e revelar a verdadeira natureza da arte decidiu estudar o homem, a expressividade contida na voz, na palavra e no gesto (SOUZA, 2011, p. 33).

Creio que podemos pensar aqui como um início de tentativas de unir pedaços de conhecimentos outrora separados pela dicotomia corpo/mente apregoadas na cultura ocidental, como já mencionado anteriormente. É possível perceber um empenho em começar a buscar relações e conexões na vida, no cotidiano. Delsarte, realizou estudos de anatomia e a relação entre voz e gesto, “elaborou uma técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o rendimento de artistas cênicos” (PORTINARI, 1989, p. 134). As bases de estudo de Delsarte, são fixadas em:

“Leis” estéticas criadas por ele. Estas leis indicariam o belo, o verdadeiro e o bom. Delsarte acreditava que tais leis, de aplicabilidade universal, garantiriam ao artista a excelência de sua arte sem deixar que seu gosto pessoal ou cultural se tornasse fator decisivo na criação de uma obra. Suas leis, todas juntas, formariam a grande lei da beleza plástica. Para o artista, a única maneira possível de ser coerente com essa grande lei estética da expressão artística seria: utilizar conhecimentos científicos enquanto base para a criação da obra de arte (SOUZA, 2011, p. 36).

---

<sup>57</sup> “O sistema de Delsarte, chamado *Estética Aplicada*, era um sistema que englobava a análise expressiva da voz, da palavra e do gesto, e foi fruto de longos anos de estudos e experimentações. Suas bases são: a Estética, a Semiótica e a Física” (SOUZA, 2011, p. 37).

Delsarte tinha plena consciência da sociedade que estava inserido e articulava bem seus ideais com o modo científico apregoado naquele momento histórico. Seus princípios seguiam dois pressupostos, a Lei da Correspondência que “diz respeito a toda função do espírito que corresponde a uma função do corpo e a toda grande função do corpo que corresponde a um ato espiritual” (VIEIRA, 2012, p. 406) e a Lei da Trindade:

A LEI DA TRINDADE estabelece o equilíbrio entre as três partes constitutivas do ser humano criado à imagem de Deus: a VIDA, traduzida pela fisicalidade, pelas sensações corpóreas; o ESPÍRITO, representado pela intelectualidade, pelo pensamento, pelas ideias; e a ALMA, síntese da emoção, do psiquismo e da vontade (de Deus). É a TRINDADE o princípio regulador de cada coisa e do homem em particular. O homem participa da tríplice natureza divina: vida, alma e espírito. Uma natureza que possui um triplo aparato orgânico: voz-palavra-gesto. A vida indica o estado sensível, as sensações corpóreas que podem ser expressas através da VOZ. O espírito está relacionado ao pensamento, expresso através da PALAVRA. A alma se relaciona à condição moral, aos sentimentos, expressos pelo GESTO. Três aparatos: vida-espírito-alma; três estados: belo-verdadeiro-bom; três linguagens: voz-palavra-gesto (MADUREIRA, 2002, p. 55).

Suas tríades eram originadas da observação e análise do ser humano em todos os seus aspectos, levando em consideração suas condições individuais e naturais. Instigado por essa filosofia que criara, ele pôde descrever relações existentes entre corpo e espírito, o pensamento e gesto, e mesmo que as vezes pareça dicotômico ou bipartido suas ideias, podemos observar que sempre há conexões e complementariedade, ou seja, não há separação e sim uma forma de alocação para entendimento das ideias. Quando Vieira (2012, p. 404) descreve que “essa tríade respeita a uma tríplice possibilidade”, se referindo a expressividade do gesto poder ser “excêntrica, ligada a porção da vida e mais voltada para fora; normal, que faz ligação com a alma, sendo a mais equilibrada, e concêntrica, que faz menção a porção do espírito e é mais voltada para dentro do ser” (ibidem, p.404).

Mesmo que se fale de interior e exterior, dentro e fora, etc temos que perceber que estes “estão contidos” em um Todo, de relações que se complementam, ou seja, o todo contém o gesto concêntrico, excêntrico, normal, eu, você e nós. O todo é este vazio branco dessa folha/palco que também contém estas palavras, palavras que estavam contidas em Granado, Jung, Delsarte... e agora está em você também. Nós somos parte de um todo. Então o que percebemos são somente formas de apontamento de partes de um todo e que precisamos a cada dia mais continuar a apagar estas linhas fronteiriças.

Sendo assim, prosseguindo nossa dança, Delsarte criou uma precisa linguagem corporal e toda uma nova ciência do movimento (FAHLBUSCH, 1990, p. 31). Logo:

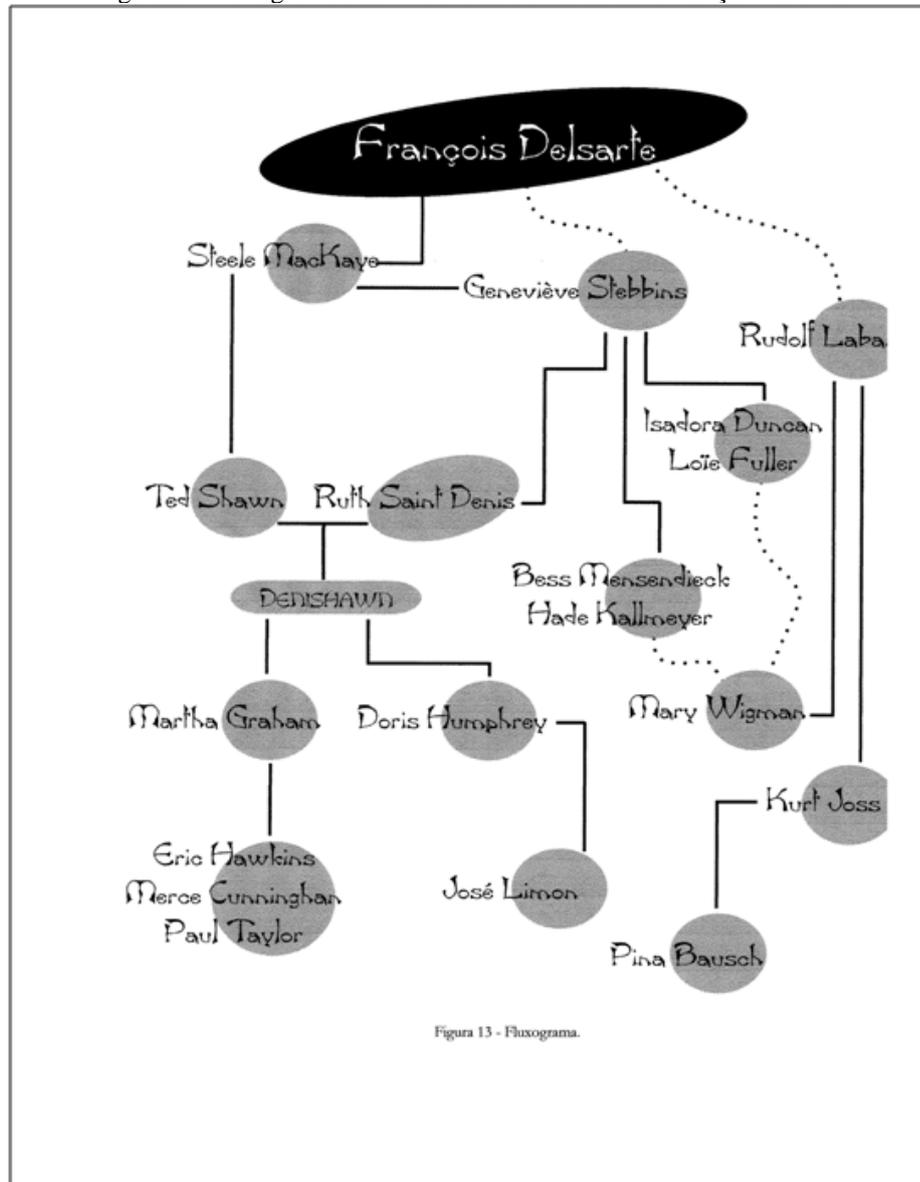
Voltou suas reflexões e experiências aos movimentos corporais que traduzem os estados sensíveis interiores. Ele acreditava que toda arte performática deveria ser composta não por gestos mecânicos, mas por um comportamento artístico, ou seja,

por movimentos que expressassem verdadeiramente os mais profundos sentimentos da alma humana (GONÇALVES, 2009, p. 25).

Apregoava não haver nada mais feio do que um gesto sem significado. Dizia que em “cem páginas talvez não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque, num simples movimento, nosso ser total vem à tona” (GARAUDY, 1980, p. 81). Essas ideias despertavam um fogo adormecido nos artistas cênicos e o clássico teatral representativo do século XIX começa a ser questionado e inicia-se uma tradição expressiva nas artes da cena.

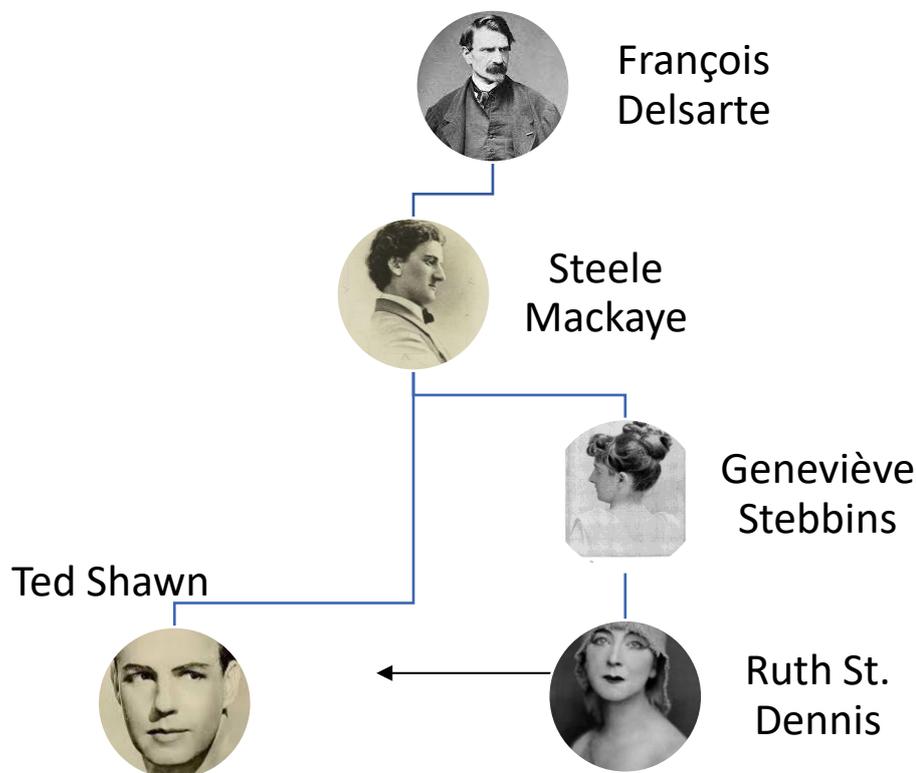
Delsarte não direcionou seus estudos para o campo da Dança, sendo assim coube a seus discípulos relacionarem suas ideias e as disseminarem. De acordo com Madureira (2002, p. 36) podemos observar alguns nomes dessa ramificação na imagem abaixo:

Figura 9 - Fluxograma das influências de Delsarte na Dança Moderna.



Este fluxograma é um breve a florir dos estudos delsartistas pelo mundo, no que tange a Dança Moderna, mas que não se resume a estes somente. Podemos apontar outros nomes que colaboraram para a difusão de tais conhecimentos, como exemplo: Abade Delaumosne, Henrietta Hovey, seus filhos Gustave Delsarte e Marie Delsarte-Géraldy, e para além, no balé também teve influência com Vaslav Nijinsky, Michel Fokine (SOUZA, 2012), entre outros. Pertinentes a essa pesquisa, apontaremos o recorte dessa disseminação até Ted Shawn, para melhor elucidar essa proposição.

Figura 10 - Fluxograma de Influências de François Delsarte para esta pesquisa.



Fonte: autoria própria.

Os estudos delsartistas chegaram em solo americano através de seu aluno mais dedicado e amigo, o ator James Steele Mackaye (1842 - 1894), que sistematizou os ensinamentos de Delsarte para o teatro norte-americano através dos princípios da análise da expressividade gestual em formato de exercícios pantomímicos e ginásticos. E foi uma de suas alunas, Genevieve Stebbins (1857 - 1934), que direcionou tais estudos para a Dança, através da ginástica expressiva: exercícios de equilíbrio, exercícios de respiração, exercícios de relaxamento e exercícios energizantes. Segundo Stebbins:

A arte não poderia falar se não houvesse uma compreensão instintiva da linguagem da expressão. Se a sobranceira aberta, o olho honesto, a boca delicada nada

significavam se o herói fosse representado com olhar rebaixado, peito afundado e mão agarradora; mármore e tela não teriam sentido (STEBBINS, 1913, p. 11, tradução nossa).

Seu mestre, Mackaye, tinha Delsarte com um pai, um mestre, um “messias da arte” (MADUREIRA, 2012, p. 20) poderíamos então, observar que emergia na personalidade de Delsarte o arquétipo do velho sábio.

O mago é sinônimo do velho sábio, que remonta diretamente à figura do xamã na sociedade primitiva. Como a alma, ele é um daimon imortal que penetra com a luz do sentido a obscuridade caótica da vida. Ele é o iluminador, o professor e mestre, um psicopompo (guia das almas) de cuja personificação nem NIETZSCHE, o "destruidor das tábuas da Lei", pôde escapar (JUNG, 2002, p. 46).

Jung ainda descreve que “na vivência deste arquétipo, o homem moderno experimenta a forma mais arcaica do pensar, como uma atividade autônoma cujo objeto somos nós mesmos (JUNG, 2002, p. 46). Na obra *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* Jung, de acordo com Bandeira e Fortim (2018) ainda aponta que o velho sábio é como um:

vetor de bom conselho e ajuda, e que, por meio de suas perguntas, promove a reflexão e autorreflexão em um momento de dificuldade, que pode vir como um pensamento personificado, que convoca o sujeito a meditar sobre a questão. [...] O velho sábio, que é simbolizado pelo espírito (Geist) e é identificado com o sol, pode ver através da nuvem escura que paira sob o herói e traz a resolução mágica inesperada, a qual clarifica a questão que não mais parece tão desesperadora. O velho sábio conhece o caminho, as dificuldades e os métodos para enfrentá-las e conta ao herói (BANDEIRA; FORTIM, 2018, p. 31).

Na Dança Moderna, podemos relacionar que Delsarte teve sua personalidade arquetípica bastante expressa pela imagem do velho sábio para seus discípulos.

A reflexão sobre o gesto, na dança por exemplo, foi um dos ensinamentos delsartiano que se tornou mágico, poético e interligado com o meio, “pois o bailarino-dançarino dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades que são incorporadas em suas vivências quando dança” (VIEIRA, 2012, p. 400-401).

Inspirado, também por esses ensinamentos do Velho Sábio Delsarte, se encontra o precursor americano, que irá dar novas possibilidades para a figura do homem nesta prática artística, Edwin Myers Shawn (Ted Shawn).

## 4.2 A TRAJETÓRIA

Edwin Myers Shawn (ver Figura 11), nasceu em 21 de outubro de 1891 em Kansas City, Missouri, e cresceu em Denver, Colorado. Descendente de alemão pela genealogia do pai

Figura 11 - Ted Shawn com 6 meses de idade.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8727-a3d9-e040-e00a18064a99>

Edwin Elmer Shawn (1861- s/a)<sup>58</sup>, e dinamarquês pelas raízes familiares da mãe Mary Lee Booth <sup>59</sup>(s/a), Shawn tinha um irmão três anos mais velho, chamado Arnold (em homenagem a família que adotou seu pai Edwin Elmer).

Ted Shawn nasceu em uma família cristã de classe média alta, teve uma infância agradável, onde seus pais apoiavam e incentivavam suas ambições teatrais de ser ator e estar em palcos, e investiam em seus estudos artísticos, além de influenciarem também em seu desejo em se tornar ministro desde os cinco anos de idade. Segundo Scolieri (2019, p. 33), Ted fez aulas de “piano e canto, embora ele mostrasse pouco talento para ambos” e ainda com seis anos iniciou aulas de danças de salão (por exemplo, valsa) próximo a sua casa. Sua casa era seu local

<sup>58</sup> Descendente da família alemã von Schauns, estavam entre os milhares que fugiram da Alemanha em 1848, reinstalando-se nos Estados Unidos para escapar do poder absoluto do regime de Otto von Bismarck. Os von Schauns estabeleceram sua crescente família em Carlisle, Indiana. O mais novo de seus treze filhos era Elmer Ellsworth, nascido em 1861. Quando Elmer completou cinco anos, seus pais haviam morrido de tuberculose, assim como muitos de seus irmãos. Assim, ele foi deixado aos cuidados dos vizinhos da família, os Arnolds, que o adotaram legalmente (SCOLIERI, 2019, p. 31, tradução nossa).

<sup>59</sup> De descendência dinamarquesa, nascida em Louisville, Kentucky, Mary era musicista talentosa e campeã em montaria a cavalo. Sua família a descreveu como uma "Amazona" e uma "imperatriz" (SCOLIERI, 2019, p. 31, tradução nossa).

de ensaios e apresentações durante festas da família. Também promissor nos estudos, “ele entrou na escola primária já capaz de ler e escrever. Ele estimou que tinha lido mais de 5.000 livros quando tinha quinze anos” (SCOLIERI, 2019, p. 34, tradução nossa).

Mas, essa bela história de uma família privilegiada socialmente não durou muito e ainda criança presenciou a ruína de seu lar envolto por doenças e mortes.

Aos 13 anos, em 1902, ele perdeu seu irmão que foi diagnosticado com meningite, passou por várias operações devido complicações, e morreu agonizando de dor. Ted tinha Arnold como um ídolo, um deus e afirmava que seu irmão era tudo o que ele não era, amoroso, gentil, bonito em caráter e em corpo (SCOLIERI, 2019). Arnold além de apoiar e incentivar as expressões artísticas em Ted, era também um herói que o protegia de provocações de seus companheiros de time de futebol na escola. Juntos tinham vários momentos de amor fraterno, integridade e intimidade brincando nus, livres de preconceitos que a sociedade já impunha naquele período. Nem seu pai os proibia de tais formas de expressão de irmandade (SCOLIERI, 2019).

Essa seria a primeira relação de imagem arquetípica, de herói, que podemos destacar na trajetória de Shawn, onde Arnold personificaria um “homem deus poderoso e possante que vence o mal” (JUNG, 1964, p. 79) que protege, que salva. Além disso, o herói também tem um objetivo de “liberar a alma como o componente íntimo da psique, necessário a qualquer realização criadora verdadeira” (JUNG, 1964, p. 125). Será então essa camaradagem que tinha com seu irmão um dos primeiros impulsos que levará posteriormente a buscar essas experiências entre seus bailarinos?

Após a morte dolorosa de seu irmão, sua mãe, Mary, ficou inconsolável e nem Ted conseguia animá-la. Ela estava devastada física e mentalmente. E após oito meses (1903) da perda de Arnold ela adquiriu uma infecção não especificada que a levou a óbito. Então, em 8 meses, com 13 anos, ele perde sua projeção de Herói e da Anima.

Tentando afastar Ted das lembranças, no verão seguinte, seu pai o enviou para casa de parentes em outra cidade (Bend).

No entanto, em vez de curar suas feridas emocionais, seu tempo lá criou novas. Um dia Shawn seguiu seus primos mais velhos até o rio Ohio para nadar. Na época, Shawn não sabia nadar, então ele apenas mergulhou na parte rasa do rio. Ele viu um de seus primos nas profundezas do rio começar a se afogar e ser levado pela corrente. Dois primos mais velhos entraram atrás dele, mas eles também foram pegos pela força do rio. Chorando histericamente, Shawn e sua prima Lucy correram ao longo da margem do rio, tentando manter o foco nos corpos rapidamente à deriva de seus primos. Shawn e Lucy acabaram sendo resgatados por barcos cerca de uma milha de onde estavam. Seus outros três primos não tiveram a mesma sorte. Shawn observou as autoridades retirarem um de seus corpos do rio. Dias depois, os outros dois corpos foram encontrados. Shawn participou de três funerais em uma semana (SCOLIERI, 2019, p. 37, tradução nossa).

Após esses ocorridos Ted voltou a morar com seu pai, que pouco tempo depois se casou novamente. Agora em sua fase púbere, Ted torna-se o aluno mais jovem a ser admitido no ensino médio no Missouri. É neste momento que ele começa a ser atraído tanto pela beleza feminina quanto masculina, o que hoje entendemos como bissexualidade. Mas seus desejos por corpos masculinos começaram a aguçar quando “ele desenvolveu uma obsessão com um anúncio de revista que mostrava um atleta universitário em um suéter de gola alta e um boné minúsculo” (SCOLIERI, 2019, p. 38, tradução nossa).

Seu convívio com o pai e a madrasta era conturbado, no que tange afeto, tanto que a trabalho, seu pai e a mulher tiveram de se mudar e Shawn ficou morando com vizinhos conhecidos da família durante um tempo. Após terminar o ano letivo que estava, foi morar novamente com seu pai, em 1907, que se encontrava com problemas de saúde e afetaram as questões financeiras deles.

Shawn teve que contribuir para a renda familiar e, assim, assumiu uma variedade de empregos durante o ensino médio e depois na faculdade que não apenas inculcou nele uma ética de trabalho incomparável, mas também o treinou em habilidades que renderam dividendos profissionais quando ele se tornou um artista e empresário (SCOLIERI, 2019, p. 40, tradução nossa).

Entre seus diversificados trabalhos, exerceu a função de assistente de loja em um departamento de arte, onde ele varria o chão e estocava prateleiras, além de aprender sobre artes plásticas. Trabalhou também em uma serralheria longe de sua casa, que exigia que os trabalhadores ficassem em um barracão por várias semanas realizando trabalho pesado. Como descreve Scolieri (2019, p. 41, tradução nossa):

Shawn prosperou em desafiar as expectativas das pessoas sobre ele, especialmente quando sentiu que estava sendo tratado com condescendência. Ele estava determinado

a ficar na serraria, mesmo que isso significasse voltar para casa em um caixão ou assim ele insistiu.

Agora, além de mais aproximação com as artes, Ted também começava a ter seu corpo fortalecido muscularmente devido ao trabalho extenuante. Após um período de tempo na madeireira, Shawn retorna a casa de seu pai e madrasta, em Denver. Em 1908, graças a ajuda do reverendo Dr. Christian Fiethome Reisner (1872-1940), ministro da igreja que sua família frequentava, ele consegue uma bolsa de estudos na Universidade de Denver, para o curso de Teologia. Durante seus primeiros três anos na Universidade de Denver, Shawn (ver Figura 12) estudou “inglês, grego, latim, história, matemática, teologia e física” (SCOLIERI, 2019, p. 42, tradução nossa). Foi nessa graduação que Shawn, durante estudos, obteve mais inspirações sobre artistas que eram estudiosos e empreendedores.

Figura 12 - Ted Shawn na Faculdade.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-872d-a3d9-e040-e00a18064a99>

Mesmo tendo sua vida se transformado em uma rotina diária voltada a religião cristã, ele não abandonava seu lado crítico, sendo aberto para outras ciências. Fora da universidade continuava trabalhando para ajudar em casa, neste período como entregador de jornais, e um

dos locais de entrega era nos bastidores do Teatro Pantages, onde Ted aproveitava para assistir alguns atos de espetáculos, fazendo com que se mantivesse acesa a chama pelos palcos que carregava desde a infância. Ao mesmo tempo que este emprego trouxe uma revitalização da paixão que ele tinha pelo teatro, acarretou também em uma doença adquirida em um dia de rotina de entregas em dias de neve. E foi durante seu terceiro ano de estudo, aos 18 anos de idade, que Ted contraiu uma difteria<sup>60</sup>, e por uma overdose de antitoxina ministrada pelo médico, acabou ficando paralisado por alguns meses.

Enquanto estava paralisado teve o que chamou de despertar espiritual, o qual “de alguma forma lhe permitiu distinguir entre suas próprias ideias e desejos autênticos e aqueles instilados nele por outros” (SCOLIERI, 2019, p. 44). E foi desse encontro consigo mesmo (talvez um pequeno lapso numinoso, mas distante da totalidade da psique - Self) que após sair do hospital decidiu que não queria prosseguir com sua formação para ser ministro.

Ted Shawn, mesmo após ser liberado do hospital não tinha voltado a andar normalmente e muitas das vezes tinha apoio de uma namorada que era sua vizinha. Disposto a fazer o que ele achava interessante pra si, entrou para uma Escola Comercial, do ramo de agência de seguros. Mesmo estando no ramo empresarial, não se afastou dos teatros e em 1910 assistiu coreografias do bailarino russo Michael Fokine <sup>61</sup>(1880 - 1942) – ver Figura 13 – que, assumidamente ou não, inspirou em seu fascínio pelo corpo masculino no palco.

Em 1911, começou a atuar em palcos de teatro, fazendo pequenas peças teatrais onde foi bem sucedido, mesmo ainda estando em recuperação. Shawn (2005, p. 8) assistiu, também

---

<sup>60</sup> Informações sobre a doença acessar o link: <<https://antigo.saude.gov.br/saude-de-a-z/difteria>>.

<sup>61</sup> Fokine desenvolveu uma "estética libertadora" que evitava "o imperativo do virtuosismo e as convenções que o sustentavam". temas, como Schéhérazade, balé de um ato inspirado em As Mil e Uma Noites, e o Cléopâtre de inspiração egípcia (1909). Fokine também reintroduziu o dançarino no público da Europa Ocidental, especialmente a estrela mais célebre dos Ballets Russes, Vaslav Nijinsky (1889-1950). Na época, não havia tradição estabelecida para bailarinos teatrais no palco americano fora do balé, nem havia um equivalente aos balés de Fokine. No entanto, em 1909, dançarinos de Ballets Russes começaram a aparecer em Nova York e logo depois em turnê pelos Estados Unidos (SCOLIERI, 2019, p. 46, tradução nossa).

Figura 13 - Michel Fokine no balé Cleópatra.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/66f7d920-eb32-a2ab-e040-e00a180623c0>

nesse ano, a apresentação da bailarina Ruth St Denis,<sup>62</sup> o qual deixou-o deslumbrado. Incluía três Danças do Egípcias: *The Palace Dance*, *The Veil of Isis* e *The Dance of Day* e cinco do leste indiano: *Incense*, *The Cobras*, *Nautch*, *Yogi* e *Radha* (SHAWN, 2005, p. 8).

Ainda em recuperação, após consulta médica, foi recomendado como uma possibilidade de tratamento, a prática da Dança, pois, colaboraria com o fortalecimento muscular (SHAWN, 2005, p. 8). A doença em Shawn pode ser entendida, não como algo maléfico, mas sim como uma faísca divina que guiou este discípulo de deus a caminhos que os próprios seguidores da religião cristã não aceitavam naquele período histórico.

<sup>62</sup> “Ruth St, Denis (1879-1968) dançarina-norte américa, concebeu sua Dança e ideias pedagógicas sobre a mesma, a partir de uma filosofia oriental por ela construída, sem nunca ter saído do ocidente” (CUNHA, 2012, p. 30). “Foi uma importante precursora da Dança moderna americana, utilizava em suas danças, os rituais greco-romanos clássicos, [...] as túnicas gregas. A dança de Saint-Dennis buscava inspiração nos temas religiosos cristãos ou orientais. Também utilizava angulações presentes nos movimentos, [...] fazia uso do tronco para originar a mobilização de todo o seu corpo” (SOUZA, 2013, p. 14).

De acordo com Portinari (1989, p. 139) a paralisia, “levou-o a aprender dança no curso de Hazel Wallack” (1905 - 1977), sua primeira professora de *ballet* clássico (ver Figura 14) e Dança de Salão (ver Figura 15), que alcançou um nível de notoriedade como "dançarina descalça em Nova York” (SCOLIERI, 2019, p. 49, tradução nossa).

Figura 14 - Ted Shawn e Hazel Wallack em um ballet clássico.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-868c-a3d9-e040-e00a18064a99>

Figura 15 - Ted Shawn e Hazel Wallack em *A French Love Waltz*.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-868f-a3d9-e040-e00a18064a99>

Ted, tendo primeiro frequentado aulas de *ballet*,

rapidamente percebeu que ele era muito alto e velho demais para se tornar um dançarino clássico, mas idealmente adequado como um parceiro de dança de salão. Wallack começou a treinar Shawn em danças de salão. Em questão de semanas, ele estava suficientemente preparado para estrear ao lado de Wallack em um evento de canto organizado por estudantes da Universidade de Denver (SCOLIERI, 2019, p. 51, tradução nossa).

Durante essa apresentação, a saia de Wallack rasgou, deixando em exposição acidental de sua perna de meia. Este ocorrido foi suficiente para irritar o público religioso da cidade, especialmente os irmãos de uma fraternidade de homens que Shawn participava. Após a dança, Shawn foi indagado por um dos integrantes fraternos que disse: "Ted, mas os homens não dançam" (SCOLIERI, 2019, p. 52, tradução nossa). O ocorrido tomou grandes proporções na Universidade de Denver e Shawn acabou sendo expulso. Tendo visto seu nome vinculado a posicionamentos negativos Shawn propôs, impulsivamente, casamento a Wallack. O mesmo não foi para frente, não passando de um pedido, sem nem um anel para pôr no dedo. Ela era

dedicada ao balé clássico, enquanto ele estava em busca "caminhos inexplorados da dança" (SCOLIERI, 2019, p. 53, tradução nossa).

Essa exposição e afirmações a que Shawn sofreu, possivelmente influenciara, inconscientemente, em seus preconceitos sobre conduta de homens dançando e estará diretamente relacionada arquétipo sombra. Como aponta Baron e Vicente y Serbena (2015, p. 43) "a sombra normalmente é formada a partir do sistema cultural de valores em que vivemos. Em determinadas sociedades e tempos são permitidos certos comportamentos – como a expressão da sexualidade, por exemplo - em outras não". O que poderemos acompanhar em grande parte da trajetória de Shawn é uma repressão de si em busca de um ego ideal. Sua identificação com a personalidade de homem viril irá reprimir tudo que vá de oposição a tal *modus operandi* (modo de operação).

Neste mesmo período, sombrio, Ted trabalhou na Biblioteca de Denver, e lá ele

encontrou uma coleção especial de livros marcados como "emprestados apenas com permissão especial do bibliotecário". Naturalmente, a "literatura trancada" despertou sua curiosidade, então, um por um, ele retirou furtivamente os volumes da prateleira e os leu. Entre os sete volumes do revolucionário *Studies in the Psychology of Sex*, do médico britânico Havelock Ellis, estava *Sexual Inversion* (1897), o primeiro livro médico em inglês sobre "inversão", um termo do século XIX para "homossexualidade" (SCOLIERI, 2019, p. 54, tradução nossa).

Scolieri (2019) ainda relata que nesta obra de Ellis, se buscava amenizar toda a opressão sobre a inversão. Apontava que os "invertidos" seriam propensos as excelências artísticas e cita nomes como de Leonardo Da Vinci, Michelangelo entre outros. Ted, naquele momento histórico, era um dos poucos homens fora do meio científico a ter contato com esses conhecimentos.

Em meio a essas novas descobertas relacionadas com seu íntimo, Ted ia se recuperando, e no ano de 1912 escreveu e estreou, *Female of the Species* (Feminino das Espécies), dividida em dois atos com solos de Danças ocidentais.<sup>63</sup> Esta obra abordava, de forma satírica, o sufrágio das mulheres. Mas quando sua consciência parecia espaiar-se após tantas imposições, seu pai começa a apresentar problemas de saúde e descobrem que se trata de um tumor no cérebro. Então, nesse mesmo ano, Elmer Elsworth Shawn (pai de Ted) vem a falecer e meses após, seu avô (pai de sua mãe).

Nesses 21 anos de idade de Ted Shawn, narrados até este momento, ele experimentou ter uma família feliz onde seu irmão era seu maior ídolo, frequentou ambientes de muitas expressões artísticas, sofreu preconceito por sua fragilidade física, atuou em peças teatrais onde

---

<sup>63</sup> Segundo o *site* da The New York Public Library (Biblioteca Pública de Nova Iorque).

foi bem sucedido, começou a dançar e foi questionado sobre isso não ser coisa de homem americano, quase se tornou ministro cristão, namorou meninas, percebeu que tinha atração pela beleza do corpo masculino, ficou meses sem andar, teve a perda de todos seus familiares mais próximos e foi a dança que lhe trouxe novos ares para respirar sua liberdade física, espiritual e sentimental.

Em uma breve análise arquetípica deste início de trajetória de Shawn, percebemos o quanto o ambiente que o rodeia influencia diretamente em sua personalidade. Posso apontar, por experiência e reflexão própria que, realmente, nossa psique, fonte dos arquétipos, é andrógino<sup>64</sup> quando nascemos e a cada interação com meio, consciente e inconscientemente, nossa personalidade é “moldada”.

Como citamos em escritas dançadas mais acima, é possível apontar situações em que o meio, mesmo que através de registros históricos, revela, consciente e/ou inconscientemente, imagens arquetípicas, como foi o caso do herói em relação ao irmão de Shawn e o sombra em relação a postura do homem dançando e sua sexualidade.

Ao ler sobre esse precursor e agora começar a escrever neste palco branco de palavras dançantes, momentos marcantes de sua trajetória, consigo perceber o quanto nossas trajetórias tem em comum., principalmente o fato da dança ser capaz de nos dar possibilidades de sermos livres como um todo. E mesmo com toda a distância temporal de quase um século entre ele e eu, dá para observar acontecimentos parecidos que marcam nossas vidas como homens que dançam.

---

<sup>64</sup> Relacionado ao ser que apresenta simultaneamente características do masculino e feminino, e vice-versa.

Continuando esse percurso que me encanta, ainda em 1912, Ted deixa Denver e se muda para Los Angeles. Lá ele se deparou com o efervescer artístico de uma cidade em desenvolvimento, onde as danças de salão estavam ganhando visibilidade. De acordo com Scolieri (2019), Ted conseguiu um trabalho temporário que logo em seguida se efetivou.

Ao pesquisar sobre escolas de dança para que pudesse fazer aulas, percebeu que ele sabia o mesmo que os professores. Foi daí que ele decidiu alugar um espaço e abrir seu próprio estúdio de dança. Nesse percurso, conheceu e se associou à Norma Gould, ex - dançarina do *Ballet Opera Metropolitan*, com quem assumiu um namoro e juntos se apresentaram em grandes salões de dança. E para minha surpresa, segundo registros fotográficos com suas devidas legendas armazenados no site da Biblioteca Pública de Nova Iorque, juntos eles dançaram ritmos de origem latina, como: brasileiro (ver Figura 16) e argentino (ver figura 17). Além disso, também realizaram dança inspirada na cultura oriental.

Figura 16 - Ted Shawn e Norma Gould no Maxixe brasileiro.



Fonte:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8694-a3d9-e040-e00a18064a99>

Figura 17 - Ted Shawn e Norma Gould no Tango argentino.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8695-a3d9-e040-e00a18064a99>

Ted começou a ensinar e seguiu em pesquisa sobre técnicas, conceitos e formas de Dança, principalmente no que tange à contração muscular e relaxamento. Ampliou seu horizonte cultural através de leituras, pesquisas sobre novas formas teatrais, convívio com intelectuais (principalmente os que estudassem o homem e/ou sexualidade) e também se tornou

um dos pioneiros da Dança filmada (FARO, 1989, p. 139 - 140). Criou coreografia para um filme de efeitos especiais da *Thomas Alva Edison Company* de 1913, *The Dances of the Ages*<sup>65</sup>, onde realizaram a Dança com filmagem em miniatura em uma mesa de banquete. Neste filme, Shawn faz um compilado de cenas com pequenos momentos de Danças de povos pré-históricos até as do início do século XX.

Na cena de abertura do filme, encontramos o mestre de dança do Velho Mundo, Professor Ottoheim, vagando pelo seu apartamento abandonado. [...] Sua senhoria bate à porta, exigindo que ele pague o aluguel e as contas atrasadas. Ele implora por uma extensão e mostra a ela um anúncio de jornal que ele colocou para atrair novos alunos. Depois de ameaçar despejá-lo, ela sai. O Mestre da Dança se recompõe brevemente antes de ser surpreendido por outra batida na porta. Desta vez é "uma jovem senhorita moderna" que veio em resposta ao seu anúncio de aulas de dança. Emocionado, o Mestre de Dança se lança em uma demonstração animada de balé port de brás, fouettés e cabrioles. A jovem recusa sua exibição, preferindo estudar as "danças modernas" da época. Ela imediatamente sai, e o desanimado Mestre de Dança se senta em sua mesa, fuma seu cachimbo e cochila em "um sonho distorcido".

O filme corta para um salão onde o professor Ottoheim e outros nove mestres de dança, todos vestidos de smoking e segurando canecas de cerveja, reunidos em torno de uma mesa de banquete. Embora eles tenham se reunido para "protestar contra os métodos modernos de dança", eles primeiro são brindados com uma apresentação da trupe de "pequenos dançarinos" do Mestre de Dança que magicamente aparecem na mesa do banquete diante deles. O Mestre da Dança anuncia: "Senhores, deixem-me apresentá-los aos meus dois pequenos dançarinos que os levarão através dos tempos". O que se segue é o conceito original de Shawn de um conjunto de danças, com cada dança introduzida por telas de título que a situam no tempo e no espaço (SCOLIERI, 2019, p. 59, tradução nossa).

Ainda de acordo com Scolieri (2019), Ted Shawn roteirizou, neste filme, um breve percurso histórico de danças que perpassa a Idade da Pedra com a dança de povos pré-históricos, o Egito 1200 a.C. com a Dança do Sacerdote de Ra (deus Sol egípcio), a Grécia 400 a.C. com a ideia de uma dança na bacanal (festa em honra ao deus Baco/Dionísio), o Oriente 200 d.C. com uma dança de corte chinesa, em seguida há um salto temporal para a Inglaterra de 1760 onde dançavam o Minueto (dança social para dançar em pares), depois na França de 1850 com danças no Carnaval (festas populares de comemoração de eventos do cristianismo ocidental), nos Estados Unidos da América de 1898 o Cakewalk (dança de origem afro-americana) e em 1913 as danças ao som de Ragtime (gênero de música com ritmos vibrantes e energéticos). "A indústria do cinema mudo era outro 'palco' que Shawn esperava preencher

---

<sup>65</sup> Parte do filme está disponível em um compilado de vídeos localizado no link: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/d08ab170-f875-0130-dc17-3c075448cc4b>>. Acesso em: 12 out. 2021. Neste, encontram-se breves cenas da casa de Denishawn em Los Angeles, Ruth St. Denis dando aula; Ted Shawn em uma audição com pequena garota usando sapatilhas; filmagens informais de Ruth St. Denis e Ted Shawn. A compilação termina com um filme de efeitos especiais de *Thomas Alva Edison Company* 1913, as Danças das Eras.

com dança” (SCOLIERI, 2019, p. 57, tradução nossa). O curta metragem termina com a cena do Mestre de Dança furioso:

com o aparente deleite de seus colegas mestres no trapo, o que transforma seu sonho em um pesadelo. Ele desperta. Desgostoso com a visão da dança "moderna" (tanto quanto o filme final enojaria Shawn), o Mestre da Dança sacode o punho, resolvido a lutar contra a popularidade do ragtime, mas sua determinação é passageira. Sua senhoria volta ao seu apartamento, desta vez para entregar um envelope que contém uma carta do pai de seus dois alunos restantes, informando-o de que suas filhas desejam aprender dança moderna e, como tal, encontrarão um novo mestre de dança. O Mestre da Dança desiste da luta: "Acho que devo acompanhar os tempos!" (SCOLIERI 2019, p. 63, tradução nossa).

Esse filme reflete também sua própria peregrinação de passar pelo balé e após conhecer novas possibilidades de dança, se lançar em novos empreendimentos. Ao assistir o resultado final no cinema, Ted não gostou de ter visto toda sua ideia grandiosa de levar a dança pelas telonas foi reduzida a uma miniatura em uma mesa.

Entrelaçado as conquistas e decepções que vinham ocorrendo, ele continuava investindo em estudos de novas formas de dança e estudos que permitissem conhecer a si mesmo. Neste período, pós *Dance of the ages*, Ted se inscreve em um curso de eucinéctica<sup>66</sup> na Escola Uni-Triniana de Harmonização Pessoal e Autodesenvolvimento em New Canaan, Connecticut. Essa instituição ensinava sua própria versão dos princípios e exercícios de Delsarte, relacionado a artes e o espírito.

Seguindo em busca de sua dança, Shawn e Gould criam em 1914 a "*Shawn-Gould Company of Interpretive Dancers*".

Em 2 de janeiro de 1914, Shawn realizou sua "primeira noite" e passou a se apresentar em dezenove cidades diferentes em todo o país, onde os passageiros foram brindados com as interpretações da companhia de danças gregas e orientais, danças folclóricas como czardas húngaras e jotas mexicanos, além de danças "modernas" como o tango e o maxixe (SCOLIERI, 2019, p. 70, tradução nossa).

Durante as várias apresentações ao lado de Gould e sua companhia de Dança, em 1914, estando em Nova York, Ted, através de contatos, consegue agendar uma reunião com Ruth, bailarina e coreógrafa que ele vira se apresentar em Denver (em 1911).

Ruth St. Denis já era um nome reconhecido nos Estados Unidos da América, mas, desde 1912, quando seu principal financiador, o produtor da Broadway e dono de teatro Henry B. Harris, morreu no naufrágio do Titanic, ela se viu em busca de uma renovação em seus repertórios. Ted, após conversar sobre seus ideais e se apresentar dançando em uma audição, foi contratado para uma turnê da Cia de Dança de St. Denis (FOULKES, 2002, p. 82), sendo

---

<sup>66</sup> Criada por Rudolf Laban, trata-se de investigações das qualidades expressivas e rítmicas dos movimentos corporais, qualidades estas referenciadas em funções utilitárias da dinâmica do corpo humano, e que eram combinadas com seu estudo de esforço-tempo-espaco (SOUZA, 2011, p. 242 - 243).

seu parceiro nas apresentações. Segundo Scolieri (2019) Denis nunca havia conhecido um homem com tanta devoção a dança quanto ao divino.

Gould estava à espera de um pedido de casamento e Ted lhe traz a notícia que sairia em turnê com Denis, e que ela também lhe havia convidado para dançar nas apresentações. Seria uma união incrível naquele momento histórico, não acha? Mas, após uma crise de nervosismo, ela vai para Califórnia, deixando para trás Shawn e a turnê. Seu desfalque logo foi suprido por outra bailarina.

Após uma das apresentações da turnê (em 1914), Ted e Ruth foram para um jantar romântico onde ele a pediu, impulsivamente, em casamento, igual fez com Wallack e Gould. Mas ela não aceitou de imediato, pois precisaria primeiro da aprovação de sua mãe. Após muito diálogo, sua mãe aceitou, e em agosto eles se casaram. Scolieri (2019) descreve como: casamento estranho. “St. Denis ganhou um parceiro de dança com perspicácia empresarial. Shawn beneficiou-se da proeminência, devoção e sucesso de St. Denis na criação de uma nova forma de dançar” (FOULKES, 2002, p. 81). Surgia, neste momento, uma das maiores alianças em prol da Dança (ver Figura 18).

Figura 18 - Retrato de Ruth St. Dennis e Ted Shawn.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8667-a3d9-e040-e00a18064a99>

Ted estava totalmente envolvido e entregue à Dança e mesmo assim, não tinha noção de como sua carreira ainda tomaria proporções que romperiam fronteiras não só de países como de culturas.

#### 4.2.1 Denishawn: anima e animus

Não há homem algum que seja, exclusivamente, masculino, não possuindo em si, algum traço feminino. Nesse sentido, quando o homem escolhe uma mulher para um relacionamento afetivo, essa escolha está implicada na imagem que corresponda à sua própria feminilidade inconsciente, isto é, à mulher que corresponda a essa projeção (CABALINE, et al, 2018, p. 23 - 24).

A união de Denis (Ruth St.) e Shawn (Ted) fugiam dos padrões sociais. Ocorreu de forma sigilosa e manteve-se em segredo durante meses. Segundo Scolieri (2019) ela vestiu um terno de sarja amarrotada e um chapéu de palha barato, e foi assim que ela seguiu até a prefeitura com Ted para assinar os papeis do casório. “O irmão St. Denis e sua esposa recém-casada Emily serviram como testemunhas. St. Denis recusou um anel de casamento e insistiu em eliminar a palavra "obedecer" de seus votos” (SCOLIERI, 2019, p. 81, tradução nossa).

Ruth St, Denis, mesmo sendo 12 anos mais velha que Ted, teve uma criação bastante diferente, moderna. De acordo com Scolieri (2019), sua mãe era feminista e tornou-se a segunda mulher a se formar em medicina na Universidade de Michigan e seu pai era um veterano da Guerra Civil e maquinista. Sua infância foi em uma fazenda, mas ainda jovem foi apresentada aos estudos de artistas por sua mãe e começou a praticar aulas de dança de salão. Na adolescência foi para Nova Iorque e com o apoio e acompanhamento de sua mãe começou a se apresentar em palcos do estado. Com aproximadamente 20 anos de idade, após ser vista por um empresário dono de teatro, ele impulsiona sua carreira, levando-a a se apresentar pelos Estados Unidos e Europa. Aos 25 anos (em 1904) ela vê a imagem de uma deusa egípcia Isis em um anúncio de cigarro e esse contato desperta sua criatividade para criar danças de deusa. Em 1906:

ela apresentou um programa solo de danças "orientais" de sua própria criação no Hudson Theatre em Nova York - o primeiro programa de danças solo de um único artista em um palco da Broadway. Seu sucesso gerou uma série de apresentações esgotadas em palcos de concertos e aparições de alto nível em eventos sociais. Suas danças sensuais e místicas a catapultaram para o reconhecimento internacional, permitindo que ela se apresentasse extensivamente nos Estados Unidos e no exterior, e uma vez até para o rei Eduardo VII (SCOLIERI, 2019, p. 75 - 76, tradução nossa).

St. Denis, inconscientemente, desde nova, começava a se relacionar com o arquétipo animus. Seja através da projeção em seu pai que era um ex-militar, que carrega uma imagem heroica, ou também pelo exemplo de sua mãe, que foi sua mentora e guia, que rompia padrões sociais em busca de seu lugar como mulher na sociedade. Os arquétipos do Velho sábio e do

herói se personificam na personalidade de seus pais, dando liberdade para que Ruth experiencie conexões inconscientes de sua feminilidade arquetípica com seu arquétipo animus que refletiriam em sua consciência, através de sua personalidade, posteriormente. No cotidiano, St. Denis tinha sua personalidade forte, de convicções como vimos seu posicionamento no seu casamento com Ted, o que denota que animus se tornou consciente para ela. Mesmo ela rodeada de homens durante esses anos dançando, e suas coreografias dialogarem com a anima deles, ela ainda se encontrava virgem quando se casou. Scolieri (2019) aponta que ela tinha um medo de engravidar e ser mãe, pois poderia levar sua carreira ao fim. Sendo assim, ela se impediu de ter intimidades com os homens.

Mas ela, aparentemente, conseguiu equilibrar sua feminilidade através de suas criações em dança. Quando Emma Jung trata da anima na psique do homem, em dado momento, ela descreve:

Nós ouvimos de homens que a anima quase sempre surge com formas bastante determinadas, acontecendo isso de forma mais ou menos semelhante com todos os homens: como mãe ou amada, irmã ou filha, senhora ou escrava, sacerdotisa ou bruxa; com os respectivos sinais contraditórios, de um ser claro e escuro, prestimoso e pernicioso, elevado e baixo (JUNG, 1991, p. 40).

A anima, como já citado, também pode aparecer nos sonhos na forma de fadas, bruxas, serpentes, deusas etc. Aparentemente, Ruth era um canal físico de expressividade (imaginação ativa) feminina, ou seja, da anima através de suas coreografias, como por exemplo nas coreografias que Ted assistiu ela dançar em 1911 e marcou sua vida: *The Palace Dance, The Veil of Isis, The Dance of Day, Incense, The Cobras, Nautch, Yogi e Radha* (SHAWN, 2005, p. 8). Nessa reflexão, suas danças se tornam sonhos acordados com a anima para os homens e um aguçador, despertar, da feminilidade nas mulheres.

Esse casamento foi tão exótico que em vez de lua de mel, eles saíram em turnê de apresentações de dança. Para Ted, essa turnê lhe colocou em lugar de destaque, pois, a imprensa que ainda não sabia do casório, começava a criar críticas positivas e “negativas”. Ele era comparado a bons bailarinos, fato esse que ele já não gostava, mas para deixa-lo mais preocupado e ao mesmo tempo feliz, era quando o descreviam colocando-o entre “homens bonitos do mundo”, sendo que ao mesmo tempo, satirizando os traços de beleza a afeminação. Ele, mesmo que se sentisse lisonjeado com o “bonito” como definição, não queria que desfocassem de sua dança e muito menos o relaciona-se com homens afeminados. E para acabar com tais falácias St. Denis diz a imprensa sobre a união: "Meu marido e eu estamos nauseados com essa conversa no jornal de que ele é um homem bonito" (SCOLIERI, 2019, p. 85, tradução nossa). E aponta novos olhares para a imprensa com Ted acrescentando em sua fala que ele era

um homem viril, grande e musculoso. Mas, ao perceber que a beleza de Ted sempre chamaria atenção decidiu afirmar que “era casada com o homem mais bonito do mundo”. Isso teve um preço a ser pago, pois, relacionaram esse casamento a uma possibilidade de “experimento eugenista<sup>67</sup>” na dança, fato este que eles negaram, já que entendiam essa união se baseava em termos de religião e não de ciência, “mas acabaram acolhendo a associação com a eugenia se isso significasse ajudar o público a entender melhor suas artes” (SCOLIERI, 2019, p. 88, tradução nossa). Percebendo que esse tema poderia ser um salto em suas carreiras, começaram a promover que a dança como um meio de alcançar a saúde física, social e espiritual.

Em meio a esse emaranhado de acontecimentos que ditariam os novos rumos desses “deuses” da dança moderna norte americana, para apaziguar essa estranheza de casamento, foi também durante a turnê que consumaram a união no aniversário de Shawn. Em suma, perderam a virgindade juntos, ela com 35 e ele com 24 anos (SCOLIERI, 2019).

Com os holofotes mirados nesse casal, ao retornarem da bem sucedida turnê, em 1915, decidiram ter um filho. Calma! Não é um filho humano como os eugenistas esperavam. Era nada menos que a *Denishawn School*, localizada no *Parkinson Estate*, acima do cruzamento das ruas *Sixth* e *St. Paul* em Los Angeles, Califórnia.

A casa acomodava alguns estudantes residentes, mas o primeiro grupo de estudantes de Denishawn eram mulheres jovens locais, na maioria ex-alunas de Shawn, que pagavam a diária de US\$ 1, que cobria aulas, almoço e uma palestra. Todas as atividades aconteceram dentro dos terrenos murados de gramados e eucaliptos. Uma plataforma de dança de 40 x 80 com telhado de duas águas foi erguida para servir de estúdio ao ar livre (SCOLIERI, 2019. p. 91, tradução nossa).

Lá eles centralizariam o “treinamento” dos bailarinos norte-americanos para novas possibilidades de dança, a *Modern Dance* (Dança Moderna - Norte Americana). Nela, Shawn além de aulas práticas, derivadas de ensinamentos de Delsarte, Isadora Duncan e danças folclóricas, tinha grande participação na parte teórica e trazia à tona todos seus aprendizados oriundos de leituras e experiências de vida.

Ele reivindica a ruptura completa com a dança tradicional, recorrendo às danças orientais, assimilando apenas seu espírito e não a técnica exatamente; no plano mental, considera que são liturgias que colocam o dançarino em contato com a divindade. Por esse motivo, exige concentração fervorosa dos alunos. Tecnicamente, utiliza todo o corpo, considerando o tronco, e não mais os membros inferiores, como ponto de partida de qualquer movimento, buscando reforçar a impulsão nervosa situada no plexo solar, de modo que cada músculo esteja imediatamente disponível para traduzir o impulso interior (SILVA, 2008, p. 24).

---

<sup>67</sup> Nos Estados Unidos, o movimento de eugenia ganhou força na virada do século com o estabelecimento de organizações acadêmicas e institutos de pesquisa. (SCOLIERI, 2019, p. 87, tradução nossa). A eugenia, um neologismo do século XIX derivado do grego, que significa “bem nascido” ou “boa criação” - era uma “pseudociência” ou “um epifenômeno de várias ciências, que se cruzavam com a afirmação de que era possível guiar conscientemente os seres humanos”. evolução” em direção a um ideal físico, intelectual e moral através da reprodução seletiva (SCOLIERI, 2019, p. 87, tradução nossa).

Essa escola, segundo Fahlbusch (1990, p. 38) ensinava Danças em geral e diferenciadas técnicas, e mesmo que utilizasse de codificações do *ballet*, estes eram realizados com pés descalços. Visava, não somente a formação técnica do bailarino, mas também, sua preparação da personalidade artística. Shawn e Denis acreditavam que a Dança se juntava à mente e ao corpo em uma união espiritual (FOULKES, 2002, p. 81). “A Denishawn foi uma escola que ensinava várias disciplinas: anatomia, música, cultura geral e treinamento corporal” (SILVA, 2008, p. 24), e desde “o seu primeiro ano como escola, estabeleceu-se como um lugar para aspirantes a estrelas de cinema para estudar a arte da expressão física” (SCOLIERI, 2019, p. 95, tradução nossa).

Outro grande diferencial dessa empreitada de Denis e Shawn, foram as diversificações na educação de Dança, pois, além dos *ballets* clássicos (métodos francês, italiano e russo), executavam as gregas e orientais, estudavam história e filosofia e faziam uso da gestualidade teatral. Para além, ambos carregavam imagens conscientes e inconscientes de suas trajetórias. Ted defendia uma liturgia de dança:

temperando as danças budistas e hindus de St. Denis com uma dose sóbria de cristianismo. Ele contextualizou o conceito de culto de dança explicando que a dança fazia parte da liturgia cristã até o alvorecer do ascetismo na Idade Média ou Idade das Trevas quando a beleza e o prazer eram condenados (SCOLIERI, 2019, p. 107, tradução nossa).

As ideias oriundas de crenças orientais, ancestrais e mitológicas tornaram-se grande fonte de criação, já que as oriundas de vertentes cristãs eram um tabu sendo quebrado e não eram aceitas com facilidades pelo clérigo protestante.

No ano de 1916, Shawn e St. Denis saem para uma breve turnê com a primeira formação de *Denishawn Dancers* que contava com um seleto grupo de oito jovens mulheres. Concomitantemente, os *Ballets Russos* do empresário Diaghilev<sup>68</sup>, que começavam a trazer novas ideias de danças que rompiam com o conservadorismo do *ballet* clássico, atracam em solo americano fugindo da guerra na Europa. A imprensa buscando reforçar o patriotismo americano e fugir de comparações, alavanca mais ainda a *Denishawn* a nível nacional. Nesse contexto, Ted e Ruth são contratados para coreografar e aparecer no filme *Intolerance*<sup>69</sup>

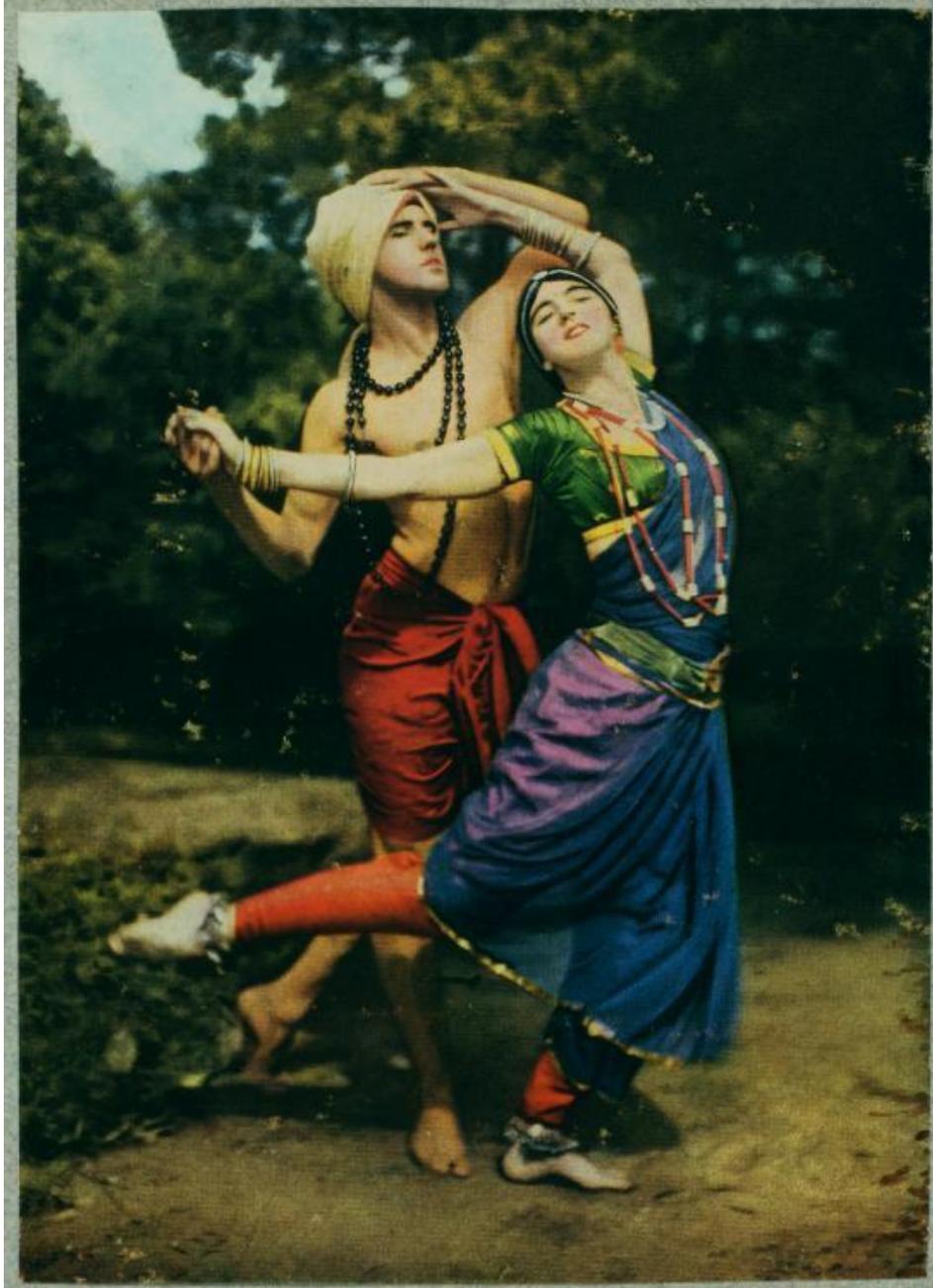
---

<sup>68</sup> Abriu espaço para a dança no século XX e criou o modernismo sem perder a postura e a classe do ballet, com uma mistura perfeita. Em vinte anos, de 1909 a 1929, Diaghilev e sua companhia reuniram a força e vitalidade do ballet russo e trouxeram de volta a dança clássica ao ápice da cultura europeia, ao mesmo tempo em que forçaram o ballet para fora do seu conforto imperial moldado nos séculos anteriores. Tudo isso ocorreu fora da Rússia, dado que a companhia russa nunca se apresentou no seu país, apesar constantes retornos para pesquisar novos ballets (SANTOS, 2011, p. 39).

<sup>69</sup> Filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SyqDQnoXa70>>. Acessado em: 11 out. 2021.

(Intolerância) onde a Dança acontecia nos degraus diante dos grandes portões da cidade de Babilônia. Com toda essa exaltação a *Denishawn*, conseguiu destaque saindo na capa da revista *National Geographic* (1916) – ver Figura 19 – e uma reportagem na *Vogue* (1917).

Figura 19 - Ruth St. Denis e Ted Shawn posando para a *National Geographic Magazine*.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-85cf-a3d9-e040-e00a18064a99>

Com a notoriedade que a instituição vinha ganhando, Shawn começa a publicar artigos sobre a defesa da prática de sua dança por homens “como uma ‘vida de trabalho e ciência’ em oposição ao lazer e à arte” (SCOLIERI, 2019, p.98, tradução nossa) e ao balé. Ted era colocado como exemplo quando o tema era homem americano na dança e também como um exemplo de

físico (corpo) masculino. Tal fato foi publicado, por exemplo, na revista *Physical Culture Magazine* em 1917.

Usufruindo desta repercussão, Shawn escreve o artigo, *Dancing for Men*<sup>70</sup> (ver Anexo A), publicado na edição de julho da *Physical Culture Magazine*, onde ele abordava que uma das grandes desvantagens da prática da Dança pelo homem, naquele período, era o preconceito e o antagonismo contra a Dança masculina por parte do público americano, pois, era considerada uma profissão feminina e que qualquer homem que a praticasse, como carreira, deveria ter uma sexualidade duvidosa.

Shawn, concordava que realmente haviam dançarinos que fortaleciam esta ideia por suas condutas e comportamentos apresentados, mas ressaltava que sofriam preconceitos até bailarinos de masculinidade inquestionável – por conta dessa forma de pensamento, houve uma certa qualidade de movimento feminino, que resultou em uma associação “negativa”.

Afirmava então, que faltava uma maneira de se ensinar Dança aos homens, de modo que também fosse valorizado o lado expressivo e não somente o movimento físico. Argumentava que no âmbito educacional, o currículo não era formado com base no que o aluno queria, mas no que ele precisava, segundo a concepção de sociedade vigente. Shawn ensinava tanto através das próprias apresentações quanto através do treinamento dos alunos homens, para estabelecer o que entendia como essencialmente masculino em postura e movimento, em contraste com o que ele percebia como feminino. Acreditava que o instrumento de Dança, o corpo, masculino, não deveria ser usado para a expressão da feminilidade, nem o corpo feminino deve ser usado para a expressão da masculinidade.

Mesmo com todo seu empenho em romper com questões sociais impostas, não podemos ignorar que Shawn ainda, neste início de empreitada, carregava pensamentos conservadores e:

Argumentava que o trabalho dos homens era totalmente diferente do trabalho das mulheres e que não era natural para as mulheres fazer o trabalho masculino. Ainda de forma preconceituosa, os estereótipos culturais e raciais de seus trabalhos faziam parte das ideologias nativistas e racistas do período, de tal forma que não havia dançarinos negros na *Denishawn* e nem em sua companhia (BURT, 1995, s/a apud ASSIS, 2012, p. 69).

Propugnava que além do exercício físico e do treinamento, o estudante de Dança do sexo masculino deve estudar a análise da diferença entre o que é masculino e o que é feminino na postura, qualidade do movimento, consciência espacial, relacionamento com a música, sujeito e sentimento e expressão emocional. Apontava que poderiam algumas das vezes

---

<sup>70</sup> Documento disponível em: < <https://cdm16122.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15370coll2/id/15872/rec/2> >. Acessado em: 12 out. 2021.

adentrar o espaço do outro, mas em sua maioria devem seguir o que lhe cabe ao seu sexo biológico.

*Denishawn*, com suas teorias e práticas sobre danças, se torna um ponto de referência cultural dos Estados Unidos.

Denishawn via seu número de matrículas aumentar, exigindo que Shawn encontrasse um novo lar para suas operações. Em 11 de junho de 1917, a segunda Escola Denishawn abriu suas portas para seu terceiro programa de verão, desta vez em uma residência de três prédios de vários andares conectados na Rua S. Alvarado, 616, de frente para o Westlake Park (agora MacArthur Park) (SCOLIERI, 2019, p. 105, tradução nossa).

A nova residência atraiu olhares de públicos da alta classe, tanto pelo empreendimento físico, quanto pelos(as) professores(as) que ensinavam as teorias de Delsarte e Dalcroze e pelo seu grande arquivo cinematográfico de danças de diversos povos e culturas que Ted comprava.

Com a entrada do Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, a escola interrompe as aulas, pois Shawn (ver Figura 20), teve de sair a serviço militar (FOULKES, 2002, p. 82) na *158th Ambulance Company* em *Camp Kearny* perto de San Diego (EUA).

Figura 20 - Ted Shawn como soldado no exército.



St. Denis decidiu se juntar ao esforço de guerra lançando uma turnê para arrecadar dinheiro e ajudar os americanos na guerra. Essa experiência militar vivida por Shawn será refletida em suas criações coreográficas anos à frente.

Shawn e St. Denis mantiveram uma correspondência quase diária durante seu tempo em Kearny, essas cartas transmitem sua relativa facilidade de adaptação à vida militar, muito da qual ele realmente gostava. Ele ficou orgulhoso ao perceber que era capaz de igualar, se não exceder, muitos dos outros soldados em termos de força física e resistência ao realizar exercícios militares, despejar concreto ou carregar sacos de batatas. Ele encontrou prazer mesmo em marchar em formação de fila por mais de duas horas no calor opressivo e em uniforme completo. Shawn tomou isso como uma lição de coreografia: ‘O objetivo final deste treinamento é um corpo que responde imediatamente às ordens do cérebro e se comporta com o mínimo de desperdício e choque em todas as circunstâncias’ (SCOLIERI, 2019, p. 111, tradução nossa).

Após sua dispensa do serviço militar, no ano de 1919, Shawn fez uma breve aparição no filme *Do not Change Your Husband*<sup>71</sup> em um personagem feito especificamente para ele, de um fauno em uma cena de fantasia<sup>72</sup>, onde seu corpo ficava exposto quase nu, exceto por algumas videiras estrategicamente colocadas. O guião do filme foi pensado para mostrar o físico excepcional de Ted como exemplo de homem.

As inspirações de Ted entre as décadas de 1910 e 1920, foram as “imagens corporais de heroicos mitos e guerreiros primitivos não-ocidentais, perfeitamente adequadas à ideia americana do homem como desbravador” (MELO; LACERDA, 2009, p. 49), várias imagens arquetípicas, além dos preceitos de François Delsarte, já mencionados anteriormente.

O contato com muitos homens durante o serviço militar, aparentemente, aflorou (despertou) o desejo sexual invertido (homossexual) de Ted. Ele também percebeu que sua trajetória lhe tornou forte e que seu corpo se diferenciava dos outros soldados, era viril e másculo, que possuía as qualidades tradicionalmente associadas ao homem. De acordo com Scolieri (2019) de 1918 à 1922 foram anos de sucesso crítico e comercial para Shawn.

Ele também emergiu como protagonista em uma série de peças, performances beneficentes, concursos e exposições que o aproximaram do tipo e qualidade da dança artística que ele ainda estava determinado a criar. Foi também um período de exploração sexual de Shawn com homens. Durante a maior parte desse tempo, ele se afastou de St. Denis, que não compartilharia mais seus holofotes com ele [...] (SCOLIERI 2019, p. 119, tradução nossa).

A guerra já havia trazido problemas financeiros nas questões profissionais do casal, fazendo com que parte da *Denishawn* tivesse que ser alugada, deixando somente um estúdio

<sup>71</sup> Filme disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=G9xjy0\\_zA98](https://www.youtube.com/watch?v=G9xjy0_zA98)>. Acessado em: 11 out. 2021.

<sup>72</sup> Conforme informação do site da *Internet Movie Database (IMDb)*, que é uma base de dados *on-line* de informação sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador, pertencente à Amazon.com. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0790084/bio>>. Acesso em: 12 out. 2021.

para aulas. Ruth começava a não enxergar mais sua vida pessoal e profissional com Ted. Durante esse afastamento ele investiu em Martha Graham<sup>73</sup> (1894 - 1991) para que se tornasse sua parceira de dança (ver Figura 21).

Figura 21 - Ted Shawn e Martha Graham em *Malaguena*.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8723-a3d9-e040-e00a18064a99>

Mas, foi através de um convite irrecusável para dançar e encenar em um espetáculo no Teatro Grego da Universidade de Berkeley, para recontar a história bíblica (cristã) do êxodo dos israelitas a partir do Egito, que eles voltaram aos palcos juntos. Após, voltaram também a morar juntos em um bangalô visando uma tentativa de vida mais calma. A investida não foi tão bem sucedida e ambos continuaram realizando trabalhos separados. Ted chegou a abrir seu próprio estúdio em 1920, o Ted Shawn Estúdio na *Grand Street* em Los Angeles. “Embora a

---

<sup>73</sup>“Foi um dos grandes nomes da Dança Moderna americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do ballet e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento – forte contração da pélvis, gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional” (GONÇALVES, 2009, p. 9).

escola fosse um empreendimento independente, a placa pendurada entre as colunas do prédio e o novo papel timbrado da escola indicava que estava sob os cuidados da ‘Denishawn Dance Productions’”(SCOLIERI, 2019, p. 123, tradução nossa). E foi durante este distanciamento, enquanto criava a obra coreográfica *Xochitl*, que pode ser considerada como uma das obras coreográficas mais “bem-sucedida da carreira de Shawn até aquele ponto e sem dúvida além” (SCOLIERI, 2019, p. 128, tradução nossa), que ele começou a se envolver em um relacionamento romântico com um de seus bailarinos. Além de seus conflitos pessoais para entender sua sexualidade e purificar-se da mesma, tais relacionamentos começavam a trazer descontento entre seus bailarinos que percebiam como distrações no lado profissional.

Em meio a essa confusão de vida, Ted, através de correspondências, tenta se reaproximar de Ruth abrindo mão de seus desejos através de abstinência sexual. Mas somente após uma apresentação juntos no *Hoyt's* em *Long Beach* que reacendeu seus vínculos afetivos profissionais fazendo com que St. Denis concordasse “em voltar a ensinar em Denishawn e admitiu a ter interesse, até prazer, na escola e apoiar Shawn em seu esforço para torná-la bem-sucedida” (SCOLIERI, 2019, p. 135, tradução nossa). Só que ela estava em um relacionamento com outro homem e não tinha intenção de romper com seu prazer sexual. Resumindo, o retorno da união do casal *Denishawn* não ocorre neste momento.

Mesmo com esses impasses, o nome *Denishawn School* continuava a existir, em grande parte, graças a Shawn. Com todo seu poderio midiático conquistado pelo casal e sua dança americana em ascendência, além de atrair bailarinos formados, também apresentavam novos renomes ao mundo da dança. Alguns dos nomes que passaram por esta escola foram Doris Humphrey<sup>74</sup> (1895 - 1958), Charles Weidman<sup>75</sup> (1901 - 1975) e Jack Cole<sup>76</sup> (1914 - 1958):

Foi Shawn quem primeiro reconheceu o potencial de Martha Graham e ele foi fundamental na formação das primeiras carreiras de Charles Weidman, Doris Humphrey e Jack Cole. Enquanto St. Denis forneceu a maioria das faíscas criativas (“Eu posso inspirar como o inferno” foi sua própria avaliação de seus talentos), Shawn

<sup>74</sup>“A reflexão teórica de Doris Humphrey permitiu-lhe não somente elaborar uma teoria sistemática sobre a composição coreográfica mas também realizar um sistema de notação mais claro que o de Von Laban; ela inscrevia em uma fita de papel que desenrolava de um tambor, como uma tela móvel, as três “dimensões” técnicas do movimento: em um registro eram inscritas as formas espaciais; em um outro, os ritmos, em um terceiro, com traços representando as posições dos braços, pernas e tronco, a dinâmica geral da Dança. Os bailarinos podiam assim seguir sua “partitura” sem parar de dançar” (GARAUDY, 1980, p. 130).

<sup>75</sup>“Assim como Ted Shawn, foi considerado uma referência na Dança moderna americana. Weidman, no início de sua carreira artística, dava muito mais ênfase ao teatro do que à Dança, embora ambas sejam duas formas de arte que dialogam entre si. Isto é visível nos trabalhos de Weidman os quais possuíam uma forte carga dramática e expressiva. Formado em pedagogia, ele lecionou na Columbia University” (SOUZA, 2013, p. 18).

<sup>76</sup>“Considerado o pai da Dança Jazz, misturando os fundamentos da Dança Moderna com movimentos de Danças Orientais, desenvolvendo a técnica de isolamento das partes do corpo, conhecida por ‘*isolation*’(GAGLIARDI, 2014, p. 13).

teve o sentido comercial de fazer de Denishawn um sucesso de costa a costa (JACOB'S PILLOW DANCE, 2023, tradução nossa).

Podemos encontrar então, nessa ramificação oriundas da *Denishawn* precursores da Dança Moderna e também no *Jazz Dance*<sup>77</sup>, já que Jack Cole foi um dos pioneiros desse gênero. Conforme Portinari (1989, p. 140) “ele próprio traduz em movimento corporal o ritmo do *jazz* partilhando o palco com músicos negros de Nova Orleães. Uma ousadia sem dúvida”.

Estes são só alguns de vários nomes importantes para a dança nos Estados Unidos da América naquele período. Vários deles acabaram se tornando “rivais” nos palcos após saírem da *Denishawn* pós-guerra. Mas não adentraremos nessas questões aqui.

Voltando ao impasse entre Shawn e St. Denis, o retorno do casal (1922) só ocorre após muito apelo dele para que ela aceitasse um contrato de alto valor e longo prazo (mais de 3 anos), que ele conseguira com um grande produtor de espetáculos, mas que o termo do contratante era que o casal e seus bailarinos *Denishawn* estivessem nos palcos. De acordo com Scolieri (2019), Shawn apelou primeiramente para o emocional de St. Denis, dizendo que após essa trajetória de separação ele se tornou um “novo homem” e que estava matando aquele Ted (se referindo a seus desejos sexuais homossexuais), dizia que estava sedento por sexo com ela, a qual ele entregou sua virgindade. Apelou também para o ego dela, dizendo: "Acho que você é a maior artista que a dança já conheceu. Estou disposto a aparecer com você, mesmo que não tenha sido cobrado"(SCOLIERI, 2019, p. 143, tradução nossa). E por fim, apontou que seria um retorno lucrativo para ambos. Após todas essas tentativas de afetar o psicológico através de telegramas e cartas, enfim *Denishawn* volta a cena com o casal.

Agora com nova sede em Nova Iorque o trabalho era maior, pois havia mais apresentações para fazer, com direito a participação em novo empreendimento cinematográfico no “primeiro filme musical” (SCOLIERI, 2019, p. 145, tradução nossa). Além disso, também começaram a realizar apresentações internacionais, como em Londres. Lá, após Shawn fazer amizade e conversar com estudiosos sobre inversão sexual (homossexualidade), novamente ele volta a se questionar, pois foi aconselhado a aceitar seu desejo homossexual, mas reprimi-lo socialmente. Mesmo assim ele não queria se divorciar, mas

permanecer casado com St. Denis também significava que ele precisava encontrar uma maneira alternativa de deixar um legado condizente com "o homem mais bonito da América". Se ele não iria cumprir sua promessa eugênica como marido e pai, então ele a cumpriria através de sua arte (SCOLIERI, 2019, p. 151, tradução nossa).

---

<sup>77</sup> Teve origem na população de africanos escravizados nos Estados Unidos da América. Com a emancipação dos escravos, em 1863 os seus cantos e danças puderam sair das fazendas a que estavam restritos. "Foram os brancos, no entanto, que levaram primeiramente essa dança aos palcos, tendo os negros que enfrentar um caminho mais longo para chegar até lá" (MUNDIM, 2005, p. 98).

Shawn era um homem de convicções e as utilizava em suas práticas, suas vivências, experiências e estudos científicos eram conexos em sua trajetória artística. Além disso, suas ações, em grande parte, eram meticulosamente pensadas. Podemos perceber também a unificação de religiões e dança, fé e arte para todos.

Religião e dança, colocando em seu contexto as crenças e práticas relacionadas a elas, sem favorecer o cristianismo ocidental, que tratou a dança tantas vezes como imoral ou mesmo diabólico ao longo de sua história. Seu credo era Denishawn Universal: a Dança é muito grande para ser bloqueado em um único sistema. Ele inclui, pelo contrário, todos os sistemas e todas as escolas. As muitas maneiras que os homens, independentemente da sua raça ou nacionalidade, independentemente do tempo, movido no ritmo para expressar, pertencem ao seu mundo. Eles esforçavam-se para descobrir e integrar todas as contribuições do passado no futuro, vamos continuar a incluir todas as novas contribuições (SHAWN, 2005, p. 9 - 10, tradução nossa).

Shawn queria romper com padrões impostos socialmente na cultura norte americana e um fato que comprova isso é quando ele praticamente “desnudou o corpo afim de que pudesse transformar em verdadeiro instrumento de expressão.” (FAHLBUSH, 1990, p. 39). Tal feito foi concebido na coreografia *Death of Adonis* (ver Figura 22), uma “dança como uma rotina de ‘estátua viva’ ao som de ‘Adagio Pathétique’ de Benjamin Godard. Shawn executou a dança quase nu, exceto por uma folha de figueira, com o corpo coberto de maquiagem branca para dar a ilusão de que ele era feito de mármore” (SCOLIERI, 2019, p. 179, tradução nossa).

Figura 22 - Ted Shawn em A morte de Adonis.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8807-a3d9-e040-e00a18064a99>

Sobre essa exposição corporal feita por Ted, Paul Scolieri ainda supõe que, “era como se Shawn acreditasse que a exibição de sua perfeição física em A Morte de Adônias pudesse

oferecer redenção moral para sua homossexualidade” (SCOLIERI, 2019, p. 180, tradução nossa).

Refletindo nessa temática cultural abordada, Scolieri (2019) relata que Shawn, mesmo que implicitamente, tinha a visão de sua dança como um experimento social que colaboraria de alguma forma com a despatologização da homossexualidade, especialmente através da filosofia e cultura grega antiga, para assim expressar ideias emergentes da sexualidade moderna.

Tais apresentações, fizeram seu reconhecimento em outras áreas além da Dança, como já vimos anteriormente, Shawn tornou-se um símbolo de fitness e beleza masculinas, sendo comparado com homens mais bonitos do mundo da dança.

Sendo assim, a exaltação do seu corpo era um dos subterfúgios para sua inversão sexual (homossexualidade) que não poderia vir à tona socialmente.

Ted e Ruth eram ousados e sonhavam alto, queriam ser reconhecidos pelo mundo. Como próximo passo, começaram a propagar uma ideia de "Visualização Musical" que se tratava de “uma abordagem coreográfica que buscava correspondência entre movimento e estrutura musical, melodia e ritmo” (SCOLIERI, 2019, p. 158, tradução nossa). Tal ideia não se distanciava dos estudos de Emile Jacques Dalcroze de euritmia, o que pode ter colaborado para a exaltação da *Denishawn* por críticos de música e contribuindo para que fortificasse a posição de “Dança americana” com uma arte teatral (para os grandes teatros).

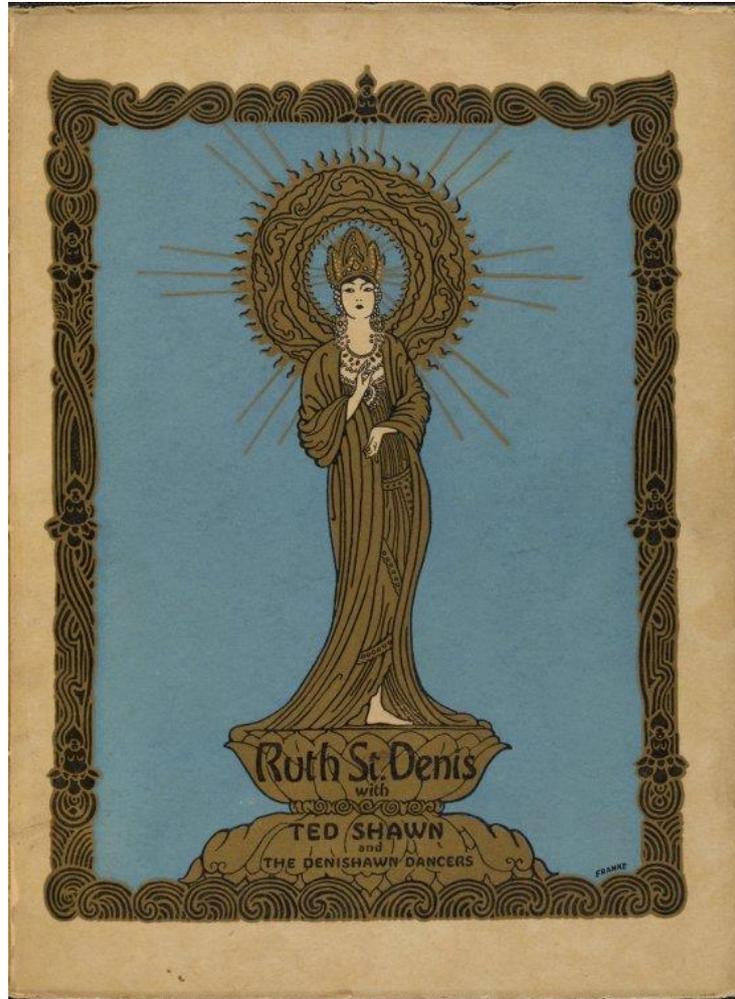
O Estados Unidos da América já havia sido conquistado pelo casal e a Cia de Dança da *Denishawn School*, precisavam agora, divulgar essa dança americana em outros países. Para isso, Shawn vai a campo pesquisar a cultura e práticas de dança de outros povos, visando trazer luz a criação de novos repertórios. Neste momento, ele tem contato com: espanhóis, ciganos, tribos do norte da África e italianos (SCOLIERI, 2019, p. 161). Além de registros em cartas a St. Denis, Shawn fotografava desde dançarinas(os) até esculturas e comprava as vestimentas e acessórios das danças nas localidades que ele passava para posteriormente usar como figurino em suas criações.

Foi nessa viagem, em específico na passagem pela Itália que ele teve sua criatividade revigorada. “No Museu do Vaticano, Shawn se deleitou com a beleza masculina [...]. Esses confrontos com a beleza masculina o fizeram contemplar seu próprio fardo como artista da dança, ‘Meu trabalho é expressar a perfeição viril em movimento, e isso é um trabalho’” (SCOLIERI, 2019, p. 177, tradução nossa). E foi dessa experiência que Shawn se inspirou a criar o solo ‘Morte de Adônis’, já mencionado anteriormente.

Shawn ocupava sua mente criativa agregando tudo que via, vivia e experienciava em novas ideias empreendedoras para seu reinado e de Ruth. Suas danças estavam nos teatros,

cinema, escolas, jornais, cartazes e revistas, mas a obsessão em reconhecimento fizera eles criarem até sua própria revista de dança: *Denishawn Magazine* (ver Figura 23).

Figura 23 – Uma das capas da *Denishawn Magazine*.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/89b82642-3730-bef7-e040-e00a18066ddf>

a revista trimestral era voltada para a crescente população de alunos, professores e público da marca, especialmente ex-alunos e professores - e dedicada à arte da dança. Antes mesmo da primeira edição chegar à imprensa, a revista tinha 800 assinantes [...]. A edição de lançamento foi empacotada com o recente programa de souvenirs da empresa, que Shawn começou a imprimir com a turnê de 1923-24. As capas frontal e traseira da revista apresentavam com destaque o logotipo Denishawn, criado pela artista Rose O'Neill. O design orientalista yin-yang no centro da capa pretendia capturar a harmonia ou equilíbrio entre ação e reação, os elementos básicos da mente divina – uma referência bastante explícita à Ciência Cristã. O desenho embrionário, invocando as figuras de um homem e uma mulher nus (talvez os próprios Shawn e St. Denis) em posição fetal, também enfatiza o equilíbrio e a perfeição eugênica (e o imperativo sexual relacionado) no cerne da marca Denishawn. De fato, o logotipo era a representação figurativa do credo Denishawn de que a empresa representava "o embrião" de um verdadeiro balé americano (SCOLIERI, 2019, p. 185 - 186, tradução nossa).

Shawn a cada ano que passava aprimorava seu perfil empresarial e educacional. Neste período ele escreve o *The American Ballet*, um tratado “sobre a dança teatral e social americana e um chamado para reformar as atitudes em relação aos dançarinos americanos (SCOLIERI, 2019, p. 188, tradução nossa). Uma obra que tende a ser analisada com cautela, pois envolve temáticas que Shawn ainda acreditava naquele momento histórico, envolvendo eugenia para uma dança americana, uma dança patriota. Nesta obra, era apontado a percepção de Shawn sobre o “futuro da dança americana, os melhores métodos de treinamento em dança, o impacto das danças de salão e nacionais em relação à dança de concerto e a ameaça do jazz, tudo em tons pseudocientíficos de eugenia” (SCOLIERI, 2019, p. 192, tradução nossa). Mas, cabe ressaltar que, mesmo escrevendo suas influências eugênicas e preconceituosas com outras danças desse período da década de 1920, ele nunca chegou a concretizar uma dança que abordasse tais enredos.

Entre teatros lotados para assistir o casal de profetas da dança norte americana, a revista, o tratado e as dívidas que vinham crescendo por causa de gastos com mega estruturas para os espetáculos, *Denishawn* como escola, mesmo com uma rede de filiais, começa a sair do foco e a Cia de Dança da *Denishawn School* se torna o ponto forte dessa união. No ano de 1925, surge a oportunidade de um contrato para *Denishawn* (Companhia de Dança) se apresentar e visitar o Extremo Oriente (ver Figura 24). “Shawn imediatamente reconheceu a importância do convite a deles seria a primeira turnê do ‘Oriente’ de uma companhia de dança moderna americana” (SCOLIERI, 2019, p. 183, tradução nossa).

Na *Denishawn Tour* do Extremo Oriente, tiveram a oportunidade de observar e aprender algumas das Danças tradicionais do Japão, China, Birmânia, Índia, Ceilão, Malásia, Java e Filipinas, ocasiões onde adquiriram trajes autênticos e adereços para seus espetáculos (SHAWN, 2005, p. 9).

Figura 24 - Cia de Dança Denishawn no Extremo Oriente *Tour*, 1925-1926.



Fonte: <http://archives.jacobspillow.org/index.php/Detail/objects/20207>.  
Cortesia dos Arquivos do *Jacob's Pillow Dance Festival*.

Shawn além de se apresentar, continuava suas pesquisas científicas/artísticas sobre as Danças do mundo, e, principalmente, durante as apresentações entre 1925 e 1926 na Ásia, preocupou-se em registrá-las pessoalmente, via fotografias ou arquivos em vídeos, sempre que possível, buscava usar desse instrumental para aprender os passos. Possuía vasto conhecimento sobre as Danças do mundo.<sup>78</sup> Foi neste curto passar de tempo conhecendo outras culturas que Ted começou a romper com seu fascínio eugênico (SCOLIERI, 2019).

<sup>78</sup> De acordo com o site da *The New York Public Library*, *Treasure Hunting at the Library for Performing Arts*. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2016/05/04/treasure-hunting-lpa>>. Acesso em: 12 out. 2021.

Shawn e Denis foram recebidos nos níveis mais altos hierárquicos, pelos lugares em que passaram. Exemplo disso ocorreu no Japão, onde o próprio rei/imperador da Dinastia<sup>79</sup> que ainda imperava neste período os recebeu em seu palácio. E, após mostrar respeito e demonstrar o quanto tinham para aprender com essa cultura, foi permitido que eles vissem um portfólio pintado à mão, dois volumes de trajes de Danças milenares, que revelou a coreografia junto com o figurino<sup>80</sup>. Foi nesse primeiro país do *tour* que St. Denis teve a “convicção de que a dança e a espiritualidade asiáticas celebravam o feminino mais plenamente do que o Ocidente jamais o fez” (SCOLIERI, 2019, p. 203, tradução nossa).

Shawn conseguia os holofotes por onde passava, principalmente nos países onde o patriarcado imperialista tinha força, como por exemplo na China. Tal fato aflorava seu ego, pois como Scolieri (2019) aponta, era uma sensação que Ted raramente sentia nos Estados Unidos. Esse contato com a cultura oriental trazia uma renovação profissional, espiritual e pessoal para Shawn. Foi na Índia onde ele teve aprendizados espirituais que revelariam muito de si anos à frente. Ted já tinha lido sobre a Dança Cósmica de Shiva em escritos de Havelock Ellis o qual a descrevia como sendo de "suprema importância religiosa"(SCOLIERI, 2019, p. 2011, tradução nossa) para aquela cultura. Entusiasmado, Shawn queria criar uma coreografia dessa força sagrada, Shiva Natajara (sua forma de Senhor da Dança) e ao perguntar a um guia, que ele contratara para leva-lo para assistir essa dança em vários locais, o que ele achava? O guia respondeu: "Faça de seu corpo um instrumento e remova seu eu mesquinho dele, e Shiva usará seu corpo para dançar através dele... Shiva estará dançando através de você" (SCOLIERI, 2019,

---

<sup>79</sup> O imperador Taisho, que reinou quando Ted e Ruth visitaram o palácio, foi curioso das modas, habilidades e gostos do Oeste. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2016/05/04/treasure-hunting-lpa>>. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>80</sup> De acordo com o *site* da *The New York Public Library*. Treasure Hunting at the Library for Performing Arts. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2016/05/04/treasure-hunting-lpa>>. Acesso em: 12 out. 2021.

p. 2011, tradução nossa). E assim o fez, criou a dança em um templo dedicado a Shiva Dançante na própria Índia (ver Figura 25) e a denominou *The Cosmic Dance of Shiva* (1926).

Figura 25 - Ted Shawn em um templo de Shiva Nataraja.



Fonte: <https://archives.jacobspillow.org/Detail/objects/20225>  
Cortesia dos Arquivos do *Jacob's Pillow Dance Festival*.

Após essa experiência sagrada e de cura pelo solo indiano a Cia *Denishawn* vai para Cingapura, e é ali onde Shawn recebe um exemplar da obra *The American Ballet* que ele havia escrito até o início do *tour*. O que ele encontrou ao reler o que escreveu?

Shawn admitiu que mal a reconheceu como sua, deixando-o preocupado se a dengue que contraíra causou alguma perda de memória. O sentimento desconcertante que ele tinha em relação à sua própria escrita era mais provavelmente o estranhamento dos tons xenófobos no livro depois de ter viajado por toda a Ásia por nove meses (SCOLIERI, 2019, p. 215, tradução nossa).

Ted já não era mais o mesmo, após ter contato com tanta diversidade cultural. Percebemos isso em uma afirmação sua durante a passagem em Java: “Eu não estou preocupado

com a imitação, mas com a surpreendente fonte secreta de seu encanto e beleza, para que eu também possa tocar nessa fonte e deixar a essência divina fluir através de mim, talvez em novas formas, para o mundo” (SCOLIERI, 2019, p. 216, tradução nossa).

Ao retornarem aos Estados Unidos da América, em 1926, com diversas criações coreográficas e uma visão e expansão do legado *Denishawn*, o casal logo levava aos palcos norte-americanos um novo toque oriental de suas danças. Foi um sucesso de crítica imediato, como aponta Scolieri (2019), e visto como o auge da empresa por St. Denis.

Durante essas turnês nos EUA, em 1927, conheceram um jovem chamado Fred Beckman o qual Ted e St. Denis vieram a se apaixonar, e a partir daí começaram a criar fissuras maiores na relação do casal *Denishawn*. Na obra de Scolieri (2019) fica ao nosso entendimento a possibilidade de um relacionamento entre eles três, e explícito entre Shawn e Beckman. Para agravar essa conturbação de sentimentos, no final deste mesmo ano, morre Isadora Duncan, no dia 14 setembro e em 1 de janeiro de 1928 falece Loïe Fuller<sup>81</sup>, outras duas precursoras da *Modern Dance*, e com isso deixando os holofotes ainda mais na *Denishawn School e Cia*.

Mesmo com todas as conquistas da *Denishawn School e Cia*, profissionalmente, a vida pessoal começou a afetar a trajetória desses ícones da Dança Moderna. A fama, por si só, começava a fazer com que ambos trilhassem seus próprios caminhos, mas como Foulkes (2002, p. 82) aponta, o casamento vinha tendo conturbações devido a ciúmes que Denis tinha de Shawn e por traições de ambas as partes. St. Denis tentou ser compreensiva quanto a sexualidade de Shawn, após ver uma evolução corporal e artística positiva de Ted, tendo ele deixar fluir sentimentos por um homem. Muito à frente de seu tempo, ela chegou a escrever em seu diário: “Há muita compreensão no mundo de hoje. Ele não precisa sentir que sua vida será dificultada porque sua vida amorosa não é a vida biológica normal do mundo” (SCOLIERI, 2019, p. 235-236, tradução nossa). Essa era e ainda é uma visão de artista, de liberdade, mas no mundo extra-arte, até hoje no ano de 2023, não há tal compreensão social. St. Denis deduzia que Shawn se libertando e assumindo publicamente sua “homossexualidade não como uma transgressão moral, mas de alguma forma, como um direito social, talvez na esperança de que a “posição” de Shawn a libertasse para estar com um de seus interesses amorosos” (SCOLIERI, 2019, p. 236, tradução nossa). Até Ruth St. Denis se questionava também se não seria bissexual, mas não adentraremos neste foco dela.

---

<sup>81</sup> Nasceu em Illinois, EUA em 1862 e morreu em Paris, em 1928. Bailarina e coreógrafa, foi se desdobrando de sua experiência no teatro burlesco, no melodrama e no vaudeville. Foi nesse universo artístico e a partir de uma dança “da moda”, a *skirtdance* (dança da saia), que ela realizava em diversas produções, que se pode dizer que começava a germinar o embrião de sua dança com as diáfanas sedas que viriam a ser sua marca registrada (MESQUITA; FABRINI, 2016, p. 57).

Segundo a autora Foulkes (2002), este foi o ponto culminante que levou ao término da relação afetiva e profissional, pois St. Denis abandonou seus compromissos com a *Denishawn* e foi para a Califórnia ficar com sua mãe e Ted ficou com Beckman. Mais especificamente, Shawn ficou sozinho, já que sua paixão não era monogâmico e dormia com vários homens e mulheres. Em 1929, de acordo com Scolieri (2019), Shawn fez sua tentativa de apresentações sem St. Denis e conseguiu críticas positivas sobre ser bailarino modernista homem, e no final deste mesmo ano, para pagar contas que tinham acumulado com a *Denishawn*, voltaram a fazer apresentações juntos. Para piorar a situação, a economia americana começa a colapsar e o empreendimento precisava de uma aliança, a qual Shawn direcionou suas energias na artista e curadora moderna Katherine Sophie Dreier (1877 - 1952), da qual recebeu conselhos, algumas doações financeiras e financiamento para apresentações solo na Alemanha. Para Shawn foi mais uma oportunidade de conhecer outra cultura e também lhe deu a oportunidade de conhecer a escola de dança de Mary Wigman (precursora da Dança Moderna Europeia) e os discípulos dela como Kurt Joos (1901 - 1979) e viajar com Beckman.

Esse encontro de danças modernas se torna um ponto atrativo na obra de Scolieri (2019) pois dá pra perceber distinções nas abordagens criativas. Ted Shawn se inspirava nas culturas e suas divindades, já a dança Wigmaniana abordava profanações, formas grotescas, movimentos insanos e eram sem significados. Além disso, após assistir Wigman dançando solo, Shawn repudiou a masculinidade na dança dela, assim como ele repudiava a afeminação na dança de homens (SCOLIERI, 2019). Mas, ao mesmo tempo, observou que mesmo não tendo uma base técnica nem teatral a qual ele estava acostumado, aquela dança era famosa, rendia dinheiro e patrocínio invejável. Indo além, era um exemplo de disciplina que ele não tinha visto ainda nos bailarinos americanos. Supôs a St. Denis que eles convidassem Rudolf Von Laban <sup>82</sup> para lecionar na *Denishawn*, mas Shawn desistiu após descobrir ele não era um bom professor na prática (SCOLIERI, 2019).

Chateada com os passeios amorosos relatados por Shawn em cartas e por estar se relacionando com outro homem, St. Denis escreve uma carta a Shawn pedindo divórcio. Foi então que, no ano de 1930, negociaram civilizadamente a separação (não oficialmente), levando à dissolução de tão grandioso empreendimento após uma última turnê (1931).

Foram quinze anos de escola que ofereceram base para consolidar grande parte do curso da História da Dança Ocidental. Ambos continuaram suas carreiras separadamente. Meses após retornar aos EUA, ainda em 1930, teve fim também o relacionamento de Shawn e Beckman.

---

<sup>82</sup> Precursor da Dança Moderna Alemã. Apontaremos mais sobre ele no próximo capítulo.

#### 4.2.2 Homens do Shawn

Após a dissolução da *Denishawn*, Shawn iniciou a compra de uma fazenda nas montanhas de Berkshire, em Massachusetts, que posteriormente denominou de *Jacob's Pillow*, onde ele organizou o segundo ato de sua carreira: a formação da primeira empresa de dança masculina, Ted Shawn e *His Men Dancers*.

Após a separação do casal e depois de tudo que ele presenciou de dança na Dança Moderna alemã, sua alma não era mais a mesma. Libertar-se de sua sombra e sua persona começava a ecoar em sua psique, mesmo sem ele ter essa noção. Sua alma vinha cada dia mais à tona, e na coreografia *The Divine Idiot* (1930), que “foi inspirada na “Alegoria da Caverna” de Platão, uma exploração filosófica das relações entre verdade e liberdade” (SCOLIERI, 2019, p. 267, tradução nossa), fica perceptível sua mudança criativa:

Pela primeira vez, Shawn aventurou-se a dramatizar o conflito interno em vez de exibir exteriormente beleza, projetar coragem ou gesticular com alguma força invisível. Interpretado sem camisa e de calça, Shawn sinalizou uma nova direção até no figurino escolhido. Sua dependência da pantomima era reservada a alguns gestos significativos, como sua caminhada desajeitada no palco com os braços atrás das costas como se estivesse algemado. Na última seção, ele repete um gesto selvagem do braço em direção às alas do palco, como se estivesse orientando seus escravos a virarem a cabeça para a luz, para a vida além da caverna. A atenção permanente de Shawn à forma e à linha, seja o aspecto estatuário de suas poses ou seu uso deliberado de caminhos no palco, deu lugar às tensões expressivas internas, seja estremecendo, tremendo ou jogando peso passivo. Mais incomum para um solo de Shawn, *Divine Idiot* termina com uma saída para fora do palco em vez de uma pose dramática no palco[...] (SCOLIERI, 2019, p. 268, tradução nossa).

Neste momento, os olhares das críticas eram positivas e focavam em sua dança e não somente em seu corpo, reconhecendo assim a importância da Dança Moderna de Shawn para a consolidação de uma dança americana. Nesse emaranhado de instabilidades, parece que Ted vinha encontrando seu caminho, seu chamado. E é nesse período também, que entra em cena um jovem bailarino que ele conheceu a anos atrás durante turnês da *Denishawn*, Barton Mumaw (1912 - 2001) – ver Figura 26 –, que se tornou, secretamente, seu companheiro e um dos melhores bailarinos de sua futura cia de dança de homens.

Figura 26 - Barton Mumaw dançando em *War and the Artist*.

Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/c5d86f10-da23-0136-c7a7-1585ffbbf28e>

O passo seguinte de Ted, foi de transformar a fazenda, que ele comprara, em um lugar habitável e uma colônia de artistas de dança, e assim o fez, com a ajuda de Mumaw e outros bailarinos que o seguiram, reformaram a casa, construíram um estúdio de dança no celeiro e começaram a ensaiar coreografias somente com eles (homens) no palco (SCOLIERI, 2019).

Shawn tinha nesse momento, quatro bailarinos que o seguiram para iniciar suas ideias de *Dancing for Men*. Para divulgar seu empreendimento, suas experiências e ideais sobre o homem na dança, ele elaborou uma apresentação demonstrativa, a qual estava na plateia o presidente da *Springfield College*, Laurence Doggett que o convidou para levar uma palestra / demonstração no campus da escola/universidade que se especializava na formação de professores de Educação Física.

Convencido de que as danças revolucionárias de Shawn poderiam expandir positivamente os currículos de educação física da escola, ele convidou Shawn para apresentar para os alunos e professores da escola. Com base na resposta positiva, ele então convidou Shawn para se juntar ao corpo docente do Springfield College para ensinar dança, auxiliado por quatro dançarinos. Shawn aproveitou a oportunidade, [...] porque lhe permitiu desenvolver palestras focadas em dança na educação física que formariam a base de um livro didático que poderia ser usado por instrutores de educação física em todo o país. Antes de aceitar sua nomeação, Shawn insistiu em conhecer todos os quatorze “homens duros” da faculdade de educação física para garantir sua promessa de apoiar o empreendimento experimental na dança. (SCOLIERI, 2019, p.278 - 279, tradução nossa).

Em meio a críticas positivas e negativas sobre a Dança ser colocada ao lado dos esportes, Ted elaborou um curso obrigatório para que nenhum aluno homem que participasse dele pudesse sofrer alguma repressão por estar dançando. “Então Shawn tomou o cuidado de basear as sequências coreográficas que ele ensinou em atividades tão irrepreensivelmente masculinas como remar um barco, empunhando uma foice, cortando madeira e semeando grãos” (THE NEW YORK TIMES, 1986, s/n, tradução nossa).

Empenhado em valorizar a dança masculina, Ted Shawn, após lecionar algumas aulas de dança para alunos da *Springfield College* (ver Figura 27), organizou um grupo só de homens, a experiência teve boa aceitação e serviu para combater o preconceito sobre a prática desta arte e modos comportamentais fora dos padrões heteronormativos regentes.

Figura 27 - Turma de Ted Shawn no *Springfield College*, em 1933.



Fonte:

<https://cdm16122.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15370coll2/id/5970/rec/42>  
Cortesia de *Springfield College, Archives and Special Collections*.

Em março de 1933, Shawn reuniu uma apresentação de Dança masculina (*Shawn and dancers*), o primeiro de seu tipo em todo o país, em Boston, nos Estados Unidos, que levou à formação do grupo histórico Ted Shawn e *His Men Dancers*, composto por oito bailarinos. Segundo o *site* do *Springfield College*<sup>83</sup>, há registros de que vários estudantes desta escola de Educação Física fizeram uma turnê com Shawn neste primeiro grupo de Dança de homens. Sendo assim, “procurando incrementar o convívio entre alunos e mestres, Shawn inaugura uma série de cursos de verão. A sede ficava numa fazenda de sua propriedade, nos arredores de Lee, Massachusetts, e se tornou sede do famoso festival Jacob’s Pillow” (PORTINARI, 1989, p. 141).

De acordo com Fahlbush (1990, p. 39), em sua casa de Dança, *Jacob’s Pillow*, Shawn analisava as composições coreográficas, fragmentando-as e explicando a razão dos movimentos e sua origem. Além disso, estudava o suporte musical, provavelmente influenciado pelos estudos de Dalcroze:

O programa e trabalho composto por Shawn compreendia um curso de treinamento do dançarino, um estudo das relações entre a dança e a música, e um curso de técnica clássica para demonstrar vantagens e desvantagens de sua prática. Seus ensinamentos eram completados por conferências sobre folclore, os diferentes tipos de dança: étnica, primitivas, religiosas, regionais, nacionais, e por fim um curso sobre os movimentos da dança moderna que expunha, em particular, temas especificamente americanos (FAHLBUSH, 1990, p. 39).

Sua preocupação era demonstrar que os homens podiam dançar e continuar a ser homens. Devido a isso, as suas coreografias eram compostas por movimentos fortes e enérgicos visando enfatizar o estereótipo masculino americano do período. Uma obra de onze minutos que reflete bem este posicionamento de Shawn foi *Kinetic Molpai*<sup>84</sup> (ver Figura 28) estreada em 1935, onde “podem reconhecer-se cenas de camaradagem entre os bailarinos, lutas entre dois grupos e espaços de obediência a uma voz de comando” (MUNEVAR, 2013, p. 19).

---

<sup>83</sup> Desde 1885, o *Springfield College* tem como foco singular em educar os alunos — em corpo, mente e espírito — para a liderança no serviço aos outros. Disponível em: < <https://springfield.edu/about/philosophy> >. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>84</sup>Vídeo da coreografia disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sqWjm7BHEkl> >. Acesso em: 12 out. 2021.

Figura 28 - Ted Shawn e *His Men Dancers* em *Kinetic Molpai*.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/wp-content/uploads/2015/03/ted-shawns-men-dancers.jpg>  
Cortesia dos Arquivos do *Jacob's Pillow Dance Festival*.

Esta criação tratava de uma celebração de luta, morte e renascimento inspirada em cerimônias gregas antigas e embora algumas sequências fossem quase conscientemente cansativas, os efeitos da coreografia foram impressionantes por causa do modo como Shawn dividiu o elenco em grupos para expressar oposição e harmonia (THE NEW YORK TIMES, 1991).

Seu trabalho tomou proporções midiáticas, da época, de grande porte e relatos apareciam em diversos jornais, como *The New York Times* entre outros. A imprensa jornalística costumava trazer, em seus textos, os benefícios de se praticar a Dança, visando melhorar o desempenho em outros esportes, além de ser uma forma de expressão artística também masculina (ver ANEXO B e C). Havia críticos que apontavam que as danças de Shawn e seus homens bailarinos traziam um equilíbrio as obras que eles já haviam visto, pois tinha uma masculinidade estravagante não encontrada na maioria das danças (SCOLIERI, 2019). O libertar-se de Shawn ecoava em suas coreografias a cada criação, como por exemplo também em *John Brown Sees the Glory: An American Epic*.

John Brown, quando jovem, caminha sozinho pelas planícies. Ali o espírito de Deus desce sobre ele. Em uma visão, ele vê uma procissão de todos os escravos do mundo e aceita seu destino como sendo designado por Deus para ser o instrumento para

libertá-los. É-lhe revelado todo o drama que ainda está por vir: a convocação do pequeno grupo de voluntários; a Batalha de Harper's Ferry (até mesmo nos momentos em que ele olha para os rostos de seus dois filhos mortos); sua derrota, prisão, enforcamento e funeral. Então ele vê sua alma se levantar da sepultura para levar as forças da liberdade à vitória - e sabe que, embora seu corpo esteja se decompondo na sepultura, sua alma seguirá marchando (SCOLIERI, 2019, p. 298, tradução nossa).

Tal coreografia, mesmo que sutilmente, trazia à tona um olhar para a população negra e a ira de racistas com críticas conservadoras. Os temas contemporâneos daquela época começavam a ecoar mais e mais nas obras de Shawn e ele começava a interligar passado e presente, e sem perceber estava ajudando no futuro da arte da Dança. Nessa perspectivava, uma hora Ted fala do agora (dele), da sociedade americana, e depois volta aos seus primórdios.

A coreografia solo *Four Dances Based on American Folk Music* (1933), também segue pensamentos contemporâneos daquele período histórico:

A dança começou com um jovial passeio de calcanhares pelo palco ao som de um velho violinista “Sheep 'n Goat Walking to the Pasture”, seguido por uma súplica sombria, mas apaixonada ao espiritual negro “Nobody Knows the Trouble I've Seen”. O hino de renascimento metodista “Give Me That Old Time Religion” teve sua sugestão coreográfica da liturgia de dança de Shawn, com seu giro eufórico e olhar para o céu. Ao som do “Hino de Batalha da República”, Shawn reuniu a ilusão de um exército de um homem fazendo uma marcha lenta, mas constante, para o campo de batalha, mas havia mais hino do que batalha nessa dança final (SCOLIERI, 2019, p. 268, tradução nossa).

Ainda nesse reinício de empreitada, com seus homens dançarino, criou: *Cutting the Sugar Cane* (1933), um estudo sobre a coreografia do trabalho agrícola e *Labor Symphony* (1934), uma dança de quatro partes que explorou a coreografia do trabalho físico - nos campos, floresta, mar e fábrica.

O sucesso levou a cia de homens para se apresentar em Londres (ANEXO D) em 1935 e ao retornar a *Jacob's Pillow*, Shawn percebe a repercussão de suas danças ao ler o artigo, *The dance: a man's art* (ver ANEXO B), do crítico de dança John Martin, o qual descreve sobre o interesse que vinha crescendo no público masculino em praticar a Dança e relatava a visão de educadores que, há alguns anos atrás, acreditavam que tal prática primitiva sobrevivia por causa das mulheres que não tiveram capacidade para abandoná-la.

O texto aborda também que a Dança era uma arte praticada pelo ser humano durante os tempos e que em determinados momentos, a mulher apareceu participando conjuntamente com os homens em ritos e festivais populares. Além disso, foi a mulher, séculos a frente, que conseguira alcançar o *status* de artista, fato verificado na Dança/*ballet*.

Segundo o crítico de dança, foram os dançarinos modernos que provocaram mudanças de pensar, onde o homem de negócios ainda poderia encontrar um frescor para o seu cérebro na sua versão da Dança, ou seja, com “temas masculinos”, tipo de Dança apregoada por Ted

Shawn. Além disso, descreve que os homens que queriam dançar tinham uma dívida de gratidão às mulheres que lutaram para que esta arte permanecesse viva.

É possível analisar o direcionamento que, de certo modo, a escrita conduz, expondo que nunca houve uma carga séria de efeminação contra a Dança, preocupação essa que se tinha na sociedade da época (e ainda se tem hoje), e que as coisas que a tornaram ela impopular foram, por exemplo: o acento no erotismo, o desrespeito emocional, a pretensão sentimental a qualquer preço, dentre outros.

A matéria publicada com toda a intenção de incentivar prática da Dança por maior número de homens, em seu último parágrafo aponta que qualquer um com um lápis e um pouco de tempo poderia tirar facilmente de quarenta ou cinquenta nomes de dançarinos masculinos, excluindo membros de conjuntos e similares, que apareceram em Nova York entre 1934 e 1935. Com isso, termina escrevendo que há espaço, com certeza, para um número muito maior do que isso, mas que naquele momento havia uma contradição efetiva na mente masculina em geral, onde se nega ao homem o direito à sua própria arte particular. Enfim, estaria descrevendo que todo homem também é possuidor da arte de dançar.

Correlacionadas a esses escritos estavam as composições coreográficas feitas para sua companhia, que costumavam fazer referências ao trabalho braçal e as qualidades de movimentos *masculinos*, respaldados teoricamente em seus artigos publicados (MELO; LACERDA, 2009, p. 49).

Para os *Mens Dancers* e aos amigos mais próximos, Shawn não escondia sua sexualidade e aconselhava seus bailarinos a serem livres para falar desses temas:

Shawn encorajou seus dançarinos a falar francamente sobre sexualidade e a aceitá-la como um aspecto natural e não vergonhoso de suas vidas. Ele entendia que seus dançarinos eram jovens viris “na cor rosa da condição” [...], e assim estabeleceu uma política muito liberal em relação às suas vidas sexuais: “O que você faz atrás das portas do quarto não é da minha conta e não vai ser indagado” (SCOLIERI, 2019, p. 323, tradução nossa).

O “papai” Shawn não queria que as novas gerações de bailarinos homens passassem pelo fardo que ele carregou durante muitos anos, apontando para uma liberdade de seus corpos sem amarras.

Segundo Scolieri (2019), ainda nesse período da Ted Shawn e *His Mens Dancers*, este precursor da Dança Moderna americana se sentia relutante em se denominar como tal, devido a sua não menção por grandes críticos de dança da época nos Estados Unidos da América. Tal fato causou rancor e até raiva de Shawn sobre ex alunos(as) seu que corroboraram para que sua importância na história da dança americana fosse escondida, embaixo dos tapetes da nova geração de modernistas.

O legado da dança moderna no Pillow era um assunto complicado para Shawn, dado seu próprio relacionamento complicado com a “dança moderna”. Embora ele cada vez mais afirmasse ser o “pai da dança moderna”, ele nunca reconheceu totalmente o modernismo na dança como um movimento artístico real nos Estados Unidos (SCOLIERI, 2019, p. 423, tradução nossa).

Shawn usou de todas as oportunidades que apareciam para se promover e mostrar que sua dança, a Dança Americana como ele denominava em vários escritos, era maior que as “danças modernas” das novas gerações. Esse egocentrismo, também pode ter contribuído negativamente para seu pouco reconhecimento por historiadores até os dias atuais.

Mas, Shawn, ao perceber que seus opositores ganhavam mais e mais os holofotes, começou a investir em coreografias com temáticas sociais, de forma sutil, para assim dizer que também poderia ser “moderno” se ele quisesse (SCOLIERI, 2019).

Sendo assim criou: *O, Libertad!* (1937) composta de três atos - passado, presente e futuro - a dança abordou momentos da história das Américas, de Montezuma ao modernismo;

“The Present”, uma dança inspirada na Primeira Guerra Mundial – danças da vitória, marchas universitárias, danças de guerra. Uma dança chamada “Terra de Ninguém” transmite o trauma da “guerra moderna” vivida pelo soldado. A “Marcha dos Veteranos das Guerras Futuras”, pela qual uma Legião Americana local expressou sua indignação, tem uma notável semelhança com a dança política *Green Table de Kurt Jooss*, uma dança que Shawn admirava (SCOLIERI 2019, p. 334, tradução nossa).

Alguns anos à frente, inspirado pelo momento político que o mundo vivia, as tensões de outra guerra mundial, Ted cria a obra *Dance of the Ages: An Elemental Rhythmus in Four Movements* (1938), onde cada sessão

se refere a um dos elementos naturais (fogo, água, terra, ar) e se correlaciona com um “estágio de desenvolvimento social” diferente (tribal, cidade estado, estado democrático e utopia pós-democrática) representado por diferentes tipos de líderes (o xamã primitivo, o poeta-filósofo, o estadista democrático e, finalmente, o artista criativo como curador da pós-democracia utópica) (SCOLIERI, 2019, p. 345, tradução nossa).

Tal coreografia tinha bastante contato físico entre os bailarinos, chocou o público por onde passava, mas teve boas críticas. Após *Dance of the Ages*, o maior e último trabalho da companhia de homens foi *The Dome*, inspirada no verso de Adonais - uma elegia sobre a morte de John Keats<sup>85</sup>, escrito por Percy Bysshe Shelley: “A vida, como uma cúpula de vidro multicolorido. Mancha o brilho branco da Eternidade”.

Shawn, durante um passeio de descanso com Mumaw, em 1939, num momento de silêncio admirando a paisagem, ouviu “uma ‘pequena voz’ dentro dele dizendo-lhe que o grande experimento dos Homens Dançarinos havia terminado” (SCOLIERI, 2019, p. 356, tradução

---

<sup>85</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats>> Acesso em 04 out 2022.

nossa). Após tal ocorrido, Ted foi conversar com seus bailarinos e concordou-se que se faria uma última turnê com seus melhores trabalhos, para finalizar o empreendimento de homens.

Então, no ano de 1940, o segundo grande empreendimento de Shawn chega ao fim, restando-lhe a sua fazenda/escola *Jacob's Pillow*, que ele teve, inicialmente, que alugar para manter aberto. A ideia era que comprassem o empreendimento, mas o mesmo não ocorreu. Para salvar toda aquela estrutura que já era marca registrada cultural do local, Shawn e amigos, criaram uma organização de vários patrocinadores e colaboradores, denominada *Jacob's Pillow Dance Festival* (que se mantem até os dias atuais), que investiram e arrecadaram fundos. Shawn seguiu sendo administrador do local e professor de Dança. Os compradores continuaram com as atividades/aulas e com o Festival, além de construírem o primeiro teatro do Estados Unidos da América pensado para Dança, o qual nomearam de *Ted Shawn Theatre*. Além disso, o homenageado foi chamado para dirigir o novo espaço (DANCE HERITAGE COALITION 2012, p. 2). Daí em diante:

Shawn consolidou o Pillow em um polo internacionalmente aclamado da dança em suas muitas modalidades - balé, moderno, étnico e popular.

Durante esse período, como diretor, Shawn fez de tudo para manter o empreendimento funcionando, e até levou para lecionar no *Pillow*, Joseph Hubertus Pilates (1883 - 1967), que inventou o método Pilates de condicionamento físico que permaneceu por 2 anos lá. O segredo para a sustentabilidade do *Pillow* foi a filosofia de programação inclusiva, diversa ou “ecclética” de Shawn. Quase todos os shows que Shawn produziu no festival eram uma mistura de balé clássico, dança moderna e dança “étnica” (SCOLIERI, 2019, p. 414, tradução nossa).

Em 1946, seu relacionamento com Mumaw chega ao fim, causando um estresse mental, a ponto de chegar a agredir seu amor. Tomado de ira, Shawn ainda queria impor a Mumaw que após começar outro relacionamento se mantivesse discreto para que a sociedade não acabasse questionando o passado a qual eles estavam juntos. Sobre isso, Mumaw escreve para Ted que:

a raiva e o aborrecimento que ele sentia estavam ligados não apenas à dissolução de seu relacionamento, mas à opressão vivida por todos os homossexuais: "Ted, acredito que muita inquietação e infelicidade em nossa consciência se deve à situação mundial - há coisas, coisas terríveis e pecaminosas que nos atingem noite e dia e acho que se percebermos isso e pedirmos proteção e conhecimento para ajudar a combatê-la, isso nos ajudará" (SCOLIERI, 2019, p. 390, tradução nossa).

Tempo depois, Shawn consegue conhecer pessoalmente o novo amor de Mumaw, John Christian (s/a), e ambos acabam se afeiçoam e tornaram-se amigos. Ted, logo em seguida, o chama para trabalhar em *Pillow* e ele aceita. Após Mumaw sair em turnê de dança, Ted e Christian começam a ter um caso. Ao retornar, Mumaw descobre e termina com Christian que acaba ficando com Shawn – ver Figura 29 - até sua morte (SCOLIERI, 2019).

Figura 29 - John Christian e Ted Shawn, 1957.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/2a44e720-2d4b-0132-83de-58d385a7bbd0>

Nos anos seguintes, com seu novo início de relacionamento, além de seu trabalho no comando do Festival *Jacob's Pillow*, “Shawn regularmente emprestava seu tempo e fama para

apoiar companhias cívicas locais, servindo como juiz em festivais regionais de balé” (SCOLIERI, 2019, p. 420, tradução nossa), continuou criando suas coreografias e espetáculo para deixar sua marca registrada e também continuou dançando por um bom tempo (até 1962), para mostrar que ainda estava apto fisicamente. Um bom exemplo dessa exaltação de si, de Shawn, foi o espetáculo *The Dreams of Jacob (1949)*:

baseada na história do Livro do Gênesis, apresentando “Papa” Shawn, o patriarca da dança americana, no papel de Jacó, o patriarca dos israelitas. [...] Shawn criou uma dança em cinco atos, cada um dedicado a uma passagem da Bíblia relacionada à vida de Jacó, concentrando-se no sonho de Jacó, quando ele coloca a cabeça em uma pedra para dormir, depois sonha com anjos subindo e descendo uma escada para o céu. Na dança essa cena foi realizada com uma escada real que levava às alas do teatro, que os anjos-dançarinos andou para cima e para baixo, abençoando Shawn, como Jacob, que estava descansando em seu “travesseiro” (SCOLIERI, 2019, p. 406, tradução nossa).

Shawn idealizava essa criação como uma metáfora de sua história com a fazenda, agora Festival *Jacob’s Pillow*. Sua pretensão era sempre de ser visto como o maior homem da dança norte americana. Tal fato ficava nítido nos temas de suas obras de arte, onde ele sempre se coloca nos papéis arquetípicos principais: o líder (*Kinetic Molpai-1935*), o patriarca (*The Bajour-1955*), o deus (*The Cosmic Dance of Siva -1926* e *Atomo, the of God Atomic Energy -1950*), o rei (*Song of Songs -1951*), o mais belo (*Death of Adonis-1923*) entre outros.

Ao refletirmos sobre sua trajetória e criações coreográficas, posso afirmar que Shawn, quando estava dançando, ou atuando, ou dentro de sua residência, era o momento de ele ser ele mesmo, Edwin Myers Shawn, onde suas conexões, emoções, sentimentos e relações eram personificadas a partir da integração com o arquétipo anima, e fora dos palcos ele era tomado pelo arquétipo persona, do homem empresário e coreógrafo viril em busca do sucesso, da fama, da liderança, da conquista territorial que era o ideal imposto ao homem norte americano.

Essa dissociação de Ted e sua anima, dependendo do local que ele estivesse, resulta em alguns desequilíbrios de ações durante sua trajetória. Ele, em seu período *Denishawn*, e até em várias ocasiões após a dissolução, projetava em St. Denis sua complementaridade feminina, sua anima, seu eros materno. Mesmo sem ter noção sobre, anima tornou-se um guia na trajetória de Ted, sempre o instigando a buscar conhecimento espiritual para compreender mais de si, e isso fica mais perceptível na trajetória *Jacob’s Pillow*. A imagem autoproclamada de “Papa” Shawn, que provia e protegia a casa dos homens dançarinos, se olharmos pela perspectiva da Psicologia Analítica, perceberemos o cuidado maternal dele para com os bailarinos, seja pelos “sentimentos de segurança; ao instinto de proteção e ao acolhimento afetivo” (GONÇALVES, LOPES, 2018, p. 14).

Tais desequilíbrios se refletem em vários momentos, pois, em certos percursos podemos perceber que Shawn parece se relacionar bem com sua anima, na busca espiritual e sexual, ou seja, sua cultura individual (STEIN, 2006), mas em contrapartida vemos que sua não compreensão sobre seu feminino acaba por mecanizar, politizar e militarizar (GONÇALVES; LOPES, 2018) várias de suas criações coreográficas, tornando-as engessadas, inflexíveis e rígidas.

Podemos discernir também que, durante o percurso final de sua trajetória, há um realizar-se consigo mesmo (si-mesmo), o que o direcionaria para o que Jung conceituou como processo ou caminho de individuação<sup>86</sup>. De certa forma, Shawn conseguiu uma integração com sua anima, pois:

o homem com a *anima* integrada é um indivíduo com uma sensibilidade aguçada, mas sem excessos. Trata-se de um indivíduo que canaliza sua sensibilidade para a sua criatividade e para o lado artístico, é um indivíduo que por entrar em contato com o feminino consegue atuar de forma mais autêntica (GONÇALVES; LOPES, 2018, p. 12).

E autenticidade era um marco em suas criações coreográficas e mesmo com esse “confronto com o inconsciente” de Shawn, entre seu masculino, refletido pelo arquétipo persona e seu feminino, que vinha à tona, inicialmente, pelo arquétipo sombra, é possível enxergarmos que Ted alcançou, a partir do arquétipo anima, estágios profundos de relação entre consciente e inconsciente em seu processo de individuação, dado que ele conseguiu, até o final de sua vida, encontrar sua verdadeira natureza, unificando sua personalidade, que ia além do feminino ou masculino (anima e animus).

A individuação, enquanto processo, tem como meta o desenvolvimento íntimo e profundo de cada indivíduo, proporcionando o acolhimento de aspectos fundamentais da personalidade e a aceitação do ser em sua verdadeira natureza. Trata-se de um movimento de transformação que cada indivíduo passa ao longo de sua vida para, enfim, tornar-se aquilo que se é: um indivíduo único em sua própria essência e cuja alma sai do casulo para voar em liberdade pela vida (GONÇALVES; LOPES, 2018, p. 23).

Para além dessa trajetória que fala dele, e ao mesmo tempo fala deste autor que vos escreve e que muito pode falar de muitos homens que dançam pelo mundo, cabe aqui também, apontar alguns pontos importantes no ensino de Dança, teórico e prático que Shawn apregoava por onde passava, desde igrejas a universidades e que corroboram também na elucidação dessa metamorfose de vida deste homem.

---

<sup>86</sup> Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por "individualidade" entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos, pois, traduzir "individuação" como "tornar-se si-mesmo" (Verselbstung) ou "o realizar-se do si-mesmo" (Selbstverwirklichung) (JUNG, 2008, p. 60).

### 4.3 FUNDAMENTOS DA DANÇA DE TED SHAW

De acordo com o documento *Dancing for Men*, (Anexo A), escrito por Shawn em 1917 no período da *Denishawn School*, podemos encontrar algumas observações sobre as diferenças que ele apreendeu durante grande parte de sua trajetória na prática da Dança em relação à postura, aos movimentos, à consciência de espaço, à música e aos temas.

Tabela 1 Observações de Shawn sobre as diferenças de gênero na Dança.

<b>POSTURA</b>	A postura masculina deve ser predominantemente reta. Ao ficar de pé, as pernas geralmente se afastam e se apoiam. O sentido de direção, conforme indicado em equilíbrio dinâmico, deve ser para frente, para cima, para fora.	A postura feminina deve ser predominantemente curvada. Em pé, joelhos e pés ficam juntos. Sentadas, com os joelhos juntos, tornozelos cruzados e deitadas em decúbito dorsal ou de lado. O sentido de direção indicando movimento, para trás, para baixo, para dentro.
<b>MOVIMENTOS</b>	Movimento masculino derivado de ocupações e esportes, utiliza movimentos dos braços como um todo, do ombro, com muito pouco uso do cotovelo e pulso. Na maioria das vezes a perna é usada como um todo do quadril, com pouca flexão, caso necessário para pousar de saltos. A qualidade do movimento é positiva, agressiva, combativa, contundente, definitiva e explícita.	O movimento feminino, também derivado das ocupações imemoriais e atividades de prazer das mulheres, indica que no movimento dos braços, há uma predominância de pequenos movimentos com muito uso do cotovelo e pulso, e uma maior flexibilidade de mão e dedos. No movimento das pernas, há mais uso de joelho e tornozelo. A qualidade do movimento é suave, protetora, conservadora, conciliadora, delicada e tentativa.
<b>CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO</b>	Os homens saíram dos mares, viajaram grandes distâncias, exploraram novos países, escalaram grandes picos das montanhas e, portanto, na Dança o movimento dos homens deve se projetar além do corpo do dançarino e criar na mente da plateia um senso de espaço e grandes distâncias.	As mulheres viveram em grande parte suas vidas dentro da casa. Seu domínio foi delimitado por quatro paredes e, portanto, na Dança, o movimento puramente feminino deve ser o que acaba com o movimento em si, e sugere a continuidade do movimento que se completa no espaço do estúdio ou no palco.
<b>MÚSICA</b>	A qualidade do tempo-batimento ou estresse rítmico na música, é a qualidade masculina. A música que é lenta, pesada e marcada como "forte" é mais adequada para a expressão masculina.	A qualidade melódica é feminina, quando a música que é leve e rápida, e o "piano" marcado é mais adequado para a expressão feminina.

**TEMAS**

Guerra, Caça, movimentos de Romance, sensualidade, diversão.  
trabalho, rituais, esporte.

---

Fonte: *Dancing for Men* (Dançar para homens), de 1917, publicado na edição de julho da *Physical Culture Magazine* (ver ANEXO A), tradução nossa.

Como Shawn era adepto dos ensinamentos de François Delsarte, utilizava a classificação dos movimentos citados por ele: oposições, paralelismos e sucessões, para fortalecer seus posicionamentos. Apontava que as oposições, aquelas que ocorrem quando duas partes do corpo se movem ao mesmo tempo, em sentidos opostos, dando ao movimento sua expressividade máxima, eram mais usadas pelos homens devido à qualidade de movimento que denotava força, os paralelismos, por sua vez, que são aqueles onde se move duas partes do corpo ao mesmo tempo e na mesma direção simetricamente, indicam um sentido de fraqueza, como por exemplo o de súplica, estes seriam mais executados pelas mulheres como qualidade decorativa de movimento e, por último, as sucessões, que envolvem todo o corpo (músculo, osso, articulação), são consideradas como “a grande ordem de movimento para a expressão da emoção” (MADUREIRA, 2002, p. 69), estas poderiam ser usadas igualmente por ambos, embora as sucessões das mulheres sejam muitas vezes suaves e fluídas, e com os homens, mais vigorosas e muitas vezes combinadas com oposições.

Autores como Burt (1995, p. 110 apud MELO; LACERDA, 2009, p. 49) afirmam que “Shawn indubitavelmente fez muito pela dança masculina, mas, por mantê-la cuidadosamente dentro dos limites da convenção social, infelizmente limitou o seu alcance a uma expressão dura, agressiva”.

Para Foulkes (2002, p. 90, tradução nossa) o ideal de Shawn era de que homens e mulheres deveriam dançar em “seus respectivos impulsos de movimento anatomicamente, funcionalmente, emocionalmente e herdados eternamente diferentes - opostos e ainda complementares”. Sendo assim, apregoava que homens só tivessem aulas com homens, evitando o aprendizado de movimentos afeminados naquela época.

Mesmo com essas questões, não podemos deixar de reconhecer sua importância para o rompimento de paradigmas na Dança em diferenciados aspectos. Foi Shawn um dos precursores que enfatizou, por exemplo, a reduzida utilização de roupa, que em sua concepção:

[...] restringia o dançarino e, além disso, limitava o que [...] poderia comunicar." Não há maneira de representar a forma invisível, a idéia do Homem, exceto pelo corpo humano nu. Não podemos associar o homem cósmico à roupa, porque a roupa sugere classificação - as roupas o colocariam como raça, nacionalidade, período de história, status social ou financeiro e o homem se tornaria homem (FOULKES, 2002, p. 92, tradução nossa).

Seus Fundamentos de Dança abordavam uma preocupação com os princípios do movimento e com a formulação de seqüências através das quais estes poderiam ser estudados:

Esses princípios centraram-se em isolamentos e coordenações corporais, padrões espaciais, peso corporal, tanto na transferência de peso como no suporte de peso (gravidade) em gestos e contrastes em uso de energia (dinâmica) e em durações de movimento (ritmos). Enquanto a "forma" física e espacial dos movimentos e as "texturas" utilizadas eram importantes, Shawn não enfatizava o desempenho preciso, particularmente não na colocação exata dos membros (GUEST, 1988, p. XIII, tradução nossa).

Também podemos compreender um pouco mais das reflexões de Shawn na obra *Dance We Must* (1940) onde ele reúne dezessete lições que tratam de seus ideais de uma nova Dança americana.

Tabela 2 Lições de Dança de Ted Shawn

1ª LIÇÃO	Por que dançamos?
2ª LIÇÃO	A História da Dança.
3ª LIÇÃO	Dança como mágica.
4ª LIÇÃO	Dança e religião.
5ª LIÇÃO	O relacionamento da Dança com drama e Teatro.
6ª LIÇÃO	O uso do corpo humano para expressão emocional.
7ª LIÇÃO	A relação de Música com a Dança.
8ª LIÇÃO	Dança como linguagem.
9ª LIÇÃO	Dança na Educação.
10ª LIÇÃO	A Pedagogia da Dança.
11ª LIÇÃO	Dança Folclórica e Dança de Salão.
12ª LIÇÃO	<i>Ballet</i> , "Dança natural" e outros tipos de Dança.
13ª LIÇÃO	Dança americana.
14ª LIÇÃO	A Dança masculina.
15ª LIÇÃO	Criação em Dança.
16ª LIÇÃO	"Constantes": o que constitui uma obra de arte em Dança.
17ª LIÇÃO	O futuro da Dança.

Fonte: SHAWN, 2008. tradução nossa.

Nesta obra de Shawn (2008), segundo os responsáveis pela tradução em italiano Alessio Fabbro e Stefano Tomassini, as lições podem, idealmente, ser dividida em três grupos disciplinar: o primeiro se enquadraria em uma vertente histórico-antropológico / religioso e corresponderia da primeira a quinta lição. Estas, estariam remetidas uma introdução geral da arte de dançar, direcionando o homem e a satisfação emocional de dançar, não deixando de lado seu cunho sagrado, que dentro da narrativa histórico de Shawn, espiritualmente, seria a libertação do corpo dançante e a promoção de um novo e melhor relacionamento com a música, implementado pela nova Dança dos americanos. Apregoava a Dança como uma arte superior e sagrada, além de todo resto, devendo ser realizada como uma forma de culto.

Sucessivamente, estariam direcionadas a questões pedagógica / educacional que iria da sexta à décima lição. Nelas são descritas ideias de que o corpo humano é um instrumento de expressão. E é aqui que começam a emergir questões de gêneros que Shawn acreditava, como já apontamos anteriormente. Mas outro fator importante que surge é o fato da Dança que pode ser entendida como uma linguagem que comunica/ expressa.

O terceiro agrupamento que agregaria da lição onze até a dezessete estaria mais voltado a seus pensamentos ideológicos / culturais. Há uma idealização de reconstrução e reinvenção cultural, deixando em certos momentos o entendimento de que as outras formas de Dança tanto clássica, quanto aquelas que surgiam deveriam ser excluídas. A Dança masculina é baseada em uma separação espacial reconfortante das qualidades do movimento nos dois sexos. Abordavas algumas noções de improvisação, mas com certos limites.

Essas lições tinham como objetivo inicial ser direcionadas a professores de Dança escolas públicas, médias e superiores (faculdades e universidade). Mas elas também alcançaram dançarinos e professores profissionais (SHAWN, 2008, p. 29, tradução nossa).

Shawn faleceu no ano de 1972, aos 81 anos e deixou como legado teórico ainda em fase de análise, além de vários artigos (que encontram – se, em sua maioria, em domínio da *Springfield College, Jacob's Pillow Dance Festival e The New York Public Library*), livros, por ele produzidos, que trazem desde suas experiências na Dança até ensinamentos sobre a arte de dançar.

Durante sua carreira na Dança, Shawn foi homenageado pelos seus feitos em prol desta arte, como aponta o *site The Springfield Students* ele recebeu o *Capezio Award*<sup>87</sup> (1957), o *Dance Magazine Award*<sup>88</sup> (1970) e foi nomeado cavaleiro pelo Rei Frederik IX da Dinamarca por seus esforços em nome do *Royal Danish Ballet*. Mais atualmente, após a sua morte, também foi reconhecido como um dos Tesouros de Dança da América (2000) pelo *Dance Heritage Coalition*.<sup>89</sup>

Em concepção, Shawn, significou um marco para o retorno do homem à Dança nos teatros, durante e após sua trajetória. Apontamos isso a partir do reconhecimento de seu trabalho

---

<sup>87</sup> A Capézio tem servido o campo de dança desde 1887, criou este prêmio, que é concedido anualmente desde 1952, como condecoração a aqueles que trazem respeito e distinção para dança e que exibem qualidades inovadoras, criativas e imaginativas em seus trabalhos. Ted Shawn e outros renomes também receberam prêmios por seus feitos no passado. Disponível em: < <https://www.danceinforma.com/2015/11/18/capezio-dance-award-presented-to-a-school-for-the-first-time/> />. Acesso em: 11 out. 2021.

<sup>88</sup> Revista de Dança que premia celebridades da arte de dançar. Lista com todas as premiações disponível em: < <http://www.dancemagazine.com/dance-magazine-awards-2306859301.html>>. Acesso em: 12 out. 2021.

<sup>89</sup> A DHC é uma aliança nacional, dos Estados Unidos da América, de instituições que possuem importantes coleções de materiais que documentam a história da Dança. Sua missão é preservar, tornar acessível, aprimorar e aumentar os materiais que documentam as realizações artísticas na Dança do passado, presente e futuro. Disponível em: <<http://www.danceheritage.org/>>. Acesso em: 11 out. 2021.

e da constatação que após esta primeira fase Dança Moderna observa-se que o homem se fez mais presente nesta arte, seja no palco, nas universidades ou nas escolas. Em 1996, disse a Dance Magazine que "as sementes semeadas de 1933 a 1940 estão agora dando frutos. Nesta geração, somos quase dominados pelos homens - pense nas empresas de Glen Tetley, Alvin Ailey, Paul Taylor, Merce Cunningham (COLEMAN, 1995, p. 1007, tradução nossa).

Mesmo com nosso estudo apontando a histórica presença do homem na História da Dança, ainda hoje, percebemos que a sociedade demonstra preconceito quanto a sua presença ao praticar certos gêneros/estilos/modalidades desta linguagem artística, salvo danças de casais(salão) ou ramificações de danças de rua. Talvez o que nos falte é maior divulgação dos precursores, como Ted Shawn, da nossa História de Dança Ocidental não contada, que hoje ainda se encontra dispersa em registros.

## 5 SABERES E CONEXÕES EM DANÇA

Ao perpassar essas trajetórias, conceituações e análises psicológicas analíticas, percebemos que a arte de dançar ocidental, a qual estou inserido, é possível apontar que houve um romper de fronteiras culturais com o advento da Dança Moderna.

As primeiras décadas do século XX foram de enorme efervescência social, filosófica, científica e artística. Foi quando surgiu a psicanálise, a teoria da relatividade; foi o momento da revolução russa e de duas grandes guerras; foi quando a arte, tanto na escultura, quanto na pintura, no teatro e na dança abandonaram o academicismo. (VIEYRA; MEYER; SÁ EARP, 2019, p. 135).

Como vimos no início do capítulo anterior, essa possibilidade de novas danças se difundiu, inicialmente na Europa, a partir dos estudos de François Delsarte, já mencionado no capítulo anterior, e anos a frente com Emile Jacques Dalcroze (1865 - 1950) e Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja (1879 - 1958), seguidos de seus discípulos e sucessores.

Dalcroze, músico, compositor, pedagogo, autor e pesquisador musical, nascido no ano de 1865, em Viena, desenvolveu estudos e ensinamentos que se tornaram inspiração para coreógrafos, pois “formulou então um sistema de ensino segundo o qual a educação auditiva deveria começar pelo senso rítmico que é basicamente muscular. Estipulou assim que o corpo era instrumento primordial para a assimilação da música (PORTINARI, 1989, p. 135).

Tal sistema ficou conhecido, dependendo da localidade, *Le Rythmique*, *Le Rythme*, *Dalcroze-Rhythmics*, *Eurhythmics* ou Eurritmia (SOUZA, 2011, p. 139). Segundo Bourcier (2001) ele criou uma educação psicomotora que consistia em:

Repetição de ritmos, criadora de reflexos, na progressão da complexidade e da sobreposição de ritmos, na decifração corporal, na sucessão de movimento: a música suscita no cérebro uma imagem que, por sua vez, impulsiona o movimento, que se torna expressivo caso a música tenha sido captada corretamente (BOURCIER, 2001, p. 291 - 292).

Souza (2011, p. 140) descreve que o método é apresentado como um agrupamento de três divisões: Movimentos Rítmicos - corporais que trabalham o ritmo; Solfejo - exercícios rítmicos focados na produção de som por meio da voz e a Improvisação - capacidade dos alunos de criar e de interagir com dinâmicas musicais e composições. Portinari (1989) nos informa que tal sistema se assentava sobre três princípios: 1.º) O desenvolvimento do sentido passa pelo corpo inteiro. 2.º) O despertar do instinto motor conscientiza as noções de ordem e equilíbrio. 3.º) A ampliação da faculdade imaginativa se faz por livre troca e íntima união entre o pensamento e o movimento corporal (PORTINARI, 1989, p. 135).

A percepção era de que todo exercício aplicado começa com um simples registro, utilizando as faculdades receptoras do olho e do ouvido, que irão somente desenvolver uma atividade estética quando o sentido muscular estiver suficientemente desenvolvido para converter sensações registradas em movimento.

Pouco mais a frente, mas contemporâneo de Dalcroze, temos o protagonismo de Rudolf Laban, que de acordo com Mota (2006, p. 318), era húngaro, nascido em 1879 na cidade de Bratislava e representante da vertente alemã da Dança Moderna. Laban estudou na Escola de Belas Artes de Paris e lá teve contato com o sistema de gestos de François Delsarte e começou, ainda na primeira década do século XX, a experimentar formas de movimento, especialmente improvisação de grupo. Anos depois, em Munique, passa a se dedicar ao Expressionismo. Estudou velhos sistemas de notação e a obra de Jean-Georges Noverre e conheceu Jacques Dalcroze e seu método de *Eurritmia*.

Imbuído dos princípios de Delsarte e Dalcroze, mas acima de tudo disposto a impor uma fórmula pessoal, Laban, em 1910, abriu uma escola em Ascona, na Suíça. [...] O objetivo era desenvolver um método provando que o movimento corporal determina todas as formas de arte, pois encerra a energia básica para qualquer modo de expressão (PORTINARI, 1989, p. 142).

Praticamente a trajetória de Laban é paralela a de Shawn. Em 1921 torna-se *maître de ballet* do *National Theater*, de Mannheim. Suas vertentes são influenciadas tanto pelo aspecto artístico, quanto pedagógico e científico. Entre 1926 e 1927, funda o *Instituto Coreográfico Laban*, em Würzburg. Além disso, ajudou a organizar o Primeiro Congresso de Dançarinos, em Magdeburg (MOTA, 2006).

No ano de 1928 “esboçou um método de registro gráfico dos movimentos que se tornaria depois o *labanotation*” (PORTINARI, 1989, p. 142).

Para ele, os movimentos do corpo no espaço constituem a arte de dançar, cada gesto ou movimento, de qualquer parte do corpo, traz à tona um aspecto do estado interior do dançarino. O *Labanotation*, é sistema de registro gráfico do método para analisar o movimento humano. Tem como principais parâmetros espaço, tempo, peso e energia:

Desenvolveu também uma metodologia para o ensino da dança cujo objetivo principal era preparar o corpo do bailarino para que ele pudesse responder a diferentes exigências e solicitações relativas à expressão de sentimentos, sensações e emoções. Por isso seu método era também chamado de dança livre, pois a partir da assimilação de seus princípios, as pessoas poderiam movimentar-se livremente, criando suas próprias sequências gestuais, isto é, *partituras corporais*. Isso nos permite falar em texto corporal e, por extensão, a dança em conjunto passa a ser considerada como um diálogo de textos corporais (CALDEIRA, 2006, p. 32 - 33).

Laban, apontava que era possível definir e descrever qualquer movimento partindo de quatro questões: qual a parte do corpo que se move? Em que direção do espaço vai o

movimento? Qual é a velocidade de sua execução? Qual é o grau de intensidade da energia muscular desprendida Laban pode ser considerado um arauto da pós modernidade na dança, por ter rompido a “lógica do passo” e ter situado a dança como pesquisa do Que? Onde? Quando? e Por Quê? do movimento.

O trabalho de Laban pode ser considerado um divisor histórico na dança ocidental sob vários aspectos, principalmente no que diz respeito a uma nova rede de comportamentos, relações e concepções de arte e sociedade no hemisfério norte. A Arte do Movimento de Rudolf Laban quebrou paradigmas, expandiu fronteiras e propôs novos olhares e práticas não só para dança cênica, mas para o movimento humano de modo geral. Em 1950, Laban lança seu mais conhecido livro no Brasil, “Domínio do Movimento”, aqui publicado em 1978, com apresentação de Maria Duschenes.<sup>90</sup> (MARQUES, 2020, p.160).

Estes são, alguns princípios teóricos e práticos de Laban, segundo Mota (2006, p. 35-36): O movimento é universal; O movimento está em todas as coisas; A intenção, a variedade e a complexidade são características do movimento que fornecem as informações sobre a qualidade geral da vida; O corpo humano é uma trindade composta por corpo, mente e espírito; O movimento é sempre usado para finalidades distintas, tal como: o alcance (ou realização) de valores tangíveis ou intangíveis; O ser humano move-se para satisfazer um desejo, uma necessidade, que tanto pode ser uma necessidade básica, uma necessidade maior ou uma necessidade sutil; O movimento pode ser também motivado por necessidades sociais, ou seja, o desejo de integrar-se com outros indivíduos, de maneira a desenvolver um senso de comunidade e comunhão; O movimento tanto é consciente quanto inconsciente.

Ao observarmos brevemente estes precursores e todas as transgressões que passavam a ser consideradas como inerentes a Dança, temos que ter consciência de que as rupturas realizadas para que estas mudanças pudessem ter acontecido na arte de dançar, esbarraram em limites e paradigmas sociais e religiosos ocidentais que se perpetuam até os dias atuais. Sendo assim, temos que ter cautela e pensar que o que hoje vemos como uma pequena brecha cósmica, naquele período foi uma cratera, então, cabe a nós da contemporaneidade pós anos 2000, continuar rompendo o que ainda for necessário e expandir as possibilidades de relações.

Ao olharmos essas transgressões no novo continente (americano), local de terras “ex-colonizadas”, mais especificamente no norte da América, nos Estados Unidos, podemos apontar Steele Mackaye (1842 - 1894) e Genevieve Stebbins (1857- 1934), já mencionados no capítulo anterior, Loie Fuller (1862 - 1928), Angela Isadora Duncan (1877 - 1927), Ruth St. Denis (1879

---

<sup>90</sup> Maria Duschenes (1922-2014) foi aluna de Rudolf Laban quando estudou dança na "Dartington Hall School" no sul da Inglaterra entre 1937 à 1939. Em 1940 veio com a família para o Brasil. Pioneira da dança moderna, foi uma das principais responsáveis pela difusão do Sistema Laban no país.

- 1968) e Ted Shawn (1891 - 1972) como importantes protagonistas dessa nova visão de dança e de dançar.

Em uma linha cronológica, Loïe Fuller faz parte de uma geração que sucedeu a de, Stebbins, uma das primeiras precursoras da Dança Moderna norte-americana. Fuller sempre focou

sua atenção na luz, sem narrativas explanatórias e deixando a mágica com os dançarinos transfigurados em cor, luz e sombras. Reverteu temas do ballet Romântico com homens negros e nus em cena. Feminista mesmo sem afirmar-se como tal (estamos ainda na primeira onda do feminismo), Loïe Fuller, [era] declaradamente homossexual (MESQUITA; FABRINI, 2016, p. 64).

Muito à frente de seu tempo, tanto na sua vida, quanto sua arte não havia fronteiras nem barreiras que a parassem. O mesmo podemos relatar sobre o protagonismo de Isadora Duncan como mulher, revolucionária e feminista. Dançarina, nascida em São Francisco da Califórnia, se tornou uma artista de personalidade marcante do século XX. Tinha aversão às técnicas do balé clássico com seus códigos e convenções, e preferia dançar a partir de movimentos próprios. Sua arte foi de extrema importância para romper com fronteiras sobre o que era convencional ser dança em seu período histórico. Seu caráter pioneiro, revolucionário e sua postura de vida foi o ponto de mutação para que várias mudanças passassem a ocorrer na dança nas primeiras décadas do século XX. Duncan, em suas danças, trazia referências da cultura grega antiga dionisíaca, preconizava o retorno às origens humanas e seu encontro com o divino que habita em todos nós e nos integra com a natureza.

Concomitantemente a Duncan surge outra precursora de novas possibilidades para a Dança Moderna, Ruth St. Denis e Ted Shawn que já vos apresentei anteriormente.

Seguindo essa linha de raciocínio de rompimento com os limites paradigmáticos aqui mencionados desta primeira geração de dançarinos modernos, ao sul da América, no Brasil, as novas possibilidades de Dança tomam forma com um atraso temporal e dentre as possibilidades de nomes de bailarinos(as) e coreógrafos(as), elenco duas protagonistas importantes, ao meu ponto de vista, o de Frieda [Chinita] Ullman (1904 - 1977) e Maria Helena Pabst de [Helenita] Sá Earp (1919 - 2014).

Chinita Ullman, segundo Campos (1995, p. 58), nasceu em Porto Alegre, por influência de seu pai que era alemão, ainda na adolescência, foi estudar piano na Alemanha. Lá, ao conhecer a Dança Moderna Expressionista decidiu ingressar na escola de dança, de uma discípula de Laban, Mary Wigman (1886 - 1973).

Para CHINITA ULLMAN a Dança Clássica era "aprender", enquanto a Dança Expressionista era "criar". A arte do ballet estaria sempre em busca da alegria, da leveza e do divertimento, enquanto a Dança Expressionista representava os "estados da alma", era uma forma de arte expressiva. Ritmos que se fazem gestos e gestos que

se espiritualizam em poemas plásticos, assim era para ela a Dança Expressionista, tradutora da vida em movimentos estilizados que transbordavam lirismo (CAMPOS, 1995, p. 60).

Tais intercâmbios, conexões e relações criadas, vividas e experienciadas por Ullman, a direcionava a novas reflexões, de que “os artistas devem fazer a arte correspondente ao século em que vivem e não ao passado” (CAMPOS, 1995, p. 60). Neste caso, a ideia seria de não ficar presos a histórias e sim fazer e contar novas a partir das existentes.

Um pouco mais nova que Ullman, mas contemporânea a ela, se destaca Helenita Sá Earp. Tendo nascido na cidade de São Paulo, veio com sua família fixar residência no Rio de Janeiro nos anos 20 e teve seu primeiro contato com a dança em aulas de Ginástica Rítmica com a Prof.<sup>a</sup> Pollywethel quando fazia seu ensino médio no Colégio Bennet do Rio de Janeiro. Sua carreira foi envolta de pesquisas do movimento, onde se tornou intérprete e coreógrafa. Introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras em 1939.<sup>91</sup> Enquanto Sucena (2008) *apud* Melina (2015) apontam que no Brasil, a cidade de São Paulo acolheu os primeiros artistas em solo brasileiro, como Chinita Ullman em 1932, Maria Duschenes em 1940, Yanka Rudzka em 1953, Renee Gumiel em 1957 e na cidade de Salvador com a vinda Rolf Gelewski em 1960; que introduziram e fortaleceram a *práxis* Laban no Brasil, em contraste com a cidade o Rio de Janeiro que estaria mais vocacionada para o balé clássico; cabe registrar que Helenita Sá Earp, já estava desde 1939 desenvolvendo e divulgando seus estudos em dança em vários locais da cidade do Rio de Janeiro, após assumir a Cátedra de Ginástica Rítmica na então Universidade do Brasil, hoje denominada Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir de 1943 passou a oferecer os Cursos de Especialização em Dança que foram influenciados pelos estudos labanianos a partir do contato que Helenita teve através da leitura de livros sobre a tradição da dança expressionista alemã.

A dança contemporânea deve a sua existência a uma nova concepção do corpo e do movimento (corpo em movimento) que será retomada por todos os seus teóricos, a começar por Laban (LOUPPE, 2012). Helenita Sá Earp se insere nesta tradição, quando postulou a criação de uma teoria de princípios e conexões abertas em dança que permitissem a fruição de disponibilidades múltiplas das diferenças dos corpos e suas possíveis aplicações numa livre-relação para com a técnica. (MEYER, 2002)

---

<sup>91</sup> No período entre 1943 a 1981, estudaram com Helenita diferentes gerações de artistas, intérpretes e professores como Tônia Carrero, Glória Futuro Marcos Dias (que se tornou sua principal colaboradora), Margarida Menezes, Myda Sala Pacheco, Odete Franco, Yara Vaz, Consuelo Rios, Ítala Martins Moreira (pianista), Dora Pinto e Ely Airam (percussionistas), Heide Johnson de Assis, Simey Billio, Lourdes Bastos, Eni Corrêa, Vera Soares, Celina Batalha, Lenir Miguel de Lima, Maria Zita Ferreira, Carlos Dimitre, Eleonora Gabriel, Ana Célia de Sá Earp, Élid Bittencourt e Sylvio Dufroyer, por exemplo. Para maiores informações ver a página da internet: < <https://www.helenitasaearp.com.br> > Acesso em: 10 mar.2023.

No artigo “Aproximações entre o Sistema Laban e os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp” são elencados alguns pontos de aproximação entre o Sistema Laban e os Fundamentos da Dança, onde foram apontadas as influências que Laban teve no pensamento de Earp, expresso nas seguintes palavras:

Helenita Sá Earp nasceu no Rio de Janeiro<sup>92</sup> em 1919. Neste período Laban já era considerado um dos grandes nomes da Dança na Europa e liderava os programas de verão no Monte Verità. (...) Laban e Earp eram de diferentes gerações e possivelmente partes dos estudos de Laban influenciaram a pesquisa de Earp. (...) Indiscutivelmente Laban e Helenita eram pessoas muito à frente de seus tempos, capazes de liderar movimentos de profundo desenvolvimento e expansão da Dança. Tiveram a liberdade como prática em suas propostas, era o diverso que os interessava. Venceram muitas adversidades de suas épocas, guerras e regimes de governos totalitários. (...) Ambos viveram em períodos nada propícios para a estruturação de saberes sobre o corpo somático, sensível e relacional. O trabalho de Helenita vinha de uma vontade de inovação e de desenvolvimento de um pensamento estruturado (não estrutural) sobre o corpo. Podemos dizer o mesmo sobre Laban. encontramos algumas evidências de uma aproximação entre suas pesquisas, quando lançamos um olhar cuidadoso para suas produções teóricas e práticas. Certamente Helenita estudou e foi apresentada a temas e conteúdo do *campo labaniano*. Sua teoria foi atravessada pelo diálogo com a Anatomia, a Educação Somática, a Filosofia, a Matemática e pelo seu contato com Mary Wigman. Earp chegou a estudar com Wigman fora do Brasil.<sup>93</sup> Podemos elencar alguns pontos de aproximação estrutural entre o Sistema Laban e os Fundamentos da Dança. São eles: Laban e Helenita eram artistas da Dança e sempre desenvolviam o pensamento sobre o corpo e análise do movimento. Criaram um fazer-pensar-dança bastante autônomo. Existe uma disposição comum aos dois pesquisadores de integrar Arte e Ciência. (...) Em se tratando de Análise de Movimento Laban, indaga-se sobre qual a questão central naquele movimento. Nos Fundamentos da Dança, indaga-se sobre o que é foco e o que é fundo como princípios da ação. Sá Earp desenvolveu sua abordagem com base nos parâmetros de análise e criação do corpo: Movimento, Espaço-forma, Dinâmica e Tempo. A análise de Movimento de Laban pauta-se nas categorias CORPO, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA (TOURINHO; SOUZA, 2018, p. 2-4).

Todas estas matrizes de pensamento citadas anteriormente vão de certo modo estar presentes na vida de Helenita Sá Earp e em suas concepções sobre a dança. Earp rompeu barreiras culturais e criou uma rede de relações que pudessem corroborar por uma dança imanente e cósmica suscetível a todos os corpos. Tal visão a levou a um criar um conjunto de estudos que hoje conhecemos como Fundamentos da Dança de Helenita Sá ou Teoria Fundamentos da Dança (TFD) onde podemos observar diversas ramificações de pensamentos que se conectam e dialogam em busca de novas possibilidades do ser, se lançando no aberto e plural de uma dança que é infinita. Neste sentido, no artigo “O Eterno Deus Mu Dança,

<sup>92</sup> Helenita Sá Earp nasceu em 1919 na cidade de São Paulo, onde residiam seus pais. Em meados dos anos 1920 a família se mudou para o Rio de Janeiro.

<sup>93</sup> Em 1955, Helenita foi indicada para participar de um encontro internacional de dança em Zurich na Suíça, onde fez aulas com Mary Wigman, discípula de Rudolf Laban. Este encontro também contou com a participação de Sigurd Leeder, Harald Kreutzberg, Ana Sokolov e Rosalia Cladek.

Fractalidade e a Visão Integradora Helenita Sá Earp”, Lopez Moreno e Meyer (2022), comentam sobre a pesquisa de Earp:

É de grande interesse o desenvolvimento e a compreensão de como os mecanismos da dança ressoam, em uma escala múltipla de movimentos, caóticos ou ordenados, em diferentes camadas, do corpóreo ao psiquismo individual e coletivo. Esse trabalho foi desenvolvido intuitivamente, sem a linguagem científica atual, há mais de 50 anos pela professora Helenita Sá Earp. (p. 4).

Esta visão de Helenita nos permite entrever a dança como um pensar-fazer-sentir-imaginar o movimento em uma abordagem sistêmica aberta e evolutiva, onde o corpo é um sistema aberto dissipativo que transforma a energia do meio ambiente numa rede-fluxo de ações entre movimento e cultura em diversos níveis de relações intrínsecas.

Na visão da profa. Helenita, a vivência da dança está construída na experiência plena em todas as direções, todos os estados de espírito, todas as dinâmicas, todos os ritmos. Ela não via a dança como um processo isolado, mas se resvalavam em diferentes camadas, dentro e fora do palco. Por seu pressuposto, compreendia que a dança é uma particularização do infinito, onde todos os múltiplos flutuam, aparecem e desaparecem, tal qual a visão heraclitiana comentada na introdução deste artigo (idem, 2022, p. 4).

Em outras palavras, estamos lançados e sempre imersos em um vórtex movente neste hiper complexo aberto Sistema Dança. O corpo é uma temporalidade espaço-temporal de dinâmicas em constantes intercâmbios com o meio num processo contínuo de estruturações e significações, cuja organização permite galgar patamares mais altos de complexidade. Este se encontra num jogo de interações, numa dança de trocas de matéria e de energias.

Na concepção de Earp, o movimento se cria e se diferencia, a partir da energia, da matéria e das informações iniciais, à medida que avança. Nele atuam o princípio cosmogênico e da autopoieses, em uma dinâmica como sistemas abertos cada vez mais ordenados e criativos. A própria desordem – caos é um indício de uma nova ordem que vai emergir. A essência da realidade é uma totalidade que resulta do conjunto de relações, por isso se chama holismo relacional. Esta perspectiva implica em pensar holisticamente. Ver que a totalidade não resulta da soma de partes, aqui, mas sim da interdependência orgânica de todos os elementos. Com isso se ultrapassa o dualismo e concepções mecanicistas do corpo e do movimento.

Assim a proposta de Earp pode ser compreendida qualitativamente do corpo dentro do paradigma da ciência do Caos que permite ser instaurada.

Trata-se, por excelência de um sistema caótico transiente, tendo como fator agregador de coerência e ação criadora - poíese - a percepção de estruturas invariantes que ressoam em múltiplos, jogos em  $n$  agregados relacionais combinatórios não determinísticos. Os conceitos fractais podem ser aplicados na dança pelo uso de padrões de aleatoriedade e repetição, entretanto o seu cálculo não pode ser reduzido apenas ao isso. O corpo e o seu movimento é um sistema que compreende várias camadas, que se movem simultaneamente em várias dimensões do espaço, do tempo e da consciência. Por exemplo, focando apenas em um corpo do dançarino, ele possui

uma estrutura primária de ação que é comandada pelo seu eixo central, responsável pela direção principal do movimento, como em um fluxo horizontal de um rio. Este padrão de movimento por sua vez se resvala em submovimentos secundários – em seus membros e suas extensões - em múltiplas direções, que possuem autossimilaridade com o primário. Assim, a coluna dialoga com os braços e pernas, que por sua vez ressoam - ou não! – nas mãos, nos dedos, nas roupas. Cada gesto e movimento se unem para formar um todo, coerente, transiente e dissipativo (LOPEZ MORENO, MEYER, 2022, p. 2).

Haveria, por assim dizer, uma ressonância multidimensional deste holismo relacional na própria estrutura da fisicalidade do corpo humano, com as dimensões afetivas e mentais da pessoa que dança, e, em maior escala, na cultura humana. Compreendendo, assim, a nossa existência biológica, cultural e espiritual dentro do entendimento da Epistemologia da Complexidade. A ideia trazida por Morin (1996), se funda no pensamento de que tudo está em tudo reciprocamente. Assim como ele exemplifica como o macro está no micro, Helenita Sá Earp também concebe sua *práxis* em dança. Esta concepção se coaduna com as reflexões que Martins (1999) faz sobre o pensar-fazer-sentir-imaginar a dança numa abordagem sistêmica evolutiva, onde o corpo é um sistema aberto dissipativo que transforma a energia do meio ambiente, numa rede-fluxo de ações entre movimento e cultura em relações intrínsecas e entre cada um destes subsistemas. Neste sentido, o Subsistema Movimento é entendido num continuum matéria-energia enquanto espaço, forma e tempo, como faces da corporeidade das coisas e no intercâmbio interdependente entre corpo e cultura em seus vários níveis de relações.

É instigante percebermos, nós, seres dançantes, seja através de leituras ou práticas corporais, o quanto interligado estamos com o fluxo universal que nos move: a energia. E “quanto maior for à integração e a criatividade na ação, mais energia e mais vitalidade são conscientizadas” (MEYER; EARP, 2019, p. 232).

A estrutura de cada forma tem uma intensidade própria, uma “dinamogenia”, todos os seus parâmetros são intrínsecos à estrutura da corporeidade. Os movimentos do corpo físico se interconectam com a mente e as emoções, afetando-se mutuamente e definindo a personalidade humana –que nada mais é que instantes na duração da corporeidade. Desta maneira, a qualidade com que realizamos os movimentos depende do grau de energia conscientizada na ação, dentro do paradigma multiescalar próprio da fractalidade. A energia é dinamizada pela relação entre atitude interior e exterior, pelo nível de conscientização e integração em cada ato. A visão sistêmica da dança proposta nos estudos da profa. Helenita são sempre pensamentos processuais. Eles vinculam o movimento a fluxos de matéria e de energia que se coaduna com a filosofia que pressupõe o mundo como uma rede de processos interdependentes da qual fazemos parte (e.g. WHITEHEAD, 1979), e todas as nossas escolhas e nossas ações estão imbricadas, em suas múltiplas faces, a uma mesma realidade motriz. Na dança, essas escolhas são postas em jogo a cada experimentação de modo que sejam estabelecidas e estimuladas na pessoa que dança a criar novas redes e expansões. Isto significa compreender a estrutura física do nosso corpo não só intelectualmente ou morfológicamente, mas sensivelmente. Perceber e sentir a materialização nos ossos, nos músculos, nos tendões, nos vasos, nos órgãos. Compreender a beleza da relação harmônica de cada sistema orgânico. E assim há sempre estímulos de originação à novas possibilidade organizada pela profa. Helenita Sá Earp em diferentes

metodologias e processos de ensino e criação em dança (LOPEZ MORENO, MEYER, 2022, p. 6).

Todos estes precursores que analisamos anteriormente conseguiram expandir seus horizontes energéticos para trazer à tona aquilo que já sentíamos em nós, em nossa dança, mas não tínhamos parado para dialogar, interagir, relacionar ou até historicizar.

Os discernimentos sobre energia ecoam desde civilizações antigas, como aponta Sabetti (1991), e podemos perceber que em diversas culturas o que mais claramente observamos são conexões através da compreensão de unicidade com a natureza, seja através do sol, da lua, das estações do ano, dos elementos da natureza (ar, terra, fogo, água, madeira) etc.

É inegável que grande parte desta visão de existência energética procede de povos do oriente: chineses, hindus, egípcios dentre outros. Este fato é comprovado ao analisarmos que nossos precursores, desta dança escrita aqui, conseguiram compreender sobre si e sobre o nós ao ter contato com essas culturas. A energia vital que segue seu fluxo contínuo e livre no corpo, por exemplo, em povos chineses, segundo a crença taoísta, pode ser melhorada, ou seja, equilibrada e harmonizada através de práticas corporais.

Ao dançar essas palavras até aqui, me sinto mais leve, um homem mais humano do que “homem”, mais natural que a natureza, mais infinito que o universo, me libertando assim, de caixinhas que separam as ciências das artes. Para alguns, ao ler até aqui, pode parecer que este autor é alienado e quis dissertar muito ao tentar falar do social, do pessoal, do histórico, do psicológico, do filosófico que a arte da dança engendra como área de conhecimento etc. Talvez seja essa mesma indagação que Helenita Sá Earp tenha passado no início da teorização de que a dança é universal. Universal aqui é concebido no sentido da disposição sempre existente entre Unidade e a Multiplicidade. Portanto, afasta-se da visão de universal como hegemonia, que seria o oposto do que Helenita propõe. A hegemonia propõe que um modelo particular (parte) seja imposto como norma para as pessoas como padrão a seguir, como se este fosse a totalidade (Todo). Neste sentido, suas propostas são contra hegemônicas na medida em que implicam também compreender princípios e como estes se diversificam nas expressões do ser humano. Esses princípios reúnem sempre em um Todo - o Um e o Múltiplo- em uma só realidade.

Como nesta perspectiva não valorizamos a habilidade motora, mas sim um trabalho das formas conforme as formas que cada corpo pode fazer. Como não se tem nenhum padrão a seguir, importante é trabalhar os movimentos globais das articulações em diferentes poéticas que trazem também um trabalho de promoção da saúde naquele corpo de maneira diferenciada (EARP, 1977-1981)<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Reminiscências de diálogos Helenita Sá Earp e Ana Célia de Sá Earp entre os anos de 1977 e 1981. Todas as citações e notas subsequentes (EARP, 1977-1981) referem-se a esta mesma fonte documental.

Penso que essa tentativa seja mais que necessário em tempos em que vemos mais bandeiras que nos separam do que nos unem. Eu viso, futuramente, adentrar o território de homens (que acham que dança não é coisa para homens) e com a arte de dançar, a Psicologia Analítica e a história ao meu lado, fazer meu papel de transformar vidas de outros homens, assim como aconteceu comigo. Nessa tentativa, me apoio agora nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp para colaborar com meu acalento de inquietações e fortificar os estudos sobre a dança para homens de Ted Shawn. Mas, cabe ressaltar, que são só os primeiros passos de infinitas possibilidades de análises possíveis.

### 5.1 FUNDAMENTOS DA DANÇA DE HELENITA SÁ EARP

Earp ao teorizar a dança parece captar as energias criativas que vinham sendo difundidas pelo mundo, consciente e inconscientemente. Seu sistema aberto de dança não tende a buscar sentidos e finalidades fixas aos movimentos. Os parâmetros e seus agentes de variação são vórtices de originação, que nos permitem abrir novas possibilidades de criações co-evolutivas na corporeidade. Ao mesmo tempo que os parâmetros e seus agentes de variação estabelecem delimitações que nos permitem estabelecer análises detalhadas do movimento. Assim, devemos ter a clareza da inseparabilidade relacional entre eles, estão sempre em diálogo e conexão.

Neste contexto, pode-se dizer que sua pesquisa em torno de princípios e referenciais, visam estabelecer um conjunto de conhecimentos que fornecessem suportes para a criação de uma teoria aberta em dança; isto é, que permitisse a fruição de disponibilidades múltiplas das diferenças dos corpos e suas possíveis aplicações numa livre relação para com a técnica na dança (MEYER; EARP, A.C. 2019, p. 137).

Então essa visão originária da técnica com desvelamento é fundamental, pois para os Fundamentos significam visitar ela um fundo sem fim de gerador de possibilidades do corpo, onde os parâmetros e seus agentes de variação permitem conhecer a dança como acontecimento no aberto. Helenita Sá Earp tinha uma preocupação muito grande de deixar bem exposto que a dança era uma capacidade e um direito inerente a todos os corpos, biotipos, raças e classes sociais.

A dança é uma capacidade de integração na ação, isto é uma presença. Isso podia acontecer em um simples gesto de mão, de braços e do olhar. Com esta visão de dança, a dança imanente a todos os corpos, inclusive para as pessoas com deficiências. Pois aqui se descobre em uma mínima parte a infinitude de possibilidades que podem se tornar presentes (EARP, 1977-1981).

Uma outra coisa é a preocupação da formação do intérprete-criador. Para isto, ela se lançou a pesquisar profundamente a anatomia, cinesiologia, geometria, entre outras para

possibilitar o desenvolvimento de estudos sobre organização de aulas e progressões do movimento que poderiam permitir com que sua abordagem criativa da técnica em dança pudesse preparar não só fisicamente, mas também artisticamente e criadoramente, os intérpretes em dança. Sua pesquisa sobre processos de ensino e criação abertos e plurais foram feitos por mais de quarenta anos. E uma das mais fortes questões que sempre estava presente em suas buscas era: como as companhias de dança poderiam realizar uma formação corporal plural e diversa sem a exigência do balé clássico? O balé clássico, para Earp tem princípios muito bons de progressão, mas o aspecto padronizado e restrito com as hierarquias de movimento prejudica a inclusão de uma preparação física para todos os corpos. Principalmente quando falamos sobre a dança atual, que envolve todas as partes do corpo, dinâmicas e bases etc. Assim, em sua visão o balé se mostra incompleto e não é capaz de atender a diversidade dos corpos. A forma de valorização de certos movimentos faz com que sua ideologia discrimine os corpos que se adaptam a aquele receituário, daqueles que não podem atender aos padrões de movimento e forma exigidos. Então as pessoas não eram selecionadas para as companhias de dança se não atendessem aqueles pré-requisitos inerentes a sua ideologia de corpo e movimento.

E importante que o professor-coreógrafo ministre aulas de técnica criativa baseadas na pesquisa de movimento que esteja relacionada com sua obra coreográfica em andamento. Uma coreografia que utiliza mudanças de base e ou variações dinâmicas e ou que exige uma expressividade facial e uso da voz induzem com que se tenha conhecimentos de como organizar uma aula de técnica criativa correlacionada com a preparação física abrangente, mas com estes focos relacionadas aos temas de movimento com seus processos coreográficos. Com isto se pode criar uma diversidade de aulas em metodologias abertas voltadas para vários tipos de cursos de dança. Os processos de ensino na dança não ficam subordinados a alguns modelos advindos ou da escola de balé ou de outras modalidades de ensino de dança pré codificadas. A dança pertence ou é sinônima de uma entrada numa espécie de infinidade de possibilidades conforme a criação da técnica feita em uma preparação física aberta que implique no conhecimento de progressão do movimento segmentar, de estruturas de aula, de temas advindos da relação foco-fundo por princípios abertos e seus agentes de variação em diferentes estilísticas voltada para atender a diversidade dos todos os corpos. Uma técnica criativa diversificada que se permeia no diálogo entre diferentes culturas e entre diferentes corpos (EARP, 1977-1981).

Os estudos em dança de Helenita Sá Earp foram influenciados pelas pesquisas sobre mística em religiões comparadas através do contato que esta pesquisadora teve com Huberto Rodhen, que também empreendeu viagens a Índia para aprofundar relações do Yoga e Vedanta com a mística cristã.

Baseada na filosofia oriental, Earp relaciona o corpo que dança com as forças do Universo através da energia chamada de Potência do Uno, força mística que confere a existência a todas as coisas, porque é a força geradora do Verso ou das facticidades. No homem, esta Potência do Universo está presente enquanto Uma no centro do Eu e como verso na periferia das suas ações. Assim Earp, pensa a dança através do aspecto da Unidade e da diversidade. Uno, porque há uma energia geradora constante ou uma

potência criativa que é a própria essência do universo e dos seres: a energia da existência. Esta energia é pulsante, sutil e plena. E diverso, porque esta energia geradora se manifesta nas diversas formas de existência, que engloba dizer, no próprio homem e nas suas ações. A integração do Uno e do Verso resulta na singularidade, na genialidade e na manifestação criativa das ações. Assim, na multiplicidade de gestos, cada qual é construção única e singular de uma existência. O instante da ação dançante é criativo e de síntese. Esta síntese criativa deve ser a mais pura e profunda convergência das forças mentais, afetivas e físicas que, assim, estabelecem um estado de potência. Esta potência criadora integra os processos intuitivos, perceptivos e expressivos tensionando as fronteiras entre o consciente e inconsciente e criando novos e criativos modos de perceber e agir. Segundo Rohden, o artista é aquele que tem a genialidade para ver e o talento para exprimir, assim, o ato artístico criador, é aquele que também reflete um ato integrado entre as competências da visão e da ação. Para Earp, o gesto nunca se repete, nunca é igual ao anterior, é sempre uma nova possibilidade de relação porque está sempre buscando refletir a Potência Geradora que é e está no próprio Ser. A manifestação do gesto enquanto manifestação do Verso é a síntese da relação entre força e movimento. Então, nesses moldes do jogo entre a imanência e a infinitude de uma força e a discriminação e a finitude das formas, Earp pensa a dança como a relação qualitativa entre polaridades complementares: a potência do silêncio e a fluidez da mobilidade, a constância e a inconstância, o eterno e temporário, o "Vazio" e a forma, que se apresentam como princípios do próprio Ser e, por conseguinte, são desvelados nos elementos operacionais da ação humana, como por exemplo, no rápido-lento, suave-forte, estático-móvel (SEIDLER, 2012, p. 46 e 47).

Rodhen nos diz que da “Potência Original Inderivada”, dá-se uma condensação de forças que instaura as potencialidades do formar. Nesse sentido, Earp expressou as seguintes reflexões:

A dança pode ser concebida como uma emanção desta Potência que é infinita como uma pura força geradora que se manifesta em potencialidades até o eclodir das energias nas formas em diferentes estados e campos vibratórios. Toda é manifestação é uma existencialização. É uma concretização do indeterminado dessa Potência. No infinito não existe forma, espaço, tempo e movimento. É o Vazio, o Nada-Pleno, o Silêncio-Presença. Germinar é a liberação das energias introvertidas e latentes na semente - onde há uma aglutinação de forças em uma convergência potente - e dessa força latente se dá o brotar das formas (EARP, 1980)<sup>95</sup>.

A partir desse entendimento, conscientemente, ela aponta alguns parâmetros como possibilidades de organização sintético-analítica dos movimentos do corpo: movimento, espaço, forma, dinâmica, tempo. A seguir descreveremos em termos operacionais como estes parâmetros e seus agentes de variação são organizados e aplicados em sua *práxis* didática e criativa.

### 5.1.1 Movimento

---

<sup>95</sup> Reminiscências de pensamentos de Helenita Sá Earp rememorados por Ana Célia de Sá Earp durante os processos de montagem da coreografia “Natura” de 1980.

Segundo Helenita Sá Earp, todos os parâmetros expressam em sua estrutura e em seus agentes de variação a totalidade da corporeidade.

Esta totalidade se manifesta em uma relação de foco e de fundo em torno de um enfoque temático que se deseja realizar a pesquisa corporal. Então dentro deste enfoque perceptivo a totalidade da corporeidade está sempre presente em várias camadas próprias em suas multidimensionalidades existenciais. Assim percebemos que os parâmetros não estão separados. Estes nos permitem estabelecer um enfoque na linguagem que nos ajuda a ampliar a percepção do que acontece na ação corporal. Esta por sua vez e sempre inteira e plena. E abrangente e multidimensional (EARP, 1977-1981).

Esta multidimensionalidade se expressa em camadas em tramas relacionais, como nos ensina Boff quando diz:

Sem querer definir a natureza humana, ela emerge como um nó de relações voltada para todas as direções: para baixo, para cima, para dentro e para fora (...) O ser humano se ativa na medida em que ativa esse complexo de relações totais (2019, p. 29).

O movimento humano é percebido, tanto em relação ao indivíduo com ele mesmo (Corpo Individual), quanto em relação com o outro (Corpo Grupal), como na relação com o meio ambiente (Corpo Ambiental).

Na sua individualidade, e cabe aqui reiterar que nada está separado, esta dimensão do Corpo Individual permite que um foco seja realizado. O corpo visto de forma individual, ele possui uma forma que permite relações no espaço. Assim estabelecemos relações no espaço que acolhe e, permite por sua vez, que os movimentos transitem e circulem em trajetórias tangíveis e não tangíveis que envolvem e mesclam a fisicalidade, pensamento, emoção e a intuição (EARP, 1977-1981).

Neste sentido, os estudos em Earp apontam que o movimento pode ser “parado”, pode ser potencial. Com este conceito, o de Movimento Potencial, ela amplia a concepção de movimento para todos os seres e para todo universo. Então há dança mesmo que não haja mudança visível.

Podemos estar sem mudança no espaço externo e está em movimento, pois que movimento então passa a ser Presença como um dinamismo que transcende as noções de fora e dentro, estático e móvel. Então é muito importante evidenciar este conceito aqui e fazê-lo de fato vivido em nossas experiências dançantes onde quer que elas se deem. Sobretudo para o desenvolvimento de aulas em técnica criativa voltada para a formação de intérpretes, quanto nas aulas de laboratório de pesquisa de movimento como nas práticas diversas de montagem e composição coreográfica (EARP, 1977-1981).

Uma pessoa pode dançar e estar parada em cena durante toda a duração de um espetáculo coreográfico, o que pode gerar um forte impacto através desta potencialização. Sua energia e a sua vibração tonalizam aquela cena com um forte viés de interioridade dos movimentos da sua psique dançante, expressa na dramaturgia corporal que encarna no palco. O Movimento Liberado por sua vez vai irradiar a energia de uma outra forma, através de transições sequenciais no espaço. Esta exteriorização aparente no sentido de criação de

desenhos das formas das partes do corpo e do corpo como um todo em diferentes situações no espaço não se dá apenas no espaço físico e pode se entrelaçar com diferentes forças centrípetas e centrífugas do movimento mental.

Tanto o momento potencial como o liberado não acontecem apenas no nível físico, mas também em níveis mentais e emocionais da corporeidade. Então você pode estar em movimento potencial mental-emocional-físico ou em movimento liberado mental-emocional-físico, mas pode também estabelecer nuances do potencial e do liberado em relação aos vários aspectos da corporeidade. Você pode ter movimento em convergência ao potencial mental-emocional e movimento liberado físico, o que se chama de Atenção Plena, onde você diminui os movimentos mentais e suas inerentes dispersões e se concentra fortemente em uma ação na sua fisicalidade. Também podemos refletir que um movimento potencial físico possa estar simultaneamente em movimento liberado mental-emocional. Estes entrelaçamentos não lineares entre movimento potencial e liberado e as dimensões da corporeidade estabelecem situações diferentes porque as possibilidades da corporeidade neste imbricamento têm a suas especificidades nos campos mental-emocional-físico (EARP, 1977-1981).

É importante a gente ter consciência que esse momento potencial e liberado em todos os níveis e em conexões de relações podem ser feitos didaticamente tanto na construção de um espetáculo quanto em nossa dança cotidiana. Outra coisa importante no trabalho da Profa. Helenita é a questão do movimento centrípeto (que se dirige para o centro, que procura aproximar-se do centro) e do movimento centrífugo (que tem a tendência de se afastar do centro). Esse tema está presente nos estudos de Delsarte e Laban. Helenita coloca que esse movimento centrípeto é um movimento em direção a nossa origem, ao nosso eixo, ao nosso coração. Por coração aqui, ela seguindo a tradição do Yoga, não mencionava especificar o órgão responsável pelo bombeamento do sangue no corpo físico, mas sim um lugar indeterminado, um fundo sem fim, uma abertura ilimitada e infinita que jaz no mais íntimo do íntimo em nós. Esse aqui se chama de movimento para dentro como uma subida ao fundo do coração.<sup>96</sup> Este coração seria como uma espécie de dínamo de um dentro que não tem fora e um fora que não tem dentro, tal como um vórtex com movimento duplo - no centro e nas bordas - próprio da forma arquetípica espiral.

Aqui o pensamento sobre o movimento em Helenita Sa Earp se relaciona com várias tradições contemplativas orientais, onde se destaca a importância da meditação e da concentração como meio de acesso a esse movimento do profundo em nós.

Dependendo como está a sua mente e as suas emoções em relação a estes movimentos centrífugos e centrípetos, não adianta fazer movimentos para fora ou para dentro externamente a nível da trajetória espacial física, se a contrapartida em níveis mais profundos de conversão e extroversão não estiverem presentes e não forem acompanhados pela conectividade dada pela integração de suas ressonâncias mentais-emocionais. O movimento centrípeto é uma relação de convergência da mente das emoções e da fisicalidade para o ponto para origem para a pessoa voltar ao seu ser

---

<sup>96</sup> Sugiro a leitura do capítulo “A subida ao fundo do coração do movimento” que integra o livro “Helenita Sa Earp: Vida e Obra. Ver bibliografia.

germinal no estado de presença no aqui e agora. Não é necessariamente aquele movimento que se exterioriza que é tem a ver com a liberação da energia. Podemos estar em movimento liberado extrovertendo a energia para fora externamente na minha fisicalidade e na interioridade se voltar para dentro com movimentos centrípetos mentais. Portanto os campos da corporeidade não são iguais, não são homogêneos. Formam uma unidade complexa. Eles se assemelham, conversam, se entrelaçam, estão imbricados uns nos outros tal como nos de relações em infinitas direções. Dependendo do enfoque que se de as dimensões do pensamento, da emoção e da fisicalidade do movimento, elas se diferenciam e permitem com que poéticas possam ser instauradas na diversidade das movimentações. Isto também se aplica ao corpo na sua fisicalidade no espaço. Esta visão permite a estruturação (não fixa) de múltiplos enfoques e trabalhos de improvisação e de criação de exercícios para fins de formação de um intérprete-criador em dança. Assim, o movimento potencial e liberado se for analisado a nível externo também permite uma grande potência a criatividade na dança. Pois este funciona de forma análoga a pausa e o som na música. Tal concepção permite a eclosão de uma diversidade de possibilidades criativas e de execução do movimento em potencialidades pelo uso inerente de geração de análises e sínteses que existe na linguagem anatômica (EARP, 1977-1981).

Relacionado a tudo que foi exposto anteriormente, os movimentos podem ser sucessivos simultâneos. Na fisicalidade existem diferentes possibilidades de combinações sucessivas e simultâneas, isoladas e combinadas em diferentes partes do corpo e do corpo como um todo em, mantendo e variando diferentes as bases de sustentação. Como vimos anteriormente em relação ao movimento centrífugo e centrípeto, podemos refletir que esta forma de compreender o movimento de modo multidimensional, permite arranjos entre pensamentos, emoções e ações físicas em diferentes combinações sucessivas e simultâneas.

Assim posso me mover sucessivo a um pensamento ou simultâneo a um pensamento. Eu posso pensar sobre uma coisa e depois fazer um movimento. Posso estar pensando-imaginando o movimento enquanto faço, mas posso também o mentalizar imaginariamente antes ou depois de sua realização tangível. Então essas sucessividades e simultaneidades entre pensamento, emoção e ação significam como atribuir diferentes tonalidades imagéticas antes, durante e depois da execução do movimento na sua fisicalidade. Isto nos permite ampliar a atenção nos movimentos mentais e suas interconectividades com a fisicalidade. Tudo isso também pode enfatizar simbolismos (EARP, 1977-1981).

Nos estudos em dança da Profa. Helenita Sá Earp, a linguagem relacionada com a *práxis* didática é muito aberta. Assim como possui um amplo diálogo com a linguagem anatômica e da geometria, acolhendo de modo amplo o uso das metáforas. Por exemplo: “Abra sua mão como uma semente que desabrocha”. Neste momento que a mão vai se abrir, o artista-docente-pesquisador em dança pode usar a linguagem simbólica. Uma linguagem importante para o movimento porque permite uma maior adesão às questões cotidianas da natureza e da nossa vida no dia a dia. A questão emocional neste caso é importante. Vejamos outro exemplo: “Vamos sentir o movimento como se uma água escorresse pelo seu corpo e aí nesta sensação realizamos movimentos do deslizar da mão sobre o rosto. Agora vamos sentir que esta água é

uma água geladinha que vem das altas montanhas que escorre, escorre e refresca”. Esta linguagem vai permitir a criação de movimentos através de uma linguagem simbólica metafórica e relacional com as forças telúricas do universo. Então, sempre se vê um jogo entre a linguagem abstrata e figurada do movimento como caminho para a abstração e a figuração em relação ao movimento bem ampla e diversificada no trabalho da Profa. Helenita.

Com isto podemos relacionar o movimento corporal e entendê-lo como pertencente à corporeidade de todas as coisas, o que facilita o uso de imagens e símbolos, em estreita vinculação com o conhecimento detalhado da diversificação do movimento. Deste modo, tanto a linguagem anatômica (objetiva e científica) quanto a linguagem metafórica (simbólica e artística) podem interagir mais, sem dicotomias (MEYER, EARP, A.C. 2019, p. 176).

Na fisicalidade, o estudo do movimento é amplamente apoiado a partir dos movimentos básicos do corpo humano.

Um dos pilares desta pesquisa parte do estudo dos movimentos básicos do corpo como um eixo central de conhecimento na dança. Um conhecimento que compreende o movimento a partir do simples, investigando em suas particularidades anatômicas e cinesiológicas. Neste sentido, a forma do corpo humano oferece certas possibilidades de movimentos básicos. Estes se apresentam como situações de originação (EARP, A.C. 2010, p.2).

O estudo dos movimentos nas partes e segmentos do corpo é encaminhado pelas noções de translação e rotação em suas diferentes articulações<sup>97</sup>, onde podemos listar: flexão, extensão, adução, abdução, propulsão, retropulsão, lateralidade, circundução, elevação e depressão, supinação e pronação, anteversão e retroversão, inversão e eversão, oposição. Para além, também devemos nos atentar para a diferenciação do tronco na movimentação segmentar:

a coluna se movimenta a nível lombar, estabelecendo os movimentos do quadril e da coluna dorso-lombar, modificando a região superior do tronco. Já na porção torácica existe mais liberdade nos movimentos, devido à sua maior mobilidade articular, podendo ocorrer desde micro movimentos até grandes movimentos. Na região da coluna cervical e da cabeça, tem-se diferentes graus de possibilidades de movimentos da coluna cervical e da cabeça, variando de acordo com as limitações e possibilidades destas partes (MEYER; EARP, A.C. 2019, p. 223).

Ao seguir nos apontamentos sobre estudo do movimento, Motta (2006), Earp, A. C. e Meyer (2019) apontam as características semelhanças dos movimentos do corpo global, nesta, temos possibilidade de agrupamentos em famílias da dança: transferência (movimentos de mudança na distribuição do peso do corpo como um todo, de uma parte à outra); locomoção (movimentos com deslocamento do corpo como um todo, no espaço); volta (movimentos com rotações do corpo como um todo, no espaço; salto (movimentos de perda do contato do corpo como um todo, em relação ao solo); queda (movimentos com mudança na base de apoio do

<sup>97</sup> Para mais detalhes sobre cada um deles, consultar Motta (2006, p. 143) e Earp, A.C. e Meyer (2019, p. 195).

corpo como um todo, a favor da força gravitacional); elevação (movimentos de mudança na base de apoio do corpo como um todo, em oposição a força gravitacional).

### 5.1.2 Espaço

O espaço é uma relação constante entre Vazio e forma em ilimitadas interações de estados de ser.

O Vazio pleno é um campo de extrema intensidade energética. Uma Potência que permite ilimitadas interações. No mundo existencial, o espaço é proporcionado pelas diferenças. Diferenças entre as matérias, entre o ocupar e desocupar, entre o possuir e despossuir, entre o pensar e o não pensar, por exemplo. São estas ambivalências complementares que desvelam ilimitadas manifestações da diversidade. Tudo que permite interações são condensados ou nichos borbulhantes do formar. As diferenças entre os estados sólidos, líquidos e gasosos da matéria, permite uma experiência sensorial inimaginável a arte da dança, sensível, poética na abertura da linguagem e desta a totalidade criadora. Se nossos corpos não fossem feitos nesta mistura dos estados da matéria, como partes moles e duras, não haveria os contrastes próprios do corpo humano. Outros corpos apresentam outras características em função destas relações entre o sólido, líquido e gasoso, como a ameiba e a pedra, por exemplo. Estas interações demonstram que o denso e o sutil estão sempre em interação. Enfim, a formação de nosso corpo com seus variados sistemas orgânicos, menos ou mais densificados, estabelecem arranjos de espaço e forma, como consequência da distribuição entre Vazio e forma em complexas redes de estrutura e função que estão em transformação constante e sempre adaptáveis a novas conformações. As relações de Vazio e forma podem ser analisadas a luz do pensar e do sentir em relação ao movimento na fisicalidade. Assim, nosso corpo possui diferentes estados e distribuições da matéria física e da corporeidade como um todo. As diversas formas na expressão grupal dependem das distribuições entre a receptividade do acolher, moldar e transformar a construção e desconstrução dos desenhos da forma e das trajetórias grupais realizados entre os intérpretes envolvidos. Da poética da sala de aula, aos palcos estes princípios atingem os espaços sociais. A interatividade, o respeito as diferenças, a inclusão e participação de todos; potencializa territórios tornando-os resistentes e atuantes na autodeterminação dos coletivos (EARP, 1977-1981).

As relações geométricas de espaço e forma numa perspectiva inovadora, potencializam também a instauração de estilísticas diversificadas do movimento corporal. “Todas as ações, todos os fenômenos existem por causa do espaço” (MEYER, EARP, 2019, p. 197). Onde há possibilidade de interação e relação (convergência e divergência) seria um bom direcionamento para entendermos esse parâmetro.

O estudo do parâmetro Espaço abrange, portanto, a análise dimensional com o ponto de partida com o objetivo de ampliar, para o dançarino, tais noções, mas também para – partindo da concretude dimensional –, penetrar a imaginação, promover a síntese intuitiva, conscientizar a presença do corpo (do eu) como espaço vivido e relativo, num processo mediador entre nossa experiência espacial subjetiva e seu fluxo abundante com o espaço que se revela no outro e como ambiência delimitadora do gesto (MOTTA, 2006, p. 108).

A partir desse pressuposto, ainda segundo Motta (2006, p. 147), em relação ao espaço físico, são apontadas as seguintes variações de análise de espaço nos TFD: localização espacial (do corpo), direção (do movimento), sentido (do movimento), nível (do corpo e das partes em movimento), trajetória (do corpo e das partes em movimento) e eixo (do corpo).

Correspondente a localização espacial podemos observar os seguintes planos<sup>98</sup>: Plano Frontal: secciona o corpo, segmento ou ambiente nas porções anterior (frente) e posterior (trás); Plano Sagital: secciona o corpo, segmento ou ambiente nas porções esquerda e direita; Plano Horizontal: secciona o corpo, segmento ou ambiente nas porções superior e inferior; e Plano Intermediário: combinação dos planos anteriores.

No que tange as direções do movimento observamos as possibilidades: Látero-lateral (ocorre no plano frontal - largura); Ântero-posterior (ocorre no plano sagital - profundidade); Longitudinal ou craniocaudal (ocorre na verticalidade - altura); Intermediária (ocorre nos planos intermediários).

Quanto o sentido espacial do movimento, ou seja, o percurso entre início e fim do movimento em uma direção, temos: da esquerda para a direita ou vice-versa; do anterior para o posterior e vice-versa; e de cima para baixo ou vice-versa.

Correspondente ao nível, orienta-se pela elevação (direção superior) ou abaixamento (direção inferior) do corpo/movimento na relação horizontalidade e verticalidade (altura), ou seja, alto, médio, baixo e intermediário. Se tomado como referência a Unidade Anatômica Extensional, a análise dos níveis dos segmentos, se caracteriza da seguinte forma: a) baixo; b) intermediário baixo; c) baixa diagonal; d) linha média; e) intermediário acima; f) alta diagonal; e e) vertical. (MEYER; EARP, 2019, p. 198). Conexo aos níveis, também temos que apontar as bases de sustentação da relação corpo e o ambiente (apoio em superfícies sólidas): “bases de pé, sentada, ajoelhada, deitada (decúbito ventral, dorsal e lateral), combinada (que relaciona situações do apoio, como por exemplo, joelhos e mãos) e invertida” (MEYER, EARP, 2019, p. 216).

Outra proposição da TFD correspondente ao parâmetro espaço é a trajetória que pode ser distinguida em:

definida, quando possuem um traçado visual bastante demarcado, como no caso das trajetórias retas curvas, sinuosas e angulares de um segmento/corpo; ou indefinidas, quando são trajetórias pouco demarcadas em sua visualidade, como nos movimentos vibratórios e nas deformações (MOTTA, 2006, p. 149).

---

<sup>98</sup> Referenciais da realidade tridimensional do corpo e do ambiente (MOTTA, p. 147).

Para finalizar as variâncias do parâmetro espaço, temos o eixo, que aqui é tido como uma linha longitudinal de atravessa o corpo/segmento durante o movimento.

### 5.1.3 Forma

Em suma, pode ser, inicialmente, compreendida como um estado de finalização de um processo artístico, mas que, para chegar a tal representação passa-se por diversas transformações, ou como aponta Motta (2006, p. 102) se “trans-forma”:

trans-forma, pois ao mesmo tempo em que sua concretude é composta de uma inteireza de sentido justificada em expressão e comunicação criadoras de contextos, carrega consigo a potencialidade de afetar outras formas tanto quanto de afetar a si mesma, instigando sua constante modificação (MOTTA, 2006, p. 102).

Ela em si já é significado e significante e auto suficiente em sua multiplicidade. Quando relacionadas ao corpo de quem dança, ela delimita “desenhos e contornos relacionados às diferentes fases dos movimentos” (MOTTA, 2006, p. 101), seja por princípios geométricos ou por relações simbólicas. O corpo humano em si já é forma, e aqui refletimos também como formador, transformador. Este corpo-forma que se “trans-forma”, para si e para o outro, e abre possibilidades de afetar de diversas formas outros seres, em um ciclo infinito de “transformações de transformações” (MOTTA, 2006, p. 100). Transformações estas que podem gerar deformações intencionais ou não, mas que também são formas, que geram desestabilizações e fazem eclodir novos desdobramentos corporais criativos, transcendendo condicionamentos fixos.

O parâmetro Forma e o Espaço são interligados em sua operacionalidade. A Forma possibilita meios de organização e individualização da ocupação do espaço e o Espaço “surge como o domínio que possibilita a interação entre as formas distintas, possibilitando as relações e os atravessamentos” (MOTTA, 2006, p. 100).

Para análise deste parâmetro, temos as seguintes delimitações da forma: posições, linhas, angulações, amplitudes.

Nos movimentos dos membros inferiores, o detalhamento das relações de aproximação e afastamento em relação aos planos anatômicos definem as posições. Assim, as posições são determinadas de acordo com a relação de aproximação e afastamento das articulações coxofemorais em relação aos planos frontal, sagital e intermediário e pela característica total da forma (se é uma forma unida ou se é uma forma cruzada) e em relação ao apoio dos membros inferiores no chão. Estas são as características básicas para se identificar as posições em suas variantes (MEYER, EARP, A.C., 2019, p. 224).

As posições são descritas a partir da base dos pés, em sua relação de aproximação e afastamento dos membros inferiores, conexos aos planos anatômicos. As posições podem ser:

A primeira posição, consiste na união dos membros inferiores unidos, os calcanhares aproximados e os pés dirigidos a um plano intermediário, como unidade referencial das posições. A segunda posição é o afastamento no plano frontal, a terceira posição, uma aproximação e cruzamento com contato no plano sagital, a quarta posição um afastamento no plano sagital, a quinta posição é uma aproximação no plano sagital, a sexta posição é um cruzamento no plano frontal, a sétima posição é um afastamento no plano intermediário e a oitava posição um cruzamento no plano intermediário (MEYER, EARP, A.C., 2019, p. 224).

Além dessas características das Posições, também podem ser diferenciadas por Posições Básicas (aquelas onde o apoio é bilateral com eixo equilibrado) e Posições Iniciais (apoio unilateral e eixo instável).

A aplicação de referenciais da geometria - euclidiana e da Topologia, juntamente com estudos da forma e seus elementos básicos visuais aplicados ao movimento corporal, amplia esta investigação a partir dos conceitos de ponto, linha, superfície e volume e seus posicionamentos, tais como: paralelismos, perpendicularismos, simetrias, assimetrias e homotetias (MEYER, EARP, A.C., 2019, p. 222).

Neste sentido, o estudo da forma envolve a noção de Linhas da Forma, que se distinguem em euclidianas (geométricas) - curvas, retas, angulares e mistas - e topológicas – deformações. Correspondente as deformações, movimentos não usuais, estas podem ser desestabilizadoras quando compreendem “um modo de reconformação que afasta o ser que dança de configurações estáveis para valorizar as instabilidades” (MEYER; EARP, 2019, p. 226) ou por mutações quando “surge as possibilidades da deformação de dentro mesmo de um movimento já deformado” (MEYER; EARP, 2019, p. 227).

Amplitudes (tamanhos) também são partes relacionais da forma com outros parâmetros, nela temos as noções entre expansão e recolhimento, longe e perto, pequenas e grandes. Também temos a noção de Angulações aplicados a segmentos do corpo: obtuso (abertura maior que 90° e menor que 180), reto (abertura exata de 90°) e agudo (abertura em grau é maior do que 0° e menor que 90°).

#### 5.1.4 Dinâmica

Como aponta Motta (2006, p. 108) “é a própria configuração da energia vital” no ser humano, que envolve processos fisiológicos, afetivos e mentais em suas gradações de intensidade (sensação, pensamento, sentimento e vontade). Não somente está atrelada a potência muscular, mas o que esse ato de vontade, consciente do bailarino, irá transbordar de movimento poético (MOTTA, 2006).

A imersão no silêncio, a convergência dos pensamentos, a experiência do Vazio confere ao movimento sua potência e força. Nestes estados de consciência potencializamos nossas energias e nos sentimos mais coesos, latentes e germinais. Nossos movimentos se tornam plenos, fluentes, inteiros, criadores, abrangentes, singulares e conectados (EARP, 1977-1981).

A dinâmica significa compreender os diversos processos, os diversos estados que a corporeidade se dispõe a expressar as suas forças.

Esta compreensão se dá na experiência dos diversos campos da corporeidade como forças. Assim podemos apontar que os campos mental-emocional e físico do indivíduo são forças que se expressam em formas de movimento corponectivos. Campos estes que se entrelaçam em alternâncias entre convergências e divergências em suas especificidades. Toda força expressa um formar numa delimitação própria no movimento que engendra uma sonoridade cromática de energia manifesta. Os estudos dos posicionamentos se fundam no fluxo criador da existência. Quanto maior for a intensidade vivida da energia mais força criadora se potencializa na ação. Portanto viver a dinâmica é uma experiência de um posicionar-se em constante criação que pressupõe transformações contínuas (EARP, 1977-1981).

“Movimento é vibração e toda vibração produz som, cor e forma” (EARP, 2013). Sendo assim, “quanto maior for à integração e a criatividade na ação, mais energia e mais vitalidade são conscientizadas” (MEYER; EARP, 2019, p. 232).

A capacidade do ser humano para sentir e expressar essa energia depende do grau de sua intuição e de sua integração criadora nas ações que este corporifica em seu agir no mundo. Esta tomada de consciência da energia através do corpo e seus canais de expressão é o que define a abrangência e o foco do estudo do Parâmetro Dinâmica na dança segundo Helenita Sá Earp (MEYER; EARP, 2019, p. 233).

Direcionados a essa força energética da Dinâmica podemos ter as noções das Passagens da Força, das Intensidades (do Forte ao Fraco), da Ligação do movimento, das Entradas da Força, dos Impulsos e dos Acentos.

Correspondente a intensidade, Motta (2006) descreve que “é a gradação da aplicação da energia convertida em força”, ou seja, forte e fraco. As entradas da força estão relacionadas a buscar a origem (raiz) segmentar do movimento, mental ou física. Esta “energia pode ser conscientizada de modo com que esta percorra o corpo, tanto de modo centrífugo como centrípeto, isto é, indo das extremidades para o centro e do centro para as extremidades” (MEYER; EARP, 2019, p. 235).

A passagem da força dá a noção do percurso da aplicação da força de um segmento a outro, podem ocorrer contínua ou descontinuamente, podendo ocorrer a manutenção ou a variação do tônus muscular (contração ou relaxamento). Os acentos, por sua vez, “são relevos pontuados das entradas e passagens da força” (MOTTA, 2006, p. 155).

Os impulsos “são variações repentinas da intensidade aplicada no percurso/origem dos movimentos” (MOTTA, 2006, p. 156), até seu esgotamento. Podem ser divididos em pequenos impulsos, que atuam, normalmente, nos pequenos segmentos, e grandes impulsos, que atuam

comumente nos grandes segmentos, mas podendo ter suas variações. O peso está conexo a relação entre massa corporal e a lei da gravidade, entre ceder e resistir a gravidade.

Em relação mais aberta com outros parâmetros temos os modos de execução do movimento que são três grupos básicos: os conduzidos (conduzidos, ondulantes e pendulares), os impulsionados (balanceados, lançados e os percutidos) e os vibratórios.

O movimento conduzido está vinculado a uma maneira contínua e controlada, preponderando a ligação do movimento. O movimento ondulante é um movimento conduzido que produz uma linha sinuosa no corpo e nas partes movimentadas, de tal sorte que alternam curvas ascendentes e descendentes ou côncavas e convexas de modo constante. Já o percutido é aquele definido por uma contração rápida que vai levar a uma força explosiva e contida. O movimento lançado inicia-se por uma força explosiva e seu término é feito sem que haja retenção da força. O retorno do lançado, pode ser feito através de sua própria energia cinética, pela recuperação da gravidade, ou através dos outros modos de execução. O movimento vibratório consiste numa contração isométrica tão intensa, que as partes que estão realizando a ação vibram em consequência da intensidade interna causada pela forte tonalização. O movimento balanceado é gerado por um Impulso inicial que desloca a parte do corpo ou o corpo como um todo no espaço (MEYER; EARP, 2019, p. 239).

Neste parâmetro conseguimos perceber teoricamente a unidade na multiplicidade, e vice-versa, das relações entre os outros parâmetros.

### 5.1.5 Tempo

O parâmetro tempo está relacionado a uma viabilização de “abertura para a consciência sensível em seu encontro com a realidade referencial e transformadora da criação artística” (MOTTA, 2006, p. 116). Nele temos a diversificação das possibilidades de expressões e significados para cada indivíduo, em ação ou em fruição, gerando experiências singulares e/ou coletivas infinitas a partir de efemeridade da dança.

Duração é a relação entre permanência e impermanência, entre a Imobilidade e o devir, entre o Vazio e a forma. Esta relação de permanência e impermanência é que origina o ritmo - a distribuição dos aspectos e atributos das coisas e seres (MEYER, EARP, 2019, p. 242).

Nesta pesquisa, esse parâmetro é entendido como o impulsionador motor para o movimento, o intervalo existente entre o momento em que a força começa a agir (fase de contração), e aquele em que cessa a ação da força (fase do relaxamento) (EARP, 1947 apud MOTTA, 2006).

O estudo das durações do Movimento Liberado e Potencial é fundamental para a expressão artística na dança. Também fornece elementos essenciais para o desenvolvimento das Progressões do Movimento Segmentar e das Famílias da Dança, pois permite com que sejam organizados diferentes esquemas do ritmo-temporal na preparação corporal (MEYER, EARP, 2019, p. 247).

Este parâmetro além de se entrelaçar nos outros já mencionados, também se relaciona com a linguagem artística da música quando teorizamos sobre o ritmo na dança. “Devido à precisão na definição da experiência temporalizada, as noções de ritmo musical auxiliam a compreensão do dançarino na utilização consciente dos elementos temporais como variantes do movimento” (MOTTA, 2006, p. 161). Sendo assim, ao estudarmos esse parâmetro temos as noções de: pulso, métrica, andamento, duração, ritmo, figuras de ritmo, compasso.

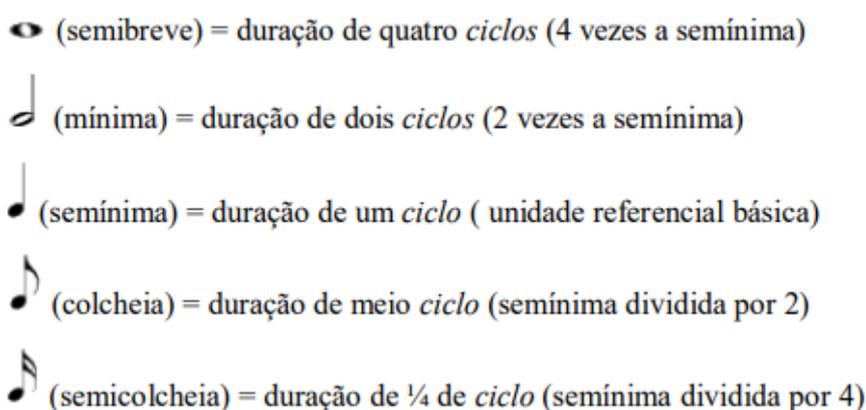
De acordo com Meyer e Earp (2019), o pulso é a marcação rítmica (ponto de referência) em um espaço-tempo definido pela duração do som e do silêncio.

O ciclo de um pulso é composto de três momentos distintos: o de máxima tensão, de onde irrompe um marco (que pode ser representado, por exemplo, por uma batida qualquer), o de propagação deste marco no fluxo temporal e um encaminhamento para um novo ponto de tensão máxima (MOTTA, 2006, p. 161).

Em seguida, temos a noção da métrica que é o agrupamento de uma determinada quantidade de pulsos(marcações) que darão os direcionamentos para o tamanho da sequência de movimentos em relação ao ritmo. Andamento condiz com a percepção do quanto um pulso ocorre depois do outro, o intervalo. Já a Duração, visa quantificar o tempo de um fenômeno, tem relação na dança com o início, meio e fim de movimentação ou do movimento, podendo ser curtas, médias e longas. O Ritmo é notado na exposição sonora e/ou corpórea que agrupa o pulso, o andamento e o compasso em sua estrutura.

Motta (2006, p. 165) descreve as Figuras do Ritmo como “símbolos utilizados para representar a duração de um movimento dentro de um fraseado corporal” (ver Figura 30).

Figura 30 - Figuras de Ritmo na Teoria Fundamentos da Dança.



Fonte: MOTTA (2006, p.165).

Outra possibilidade de estudo nesse parâmetro tempo é o Compasso que é o conjunto de pulsos diferenciados entre um pulso mais forte e outro, dividindo trechos. Podem ser, em

relação ao pulso: simples ou compostos; em relação a quantidade: binários (2 tempos), ternários (3 tempos) ou quaternários (4 tempos).

Este parâmetro requer um estudo mais aprofundado sobre conceitos da arte da música, a qual não abordaremos aqui. Mas fica como indicação a obra “Música: leitura, conceitos e exercícios<sup>99</sup>” de Antônio Adolfo.

Destes parâmetros e agentes de variação presentes nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, podem surgir possibilidades infinitas, dado que, cada um deles possuem suas variantes e a interação deles geram possibilidades universais de movimentos do/no corpo.

A seguir, adentraremos uma análise de trechos, gravados em vídeos, de duas criações coreográficas de Ted Shawn, neste momento, observando o corpo individual e suas ações físicas, não intencionando um reducionismo, mas trazendo os primeiros passos para futuras ampliação dessas análises.

## 5.2 ANÁLISE DE DANÇA 1: *THE COSMIC DANCE OF SHIVA*

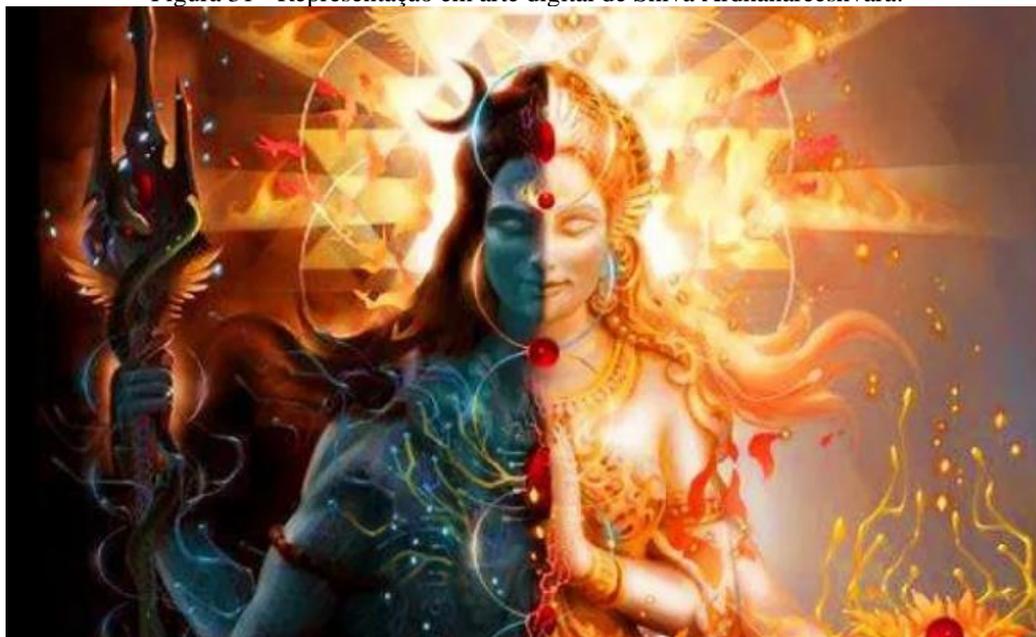
Shawn, como apontado no capítulo anterior, se fascinou com a representação da manifestação da dança cósmica de Shiva em obras literárias, mais especificamente na forma de Shiva Nataraja, “Nata” significa dança, “raja” significa rei, comumente descrito como o Senhor da Dança, aquele que dança a criação.

Além da própria imagem, de deus da dança, já reverberar em seu consciente que visava uma exaltação para si nos EUA, esta representação divina traz consigo outras questões que, inconscientemente, podem ter atraído mais ainda a Shawn em querer conhecer de perto (na Índia) essa dança e experimentar essa energia cósmica. Uma dessas questões talvez seja o fato de *Shiva* ter várias manifestações arquetípicas, como a de revelar a ideia de que a realidade universal é andrógina, em sua forma de *Shiva Ardhanareeshvara*, esta então, simboliza a união (unidade absoluta) que supera os opostos e dá fim a dualidade<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Disponível em: < [https://r1cordas.files.wordpress.com/2017/06/antonioadolfo-musica\\_leitura\\_conceitos\\_exercicios.pdf](https://r1cordas.files.wordpress.com/2017/06/antonioadolfo-musica_leitura_conceitos_exercicios.pdf) > Acesso em 19 nov 2022.

<sup>100</sup> Essa representação arquetípica também pode ser observada nas matrizes afro-brasileiras do candomblé através do orixá Oxumarê que “representa a aspiração da ultrapassagem dos limites imposta pela vida para homens e mulheres, abolindo a divisão masculino/feminino e tendendo a um ideal andrógino, portanto temos em sua construção simbólica a falência de uma identidade sexual única e fixa em sua representação” (CASTRO, 2012, p. 4).

Figura 31 - Representação em arte digital de Shiva Ardhanareeshvara.



Fonte: <https://detechter.com/lord-shiva-greatest-liberal-hindu-world/>

Segundo Raveesh, *Ardhanareeshvara* significa:

(...) “metade”, “mulher” e “senhor”, respectivamente, que quando combinadas significam o senhor cuja metade é uma mulher. Acredita-se que o Deus é o Senhor *Shiva* e a parte da mulher é sua consorte Deusa *Parvati* ou *Shakti*. O *Ardhanareeshvara* representa um poder construtivo e generativo. *Ardhanareeshvara* simboliza os princípios masculino e feminino que não podem ser separados. Ele transmite a unidade dos opostos no universo. A metade masculina representa *Purusha* e a metade feminina é *Prakriti*. (...) *Shiva* e *Shakti* são um e o mesmo. Um ser humano não é um organismo unissexual puro. Cada organismo humano carrega a potencialidade do sexo masculino e feminino. Verificou-se que os mecanismos neuro-hormonais influenciam fortemente o comportamento sexual. O mundo moderno passou a entender o conceito de “*Ardhanareeshwara*”, pois aspira resolver o paradoxo dos opostos em uma unidade, não por negação, mas por meio de experiências positivas da vida. A correspondência dos opostos produz o verdadeiro ritmo da vida (2013, p. 263, tradução nossa).

Na religião hinduísta<sup>101</sup>, Deus é formado por uma tríade (*trimûrti*) divina: Brahma - conhecido como “o Criador”, Vishnu, é crido como “o Preservador”, e Shiva designado como “o destruidor/regenerador”.

<sup>101</sup> É considerada a terceira maior religião em número de fiéis, tendo mais adeptos na Índia. Sua origem é datada aproximadamente em 3.000 a.C., na antiga cultura Védica.

Na crença Hindu a dança cósmica de Shiva expressa/representa um ciclo contínuo eterno de criação (*Srishi*), preservação (*Sthithi*) e destruição (*Samhara*) universal, seguida de recriação. Em sua representação mais conhecida (ver Figura 32) é possível observar o senhor da dança, Shiva, que possui quatro braços (sendo dois de cada lado do corpo, um atrás do outro) e está rodeado por um mandala (círculo) de fogo, *prabhavali*, símbolo da renovação. Em sua mão, do braço posterior direito, ele carrega um tambor em forma de ampulheta (*damaru*), onde acredita-se que este, emite o ritmo cósmico e o som da origem da criação. Na outra de suas

Figura 32 - Representação em arte digital de Shiva Nataraja



Fonte: <https://www.astroved.com/articles/nataraja-lord-shiva-cosmic-dancer>

mãos, no braço posterior esquerdo, segura uma chama/fogo (*Agni*), que simboliza a destruição. Essas duas mãos são representadas em simetria, como se fosse uma balança equilibrando a criação e destruição. Em suas outras duas mãos, anteriormente, visível de frente, observa-se gestos específicos: na mão direita do braço anterior, vemos que a palma fica a mostra (para frente) representando um gesto de proteção, bênçãos, *Abhayamudra* (não tenha medo) já na mão do braço esquerdo anterior, seria a representação da tromba de um elefante (*Gajamudra*), considerado aquele que destrói os obstáculos, a libertação. Sua perna esquerda erguida (elevação frontal), dobrada (flexionada) para o lado direito, intenciona a busca pela libertação e sob seu pé direito está a representação de um anão (demônio *Apasmara*) de costas (representação da ignorância humana em relação a vida - ego) com a cabeça para o lado direito. Além desses símbolos, acima da sua cabeça, seu cabelo se molda em forma de um jarro d'água,

seguido de longos emaranhados de cabelos que representam o movimento universal. No topo de cabelo, na parte esquerda, está a deusa Ganga, que é personificada no Rio Ganges (na Índia) que jorra dele e flui pelos seus longos cabelos até a terra. Há também uma lua crescente em seu cabelo, no lado direito de sua cabeça, que expressa a renovação constante da natureza e em sua cintura há um tecido esvoaçante que encosta no mandala de fogo e exprime a representação do vento. A serpente, por fim, simboliza a imortalidade.

Segundo Andrade (2007) essa dança cósmica quando realizada tem

um movimento duplo, desdobramento do ir e do vir. Esse aspecto está intimamente ligado à cosmovisão hindu, segundo a qual o "Todo" se desintegra em "Muitos", que por sua vez desenvolvem um movimento de reintegração com o Todo. Esse movimento de desintegração-reintegração também se manifesta no terreno da dança pela adoção dos símbolos conhecidos na Índia como "*mudrás*" (gestos, dotados de significado, feitos com as mãos e os dedos) (ANDRADE, 2007, p. 36 - 37).

É nessa perspectiva que Shawn idealiza sua criação coreográfica para os teatros de *Cosmic Dance of Siva* (Figura 33).

Figura 33 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Siva*.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-86d7-a3d9-e040-e00a18064a99>

De acordo com Scolieri (2019, p. 212, tradução nossa):

A coreografia começa com Shawn em pé dentro do prabhamandala na icônica pose de Shiva de uma perna dobrada, levantada e cruzando a perna em pé. Seu braço esquerdo faz o gesto de gaja hasta (ou "tromba de elefante"); seu braço direito forma o abhaya mudra que significa "não temas". Ele sacode o tambor damaru para representar o ritmo cósmico que criou a vida. Dentro da segunda seção, ele desce da plataforma e realiza uma sequência de posturas e gestos de mudança de forma associados a Shiva na iconografia visual, demonstrando o ideal de preservação. A seção final, uma demonstração de destruição, é uma dança ritmicamente vibrante que Shawn tenta realizar com os pés, provavelmente inspirado pelo tatkaar ou movimentos com os pés rítmico da dança kathak, mas de forma alguma reconhecível como tal. Para efeito, ele acendeu incenso no chão da plataforma para criar fumaça, invocando o local de dança favorito de Shiva, os ghats em chamas do Ganges, o local para cremações cerimoniais.

Cabe aqui ressaltar que, ao pesquisar na internet o vídeo desta dança de Ted Shawn, percebemos que há dois vídeos nominados como *Cosmic Dance of Shiva*, um vídeo está disponível no *site You Tube*<sup>102</sup> e outro vídeo disponível no *site da Jacob's Pillow*<sup>103</sup>. Ambos têm Shawn dançando a frente de sua *prabhamandala* de Shiva Natajara, mas nenhum dos dois vídeos inicia como aponta Scolieri (2019), na posição da figura 33. Deduzimos assim, que se trata de recortes de um vídeo maior, não divulgado por completo na internet.

Para não cometermos equívocos, analisaremos o vídeo disponível no *site da Jacob's Pillow*, que segundo a própria fonte deste repositório, descreve que na seção final da coreografia, Shawn acende incenso para criar efeitos de fumaça, fato este que percebemos no vídeo escolhido, há incensos acesos.

Sendo assim, estaremos analisando, conforme cruzamentos de dados, a terceira e última seção da coreografia *Cosmic Dance of Shiva* de Ted Shawn (1926) com um total de 1:45min. (um minuto e quarenta e cinco segundos) de duração.

Neste vídeo, já em primeira análise, foi constatado que a imagem da gravação está invertida (espelho) na publicação no *site*. Tal fato ficou comprovado em comparação com a fotografia de Shawn em sua *prabhamandala* e com os descritos das posições tradicionais. Então, com auxílio de programas de edição de vídeo, conseguimos inverter (espelhar) a filmagem para a posição possivelmente "original".<sup>104</sup>

Neste recorte que decidimos analisar, Shawn inicia o vídeo com seu corpo no espaço na verticalidade, com base de apoio de pé e sua porção anterior do plano frontal de frente para a

<sup>102</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M1jyD0QiTsQ>

<sup>103</sup> Disponível em

[https://player.vimeo.com/external/286439229.sd.mp4?s=04b0de2445dcad250a2e216108610236f0fb4f38&profile\\_id=165](https://player.vimeo.com/external/286439229.sd.mp4?s=04b0de2445dcad250a2e216108610236f0fb4f38&profile_id=165)

<sup>104</sup> Versão Espelhada disponível em: <https://youtu.be/i4vVtSNHzAA>

câmera que o filma. Há uma leve flexão do troco e pescoço quando inicia o vídeo, mas que logo (aos 3 segundos) assume a postura ereta anatômica.

É possível observar (ver Figura 34) que durante os 24 segundos iniciais seus pés mantêm a forma da 4ª posição pura, com seu pé direito mais à frente do eixo do seu corpo, na direção ântero – posterior. Durante esse tempo coreográfico seus pés encontram-se em flexão plantar e seus joelhos se mantêm levemente flexionados, criando pequenos ângulos. As musculaturas dos membros inferiores, dinamicamente, ficam com uma passagem da força de contração constantemente. Shawn realiza transferências de peso de um pé para outro, simetricamente pequenos, mas com andamento rápido, permitindo que seu corpo se locomova pelo espaço limitado da base de sua *prabhamandala*. Podemos apontar que é um movimento repetido de longa duração.

Figura 34 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 1.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Concomitantemente, os braços já iniciam na imagem em elevação frontal, com cotovelos flexionados e os dedos da mão esquerda sobre os da mão direita. Nessa união dos membros superiores, cria-se uma linha reta imaginária abaixo do queixo de Shawn. Estes parâmetros, nesses segmentos, se mantêm em estado potencial isométrico durante 17 segundos iniciais.

Sua cabeça realiza, acima dessa linha reta criada pelos braços, movimentos conduzidos, pequenos, de lateralidade (direção látero-lateral), alternados por retroversão, anteversão, flexão e extensão, com trajetórias definidas e graduações de intensidades fracas para evitar lesões. Este segmento sessa tais movimentos com 17 segundos iniciais.

Seu corpo durante a execução destes movimentos segmentados se desloca pelo espaço cênico lateralmente e com giros.

Dos 18 segundos até os 24 segundos seus braços outrora formando uma linha reta se afastam e retornam nos sentidos de cima para baixo, repetidamente, dando foco a face de Shawn que fica enquadrada entre os segmentos (ver Figura 35).

Figura 35 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 2.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Em seguida, Ted modifica sua forma no espaço. Seu corpo sai da forma ereta (verticalizada) e segue em uma trajetória definida para uma base de 3 apoios (2 pés e 1 joelho), no sentido lateral esquerdo. Para tal, seu pé direito avança para o lado esquerdo (direção segundo o corpo do bailarino) da base do *prabhamandala*, ficando seu pé e joelho esquerdo para trás de seu corpo apoiados no chão, formando linhas angulares. Concomitantemente, seus braços tomam uma forma ampliada de linhas retas, partindo de movimentados com a lateralidade de membros em oposição aos membros inferiores. Criam, visualmente, uma linha reta no plano horizontal. A união destes segmentos amplia a expansão da forma do corpo no espaço que neste momento sua frente está no plano sagital no nível intermediário (médio/baixo).

Logo após, executando um giro para elevar seu corpo, ele retorna a forma dançada antes dos 24 segundos e realiza a mesma movimentação que fez para o lado esquerdo agora para o lado direito, como se fosse um espelho (ver figura 36) e retorna novamente a forma dançada antes dos 24 segundos através de movimentos de giro.

Figura 36 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 3.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Nos 32 a 34 segundos de vídeo, seu corpo está na mesma forma da figura 34, a partir desta, ele realiza 3 trocas na base dos pés na quarta posição pura, alternando-os. Em continuação, seus braços, ainda com os dedos sobrepostos, se estendem para baixo (abaixo da região pélvica) juntamente com uma leve flexão de joelhos, para em seguida executar um movimento rápido e de gradação de intensidade forte no sentido para cima, fazendo com que alcance um nível alto no espaço. Quando isso ocorre, nos dá uma ideia de pequeno salto, muito veloz. Seu corpo fica com única base de sustentação, o pé direito, em um curto período de tempo. Sua perna esquerda está levemente erguida e esticada para sua lateral esquerda e seus braços estão esticados acima de sua cabeça.

Essa nova união de movimentos dá uma percepção, para quem assiste, como se ele, em seguida, realizasse uma queda, pela velocidade em que seu corpo desce do nível de altura, mas não é o caso, pois seu pé direito já está com base fixa no solo na descida. Shawn, agora (Figura 37) assume uma base de 3 apoios (pé direito, joelho esquerdo e pé esquerdo), ajoelhado, com nível intermediário (médio/baixo) com a frente do corpo no plano frontal. Seu tronco e cabeça encontram-se levemente flexionados e seus braços estendidos ao lado de seu corpo em direção ao solo (para baixo) e suas mãos tensionadas em uma leve extensão. Neste momento, intenciona-se uma finalização coreográfica, pois há uma finalização de movimento visível e da música instrumental, mas não é o que ocorre.

Figura 37 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 4.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Há, neste momento coreográfico, uma troca rítmica dos sons de piano, que abandonam a velocidade rápida para sonoridades um pouco mais calmas (lentas) que geram uma sensação de crescimento. Provavelmente, por tratar-se da última seção da coreografia como um todo, tende a transmitir a ideia cíclica de destruição e renovação. É essa energia que Shawn transmite em seus movimentos.

A coreografia segue, a partir dos 39 segundos de vídeo, com Shawn se levantando de sua base de 3 apoios e, concomitantemente, realizando movimentos conduzidos ondulatórios com seus dois braços (Figura 38), em abdução em seus respectivos lados, com um acento na última ondulação, até que os mesmos se encontrem esticados acima de sua cabeça no nível alto.

Figura 38 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 5.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

É interessante aqui apontar uma tentativa, intencional ou não, de Shawn de realizar ideias de *mudrás*, deixando seu dedo polegar (que simboliza o elemento fogo na crença hindu) em abdução durante as ondulações, e ao finalizar elas ele flexiona os cotovelos e as palmas das mãos ficam uma de frente para outra acima de sua cabeça.

Sucedendo tal movimento, seus braços descem, esticados, como um pêndulo da direita para a esquerda, parando de sentido de sua cinesfera na direção diagonal esquerda superior lateral (Figura 39). Ao mesmo tempo, há uma transferência de peso corporal, onde seu pé esquerdo avança mais lateralmente para a esquerda, respeitando o limite do espaço do *prabhamandala* e, logo em seguida, seu pé direito também avança lateralmente para a esquerda, para trás do pé esquerdo, formando novamente uma 4ª posição pura, seguida de uma pausa nas movimentações.

Figura 39 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 6.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Shawn sai desta forma, executando um giro com avanço do pé direito que impulsiona (movimento impulsionado balanceado) seu corpo lateralmente para o lado direito, mantendo os braços esticados para cima em nível alto. Essa transição serve para que ele se posicione novamente ao centro de seu cenário para assumir a base sentado (Figura 40). Nesta base, com a perna direita sobreposta da esquerda, observamos a perna esquerda flexionada para a direção cinesférica diagonal baixa trás e a perna direita flexionada para a direção diagonal baixa frente. Seu tronco e cabeça estão levemente flexionados e seus braços estendidos para cima descem a frente de seu tronco e se esticam para suas respectivas laterais no plano frontal. Percebemos então que, os braços, novamente formam uma linha reta horizontal.

Figura 40 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 7.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Sucessivamente, seus braços se flexionam indo em sentido para frente (do plano frontal) com suas mãos supinadas, como se estivesse segurando água, enquanto seu corpo vai se elevando e desfazendo a sobreposição das pernas e até que estas se estabilizem em 3 apoios novamente (pé direito, joelho esquerdo e pé esquerdo). Neste percurso, seus braços se afastam, agora com as mãos voltadas para frente como se fossem abraçar algo, retornam à frente, com as mãos rotacionando para a supinação novamente e dá a impressão de que está pegando água no ar para em seguida se deleitar. Ele leva as mãos ainda supinadas, uma ao lado da outra, até seu pescoço e sua cabeça faz uma extensão, dando alusão a um derramar de água sobre seu corpo, enquanto Shaw eleva seu corpo a posição bípede. Próximo de manter-se de pé completamente suas mãos saem de seu pescoço e o “derramar de águas” vai para cima de sua cabeça com as palmas das mãos uma de frente para outra (Figura 41). Neste momento sua face volta-se para a lateral direita baixa.

Figura 41 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 8.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Consciente ou inconscientemente, Shawn faz alusão a representação da deusa hindu Ganga que, segundo os mitos, fica no topo de seus cabelos e flui por eles até que se personifique no rio Ganges.

Aos 1:19 minutos (um minuto e dezenove segundos) da coreografia em vídeo Ted ainda com as mãos acima da cabeça começa a dar passos, com pisadas de intensidade fortes e compasso binário, em direção a lateral direita do segundo degrau da *prabhamandala*. Ao colocar o primeiro pé no degrau seus braços começam a descer em formas angulares (Figura 42). O foco de tensão nos movimentos de Shawn fica bem explícito em suas mãos em extensão. Ao alcançar o terceiro e último degrau, acima da imagem do anão (demônio) realiza um giro,

Figura 42 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 9.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

ainda com as passadas binárias. Como preparação para a pose final, ele primeiro demonstra equilíbrio, com movimento potencial, ficando somente em um apoio (pé direito) durante um curto período de tempo. Sua perna esquerda fica estendida lateralmente para esquerda a 45° de altura e seus braços estendidos, formando ilusoriamente um ângulo de 140° (Ver figura 43). E por fim, ele encerra a coreografia, o ciclo de sua dança, na forma inicial (Figura 33) apontada por Scolieri (2019), representando a imagem mais conhecida de Shiva Nataraja. Para tal, executa movimentos com amplitude de recolhimento conduzidos e forma assimétrica, tendo uma passagem de força de muita contração.

Figura 43 - Ted Shawn em *Cosmic Dance of Shiva*. Análise 10.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>

Mesmo não tendo acesso a composição completa, podemos perceber que Shawn, para seu período histórico, além de bom bailarino, foi um pesquisador exemplar e que seguiu os conselhos de seu guia turístico na Índia: "Faça de seu corpo um instrumento e remova seu eu mesquinho dele, e Shiva usará seu corpo para dançar através dele... Shiva estará dançando através de você" (SCOLIERI, 2019, p. 2011, tradução nossa). E foi isso que ocorreu!

Mesmo o vídeo não tendo qualidade suficiente para analisarmos os movimentos dos dedos/mãos de Shawn claramente, consciente e/ou inconsciente, ele, durante quase toda a dança analisada em vídeo, manteve suas mãos no gesto de *abhaya mudra* (não temas).

Se, eu hoje, em um mundo globalizado, nunca tinha parado para conhecer essas crenças e divindades, imagina ele ter visto, vivido, experienciado toda essa cultura de perto em um momento em que a informação ainda eram restritas. Tal pensamento me causa até movimentos vibratórios em estado potencial.

### 5.3 ANÁLISE DE DANÇA 2: *NOBODY KNOWS THE TROUBLE I'VE SEEN*

Agora daremos um salto histórico temporal na trajetória dançante de Shawn para analisar uma coreografia criada cinco anos após essa experiência divina que ele teve, pois, “um ser que dança carrega em si, no instante da performance, uma compleição de signos, símbolos, histórias pessoais, devires e relações infinitas veiculadas em sua finitude material através do movimento literal e metafórico de desvelar a vida”. (MOTTA, 2006, p. 114)

Esta coreografia, *Nobody Knows the Trouble I've Seen* (Ninguém Sabe o Problema que Eu Vi) é uma de quatro seções de danças que compõem o conjunto coreográfico *Four Dances Based on American Folk Music*, que, de acordo com o site da *Jacob's Pillow*, expressava um aspecto diferente da cultura americana imposta pela colonização branca naquele período histórico, o Espiritual Afro-Americano. Shawn intuía, nessa composição, representar o espiritual afro-americano e a escravidão, na medida do possível naquele momento histórico, já que era um homem branco dançando.

A seção que nos propomos a analisar foi criada em 1931, mas a gravação a qual tivemos acesso, feita por Shawn, é datada do ano de 1938 e a versão instrumental da música *Nobody Knows the Trouble I've Seen*<sup>105</sup> (*Traditional African-American Spiritual*) foi adicionada ao vídeo em 1986.

Para esta análise, tivemos acesso a um vídeo depositado no site da *Jacob's Pillow*<sup>106</sup> que tem a duração coreográfica de 1 minuto e 10 segundos. Em busca de fontes que me confirmassem se este era uma filmagem completa da seção para que não gerasse conflito de informações, descobri, no mesmo site, que o bailarino e coreógrafo Adam Weinert<sup>107</sup>, trouxe a coreografia “de volta a vida” nos palcos, no ano de 2015, com uma verossimilhança que oportunizou a fruição contemporânea sobre essa obra de um precursor da *Modern Dance* não tão divulgando quanto outros de sua época. Na ressuscitação desta obra aqui analisada,

---

<sup>105</sup> De acordo com o site *Jacob's Pillow*: “A música que emprestou o título à dança, “*Nobody Knows the Trouble I've Seen*”, é um espiritual afro-americano impresso pela primeira vez em meados do século 19 que encontrou popularidade no mercado de massa no século 20. (Marian Anderson gravou uma versão em 1924, uma gravação exuberante da qual está disponível online na Biblioteca do Congresso, e Louis Armstrong gravou uma versão em 1931, o mesmo ano em que a dança de Shawn estreou em Rhode Island)”.

<sup>106</sup> Disponível em: <[https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/?\\_ga=2.80859294.841475813.1610199047-1312668995.1610199047](https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/?_ga=2.80859294.841475813.1610199047-1312668995.1610199047)>

<sup>107</sup> Segundo o site da *Jacob's Pillow* Adam Weinert é um coreógrafo, pesquisador e jardineiro. Em 2020, foi homenageado nos Prêmios de Dança e Performance de Nova York em por seu trabalho reconstruindo e interrogando o legado coreográfico do pioneiro da dança moderna Ted Shawn: *Monuments: Echoes in the Dance Archive*.

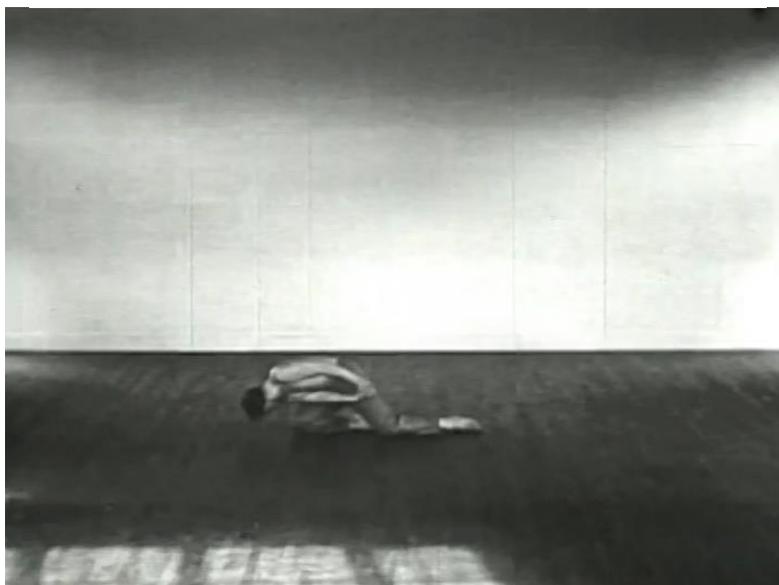
Weinert decidiu que o dançarino<sup>108</sup> deveria ser profissional de dança e negro, já que a temática da mesma era sobre a cultura afro-americana. Tal fato, muito significativo na contemporaneidade, traz novas percepções sobre a obra, mas que não é meu intuito de análise neste momento. Sendo assim, foquei em observar se a origem (início) da movimentação coreográfica era o mesmo e o tempo de duração. Foi constatado, que o vídeo de Ted Shawn dançando *Nobody Knows the Trouble I've Seen* é um recorte e não está completo, assim como foi o caso da *Cosmic Dance of Shiva*. O vídeo da obra revivida contemporaneamente na *Jacob's Pillow*, tem 1 minuto e 32 segundo de duração coreográfica. Sendo assim, percebi, sem muito esforço, que o início das danças em vídeo são diferentes, dado que Shawn inicia com seu corpo no nível baixo e o bailarino contemporâneo no nível alto. Confirmando então esse primeiro adendo, na recriação, o bailarino inicia a mesma movimentação do vídeo de Shawn somente aos 22 segundos de dança. Dado estes fatores, estaremos analisando um trecho quase completo da obra *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, em vídeo (1938), dançada e coreografada por Ted Shawn.

Ao iniciar o vídeo podemos ver Shawn com a frente de seu corpo voltado para seu lado direito em nível baixo, com as bases de joelho (sendo que sua perna direita está mais a frente que a esquerda), seu tronco em flexão e sua face em direção ao solo. Nesta imagem (Figura 44) inicial as mãos e os pés chamam a atenção, pois, as mãos fazem dão a impressão de estarem amarradas a correntes. Seus braços, em movimento potencial, isométricos, sustentam suas mãos unidas na lateral de sua perna esquerda. Seus pés deitados (em flexão plantar) ao solo dão a ideia de que este corpo está cansado (rastejando). Tais movimentos

---

<sup>108</sup> Disponível em: <[https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/?\\_ga=2.80859294.841475813.1610199047-1312668995.1610199047](https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/?_ga=2.80859294.841475813.1610199047-1312668995.1610199047)>

Figura 44 - Ted Shawn em Nobody knows the trouble i've seen.  
Análise 1.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

segmentados criam linhas deformadas, uma variante não observada na dança cósmica 5 anos atrás.

Em seguida, ainda nessa deformação, ele realiza dois movimentos ondulatórios de média duração, onde a energia de impulso inicia no tronco e finaliza na cabeça. Suas mãos, “ainda com amarras”, são movimentadas para frente de seu peito através de flexão dos cotovelos, neste momento podemos perceber uma alusão a chibatadas nas costas ou um simples desequilibrar durante a execução. A hipótese de desequilíbrio surge, pois, há uma rápida transferência de peso para a perna esquerda, dando tempo para a mudança de base na direita, que deixa de ser perna e agora é exercida pela meia ponta (flexão plantar do pé com extensão dos dedos) do pé direito (Figura 45). Seu tronco “deita” (flexiona) sobre a parte medial da coxa direita com uma amplitude de recolhimento, continuando a dar uma expressividade de cansaço.

Novamente, agora só uma vez, ele realiza movimento ondulatório de media duração, onde a energia de impulso inicia no tronco e finaliza na cabeça. Aqui temos um detalhe em seu pé direito, que estava em meia ponta, e que durante a finalização da ondulação,

Figura 45 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 2.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

retornando ao encosto em sua coxa, ele é movimentado para frente, firmando sua base por completo no solo.

Seu pé esquerdo que se encontrava estendido no chão, fazendo a forma de linha reta com sua perna, assume agora a meia ponta e com uma transferência de peso corporal para a perna direita, Shawn estica seu joelho (esquerdo – Figura 46) firmando todo solado do pé no chão. Dando sequência, há uma extensão da coluna que deixa seu corpo ereto (em pé) e

Figura 46 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 3.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

suas mãos ainda em “amarras”, ao lado da lateral esquerda de seu quadril. Ele realiza cada movimentação articular dando pausas que deixam a ideia de que seu personagem está cansado e que cada parte que vai se erguendo do chão parece que pesa contra a gravidade.

A partir de agora, enquanto seu corpo se encontra de pé, seus movimentos tendem a transmitir posições de questionamentos ao divino, talvez do, porque está passando por aquilo. A menção da possibilidade dessa oração ao divino é tida pelo fato da sua cabeça se manter com o olhar para o alto (dos 18 aos 29 segundos) para a lateral direita superior. Seus braços iniciam abduções laterais (Figura 47) para cima e para baixo no nível médio, querendo expandir. Durante todo esse tempo Shawn intenciona levemente a frente de seu corpo para a diagonal frente do lado direito.

Figura 47 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 4.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Ele resolve então se aproximar desse ser que ele olha para cima, dando três passos em sua direção (direita), ao chegar mais próximo, tenta questionar novamente abduzindo seus braços que não conseguem subir além do nível médio, pelo cansaço, e retrocedem as laterais de seu corpo. Ele então, decide questionar (realizando os mesmos movimentos segmentares) virando de costas.

Parece que o diálogo espiritual não dá muito certo e ele retorna seu corpo para frente da câmera e executa uma movimentação com dinâmica bem incomum em seus repertórios: movimentos impulsionados balanceados com seu tronco e braços (Figura 48).

Figura 48 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 5.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Seu olhar agora se direciona a lateral esquerda superior, dando a entender que ele cansou de tentar conversar com aquele primeiro ser nas alturas e agora vai de encontro a questionar outro.

Shawn então, dá passos nessa direção a qual ele olha agora. Dessa vez, seus braços ao questionar (em abdução) conseguem ir acima do nível médio, alcançando o alto. Ele esperava receber algo, seus braços avançam para frente de seu corpo como se fossem pegar algo. Mas ao perceber que nada lhe foi dado, seu corpo vai se recolhendo em amplitude, com flexão de cotovelos, tronco e joelhos. Mesmo cansado, ele retrocede alguns passos (andando para trás e se mantendo em pé), com seu corpo voltado a frente para a lateral esquerda e sua mão esquerda segura, levemente, o pulso da mão direita que se encontra na máxima tensão e contração (Figura 49). Seu olhar se direciona para frente (na câmera), para o lado esquerdo e para trás, como se ainda estivesse procurando por alguém, alguma ajuda, mas não encontra.

Figura 49 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 6.



Fonte:

<https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Agora podemos perceber uma bipartição complementar no corpo de Shawn, seu lado esquerdo parece querer acalmar o lado direito executando movimentos conduzidos lentos e fracos. A mão esquerda que estava no pulso direito sobe acalmando/acariciando o braço esquerdo, ao passar pelo cotovelo a mão para e o antebraço direito realiza dois movimentos rápidos e de impulso pequeno, como espasmos, com a mão fechada socando a sua perna direita.

Concomitantemente, sua cabeça que olhava para o fundo da cena, retrocede para a direção frente de seu corpo suavemente até que para olhando para baixo (o chão – Figura 50). Em seguida, seu cotovelo direito estende e seu braço inicia uma elevação frontal enquanto seu troco começa a flexionar, como se seu corpo estivesse começando a ceder ao cansaço. Quando a elevação do braço direito alcança um ângulo reto com o ombro, ocorre flexão dos cotovelos fazendo com que seus antebraços fiquem na lateral superior de sua cabeça e suas mãos segurem em seu cabelo na parte posterior sugerindo um desespero.

Figura 50 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 7.



Fonte:

<https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Seu corpo retorna à posição de frente para a câmera e se recolhe em flexão de tronco para baixo até assumir posição base de três apoios (pé direito, joelho e pé esquerdo). Ainda nessa posição de “desespero”, seu troco estende duas vezes tentando se reerguer. Na segunda vez, seu tronco fica ereto (ainda em 3 apoios) e suas mãos que estavam segurando seus cabelos deslizam para seu pescoço dando alusão ao seu medo (Figura 50).

Shawn reúne então as últimas forças para questionar os céus, ergue sua face para cima e abduz seus braços, rapidamente, com intensidade de força para cima (nas direções lateral superior), colocando assim, suas mãos voltadas para cima também. Ele toma, então, a base totalmente ajoelhado e seus braços abduzem mais até que as palmas das mãos fiquem frente a frente uma da outra acima da cabeça.

Figura 51 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 8.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Ele termina esse recorte de seção de *Nobody Knows the Trouble I've Seen* com seus troncos flexionando até que seus braços e mãos deitem no chão (Figura 52).

Figura 52 - Ted Shawn em *Nobody knows the trouble i've seen*. Análise 9.



Fonte: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawn/nobody-knows-the-trouble-ive-seen/>

Um detalhe que muito me chamou atenção, apesar da resolução da imagem não ser das melhores, foi a posição das mãos, durante quase todo o vídeo, que me lembraram a ideia dos *mudrás*, como o que ele usou em *Cosmic Dance of Shiva*, deixando seus dedos polegares (que simbolizam o elemento fogo na crença hindu) em destaque. Intencional/racional ou não o corpo de Shawn reverberou a mesma energia simbólica espiritual nas mãos nos dois recortes coreográficos.

As bases em 3 apoios com flexão de tronco e a face voltada para o chão também é vista em ambas, seja o deus da Dança Cós mica ou um humano sofredor e para finalizar, relembro a posição de Shawn como Shiva derramando as águas da deusa Ganga na terra que é a mesma imposição de mãos que ele executa na finalização dessa segunda análise.

#### 5.4 HOMENS SE CONECTANDO NA DANÇA BRASILEIRA

Em solo brasileiro, na contemporaneidade, podemos encontrar homens que desenvolveram e desenvolvem de alguma forma proposições que se assemelham a de Ted Shawn e/ou que vão além e dão espaço para todas as diversidades de homens.

Um grande exemplo foi o diretor, coreógrafo e bailarino Jair Moraes (1946-2016). Segundo o documentário *Figuras da Dança*<sup>109</sup> ele teve seu primeiro contato com a dança, como observado, quando tinha 10 anos e ali foi seu despertar de que queria fazer aquilo, dançar. Oriundo de uma família com três filhos, duas meninas e ele menino. Seu pai morreu quando tinha 12 anos de idade (em 1958), o que fez com que eles fossem morar com um tio que era militar. Como já podemos imaginar, dança estava fora de cogitação e foi daí que com 15 anos ele decide sair de casa para viver seu sonho. Anos à frente:

iniciou seus estudos em dança no Rio de Janeiro, sendo aluno de Tatiana Leskova e Eugênia Feodorova. Foi bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no final da década de 1960 e dançou no corpo de baile do Teatro Guaíra de 1970-72. Foi solista do corpo de baile do Corpo de Baile Municipal de São Paulo, entre 1972-73 e no Ballet Gulbenkian-Lisboa, 1973 e 1979 (SANTOS; WOSNIAK, 2015, p. 11).

Indo além, foi diretor artístico do *Grupo Raízes*, de Caxias do Sul-RS de 1980 à 1989 desenvolvendo obras coreográficas com base no Balé Moderno (balé que utilizava temáticas daquela contemporaneidade). “As questões que inspiravam as obras identificavam-se com temas brasileiros e sem abdicar de suas convicções ideológicas” (SANTOS; WOSNIAK, 2015, p. 13).

Em seu trabalho como *mâitre de ballet* e ensaiador assistente e posteriormente diretor, do Balé Teatro Guaíra, desenvolvia Cursos de Formação Acelerada para Rapazes o que

<sup>109</sup> Documentário *Figuras da Dança* – Jair Moraes: <https://www.youtube.com/watch?v=iH15MIQ4-8g&t=1518s>

culminou em 2003 na criação da Companhia Dança Masculina Jair Moraes e oficialização da mesma em 2007.

Seu objetivo principal sempre foi o de “resgatar corpos masculinos para dança; meninos e rapazes, que quisessem aprender o balé, a dança, no intuito de ensinar e inserir o corpo masculino na arte da dança, incentivando em suas funções como bailarino, professores, coreógrafos, produtores e artistas” (MORAES, 2012 *apud* SANTOS; WOSNIAK, 2015, p. 15).

Mas essa idealização passou pelas mesmas conturbações as que Shawn e eu fomos acometidos, onde o homem (não generalizadamente), se mantém distante desta arte devido ao preconceito machista, e ele relata que: “perde-se muitos artistas potenciais, por sentirem vergonha e medo de se assumirem enquanto bailarinos: preconceito social, familiar, etc...” (MORAES, 2012 *apud* SANTOS; WOSNIAK, 2015, p. 15), e neste quesito não é só bailarino do balé, mas de qualquer vertente que fuja dos padrões impostos de comportamento. Além dos espetáculos criados e apresentados pela Cia Masculina Jair Moraes em diversos lugares do Brasil e fora dele eram realizadas

oficinas dirigidas a jovens do sexo masculino e professores, objetivando a orientação prática de como incentivar o aparecimento de novos núcleos de dança, nos mais diversos lugares; ruas, praças, fábricas, escolas, universidades, shoppings e outros (MORAES, 2012 *apud* SANTOS; WOSNIAK, 2015, p. 17).

Esses trechos citados de Moraes foram de uma entrevista dada para a pesquisa em *apud* e durante um trecho do artigo os autores salientam a importância de trazer a tona nomes de homens que fizeram parte da História Ocidentalizada da Dança, mas qual nome não é citado? Ted Shawn. O que me causa estranheza, pela semelhança nos objetivos, e ao mesmo tempo fortifica minha pesquisa sobre Shawn e sobre nossas conexões arquetípicas enraizadas no ser humano.

Contemporaneamente, também temos o bailarino e pesquisador Luciano Correa Tavares<sup>110</sup> que desenvolve estudos sobre a Masculinidade Negra na Dança brasileira. Iniciou na prática de dança com 14 anos (em 1992), fazendo balé. Dançou na Cia H, na Ânima Cia. de Dança, no Ballet Clássico de Madri, na Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo em Lisboa e atualmente encontra-se na Eduardo Severino Cia. de Dança, todas companhias de dança independentes.

A partir de reflexões e análises de sua própria trajetória, em meio a uma sociedade estruturalmente racista e machista, este autor busca romper com padrões normativos de masculinidade, com foco no corpo negro masculino que dança.

---

<sup>110</sup> Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/9127242678571317>.

Tavares traz apontamentos importantes de se refletir sobre a necessidade de buscar nossas referências, para além da cultura eurocêntrica a qual fomos ensinados. Sendo assim, além dos paradigmas de gênero ele aborda outra questão importante, a da raça, que somada ao gênero carrega um fardo maior, devido a estrutura racista enraizada em nossa cultura.

Seu olhar artístico se faz muito necessário em meio a tantos retrocessos na evolução humana sobre a diversidade. Em dado momento de sua pesquisa de dissertação, refletindo sobre suas danças, performances sociais, ele descreve que

é possível dizer que tanto os gestos como as relações humanas, regidas por concepções normativas de sexo, gênero e sexualidade, são provisórios: assumem a carga viva e fugaz das artes cênicas em diferentes âmbitos e propostas no tempo e no espaço. Podem, entretanto, ser vislumbrados numa dimensão dinâmica, arejada, múltipla, em contraponto aos binarismos excludentes, tais como: feminino/masculino, mulher/homem, homossexual/heterossexual, preto/branco, gordo/magro, etc (TAVARES, 2017, p. 125).

Ao ter contato com seus estudos, consigo observar muita relação do que foi abordado aqui no subcapítulo 2.1 em nosso “Ar Poluído”, produzido por “ELES – homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem”. Podemos observar isso quando ele descreve que

Geralmente, quando um homem começa a dançar, aprofundar-se em seus estudos no campo da dança e tornar a dança profissão, isso gera um estranhamento no meio social, tanto nos meios em que ele circula como na família. Dentro de uma visão ultrapassada, porém atual no Brasil, a dança não é considerada uma profissão, é entretenimento e é "coisa de mulher, uma vez que ela não dá um retorno financeiro efetivo e tampouco status de homem (TAVARES; SILVA, 2021, p. 2979).

E quando o tocante é masculinidade remetida ao “ser homem” em nossa sociedade

sugere uma certa imposição criada para conter outras categorias de homem. Nesse sentido, o homem negro, o índio, o mulato, o homossexual, no ponto de vista desses sujeitos dominantes, não são homens e tampouco são considerados como humanos, mas sim apenas coisas (TAVARES; SILVA, 2021, p. 2976).

Ou seja, essas masculinidades estão interligadas a relação de poder na sociedade. Tavares encontra nas Artes, em específico na Dança, um local aberto para falar, seja por palavras ou com seu corpo.

Dado que, meu intuito, nesta proposição escrita dançante, foi de abarcar o máximo de conexões que eu conseguisse neste momento de minha trajetória (mestrado) para revelar minhas inquietações, creio que, agora você consiga ter percebido, mesmo que sutilmente, a necessidade de pensarmos mais e mais estratégias que busquem modificar esse cenário social ao qual ainda nos encontramos, de cisões.

## 6 CONCLUSÃO

Ler, escrever, ver e analisar Ted Shawn, mesmo que em registros, é como se eu estivesse me observando, em diversos momentos, num espelho d'água. Um reflexo consciente que revela muito dele, de mim (Eu) e de nós (Nós) - Homens. Para alguns, pode parecer um simples emaranhado de registros e análises, mas para aqueles que se abrirem, em empatia com “Eles” (homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem), ou até mesmo trazer à tona o seu passado, verão que em nossa trajetória passamos por experiências em comum e não é através da crítica ou embate que conseguiremos fazer “Eles” enxergarem a necessidade de se tornarem humanos, completos, sem tantas cisões.

A dança de Shawn não deve ser vista como um retrocesso em meio a evolução da arte de dançar e das lutas sociopsicológicas. Ela deve ser refletida e, daí sim, ser pensada como uma estratégia de movimentações e temáticas arquetípicas que instiguem e atraiam todas as possibilidades de homens a querer realizar essa prática.

Quando nos aprofundamos em lembrar trajetórias, seja ela a nossa própria ou de outro ser humano, nos deparamos com fatos que se analisarmos a luz da Psicologia Analítica, por exemplo, como aqui fizemos, veremos que a superficialidade dos registros, se olhadas só do campo social talvez não fosse tão cativante, e eu diria: nem muito correto também. Realmente trata-se de uma rede de conexões singulares e plurais que se comunicam entre nós, entre presente, passado e futuro. E muito dessas energias, se tratadas como meras ações atitudinais, acabam se perdendo no esquecimento, como por um bom tempo foi a história e a dança de Ted Shawn em solo brasileiro.

Shawn durante sua trajetória viveu vários personagens dançados e encenados no palco, mas foi fora dele onde ele mais teve que vestir uma “máscara” através do Arquétipo Persona, para encenar ser o homem heterossexual. Nos palcos e dentro de casa ele era Edwin Myers Shawn e fora desses ambientes era Ted Shawn. Neste Persona ele utilizava a exaltação do seu corpo como um dos subterfúgios para sua inversão sexual (homossexualidade) que não poderia vir à tona socialmente.

Assim como ele, eu, e você também, já deve ter se privado de muitos sentimentos bons e experiências novas devido a opressão sociopsicológica sobre o “ser homem”. Talvez após amadurecer, inconscientemente, tenha conseguido dialogar com sua alma, assim como Shawn fez, e conseguido equilibrar os pontos positivos e negativos dos arquétipos. Mas nem todos tiveram essa possibilidade de reconhecer suas personalidades oriundas do inconsciente pessoal e coletivo e ter contato com sua verdadeira natureza.

Os arquétipos, aos quais apontamos na trajetória de Shawn estão presentes em todos nós.

A afeminação, por exemplo, foi o Arquétipo Sombra que ele mais lutou contra, chegando a criar fundamentos de dança para que homens se afastassem dela. E como descrito no capítulo 4, comumente, o que mais nos incomoda no outro é o que mais reflete nossa sombra, seria como se estivéssemos nos observando em um espelho e nos negando. Shawn tinha medo de acabar afeminado e não ser aceito socialmente.

E você? Como vai sua sombra?

Como Jung ensina, as imagens arquetípicas são instintivas no ser humano, então temos que nos atentar para nos conhecermos mais afundo e até entrar em conflito com nós mesmos, com nosso “Eu” para assim tentarmos alcançar o Self.

A luta entre Ted Shawn e Edwin Shawn refletiram em suas criações. Enquanto estava influenciado pelos padrões impostos, suas coreografias eram muito angulares, com linhas retas, com a base de pé ereta, mas após sua anima vir à tona, não mais em projeções nas mulheres que passavam por sua vida, mas em si mesmo, é perceptível uma metamorfose nos movimentos, indo até em oposição aos próprios fundamentos que criara sobre como homem deveria dançar. Sua dança então, ganha formas que antes ele colocava como “femininas”, com movimentos de intensidade balanceados, deformações, com muitos momentos em nível baixo e demonstração de fraqueza dependendo do tema coreográfico.

Com meus sentidos mais aguçados a partir dos estudos de Jung, percebi que a principal inspiração de Shawn versava sobre conhecer o ser humano em sua imagem masculina, em suas mais diversas crenças, mitologias e culturas, para assim conhecer a si mesmo. Sendo assim, mesmo que em dado momento sua dança tenha sido “exclusiva” para o público masculino, não enxergo como uma tentativa de exclusão das mulheres, mas sim uma missão divina em querer ajudar aqueles (homens) que foram afastados desta arte dos deuses, independentes de religião, sexualidade, classe ou raça a se libertarem da projeção de animus imposta pela sociedade. Conexo a todos seus aprendizados numinosos obtido em toda sua trajetória, ele tentou, da maneira que podia naquele momento, levar toda sua bagagem de ensinamentos para outros homens.

Para conseguir compreender, minimamente, como eu daria o início a essa empreitada de analisar registros do passado, primeiramente, decidi me colocar na pesquisa e relatar minhas vivências pessoais de homem na dança, visando trazer as raízes das minhas inquietações e servir de exemplo, de escrita de si, para que você leitor, se tiver a oportunidade de fazer o mesmo, também se conheça e reconheça em sua trajetória.

Após, intencionei aqui, com minha escrita humana, evitar seguir padrões científicos de caixinhas do conhecimento. Busquei passear/interligar pelos campos do conhecimento, a medida do possível, para assim mostrar que precisamos romper mais fronteiras do passado para daí entendermos os homens e dança de hoje.

Conseguimos então, realizar a análise dos possíveis princípios, processos, temas e estratégias de ensino e criação que compõem a dança de Ted Shawn, com base nos arquétipos e da Teoria Fundamentos da Dança. E para além, consegui apontar, breve e sutilmente, como essa rede de conexões, inconscientes coletivas, tem reverberado aqui em solo brasileiro, seja pela experiência do autor que vos escreve ou de Jair Moraes ou de Luciano Tavares, dentre tantos outros não citados aqui.

Através dessa pesquisa, intentei trazer a possibilidade de uma fruição contemporânea sobre a vida e obras deste precursor da *Modern Dance*, que até então poderia ser descartada por ser anacrônica, a partir de perspectivas menos singulares de estudos. Creio que a partir das análises realizadas, tanto no campo da Psicologia quanto da episteme da Dança, possam servir de subsídio para a instigar a criação de novos projetos/experimentos práticos em dança capazes de atrair o público masculino o qual me inquieta, os: “homens que dizem para outros homens que dançar não é coisa de homem”.

Esta conexão de conhecimentos escritos nessa pesquisa, colaborara, com a imagética de que “homem de verdade dança”, independente do gênero/estilo/modalidade.

Somos livres para viver, quando deixamos de ser partes (homem, mulher, etc) e nos entendemos como um todo, seres humanos. Vamos Dançar a vida?

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Letícia G. A. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. Franca, 2013. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca. 2013.

ALMEIDA, Lúcia H.H. **Danças circulares sagradas: imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem junguiana**. Campinas, 2005, 311f. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) - Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

ANDRADE, Joachim. **Shiva abandona seu trono: destradicionalização da dança hindu e sua difusão no Brasil**. São Paulo, 2007. 320f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

ANDREOLI, Giuliano S. **Dança, gênero e sexualidade: narrativas e performances**. Curitiba: Editora Appris. 1ed. 2019. 141p.

\_\_\_\_\_. **O bailarino self-made: trajetórias do masculino na dança**. In: 33ª Reunião Anual da Anped, 2010, Caxambu. Disponível em: <<http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT23-6439--Int.pdf>> Acesso em: 13 out 2021.

ARAUJO, Lucas H. L. **O homem na dança: entre a análise histórica e a análise dos princípios corporais do ballet clássico**. Rio Claro, 2017 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2017.

ASSIS, Marília P. **Acerca do feminino e do masculino na dança: Das origens do balé à cena contemporânea**. Florianópolis, 2012, 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

BANDEIRA, Vivia F.; FORTIM, Ivelise. A relação professor-aluno o arquétipo *puer-sene*. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v.36-1, 2018, p.27-36

BARON Mussi; VICENTE Y SERBENA, Carlos. A projeção da sombra na homofobia. **VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXII Jornadas de Investigación. XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR**. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2015. Disponível em: <<https://www.academica.org/000-015/10>> Acesso em: 10 set 2022.

BAYONA, Suzana Beiersdorff. **Entretecendo bordas em um fazer dançante: contribuições do movimento autêntico para a dança contemporânea**, Campinas, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos. O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 4 ed. v.11. 1970. 309 p.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 340 p.

BOFF, Leonardo. **Reflexões de um velho teólogo e pensador**. Petrópolis: Vozes, 2019.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1998. 436 p.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona: **Icária editorial**, 2002, p. 55 a 81.

CABALINE, Fabricia F. R.; SOUZA, Rafael C; SILVA, Alba V. A.; DORNELAS, Kirlla C. A. A influência arquetípica da anima e do animus no surgimento dos conflitos na relação conjugal. **Rev. Esfera Acadêmica Humanas**, v. 3, n. 1, 2018, p. 22-38.

CALDEIRA, Solange P. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana**. Rio de Janeiro, 2006. 511 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. 486 p.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. **Uma Arqueologia da Dança: Releitura Coreográfica de Chinita Ullman**. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995.

CASTRO, Celso. In corpore sano - os militares e a introdução da educação física no Brasil. Antropolítica, Niterói: **FGV Repositório Digital**, nº 2, p.61-78, 1º sem. 1997. Disponível em: < <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6699/458.pdf> > Acesso em: 15 mai 2022.

CASTO, Vinicius V. Dan: a serpente arco-íris. Paraíba: **Revista Diversidade Religiosa**. V.2 n.2. 2012. p. 1- 6. In: Artigos Temáticas Livres. Disponível em < <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dr/article/view/13833> >. Acesso em 11 mar. 2023.

COLEMAN, Bud. The men who danced: The story of Ted Shawn's male dancers, 1933-1940. **Jstor**. v. 53, n. 1, mar. 1995. p. 1006-1007 Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/899333?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/899333?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 12 dez. 2022.

COLLING, Ana M. Gênero e História. Um diálogo possível? **Contexto e Educação**, Editora Unijuí. a. 19. n. 71/72. p. 29 – 43, jan./dez, 2004.

COLONESE, Luisa R. **Jung e arte: a obra em contínuo devir**. São Paulo, 2018. 158 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

CORRÊA, Otávio A. A transexualidade como terceiro sexo e a divindade às hijras: Religião, violência e Estado. **Revista Brasileira de Estudos de Homocultura**. V. 03, n. 10, abr - jun, 2020. p. 276-294.

CUNHA, Carla S. **Jinen Butô: Corpoimagem na Improvisação**. Brasília, 2012, 134 f. Tese (Doutorado em Arte) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2012.

DANÇAR: a vida de Helenita Sá Earp. Direção: Luiz Guimaraes de Castro. Roteiro: André Meyer e Luiz Guimaraes de Castro. UFRJ e FAPERJ. 2013. 1 vídeo (113min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=07v18K05Fqs>> Acesso em 26 mar. 2023 às 18:12.

DANCE HERITAGE COALITION. **Ted Shawn**. 2012. 2 p. Disponível em: <[http://www.danceheritage.org/treasures/shawn\\_essay\\_scolieri.pdf](http://www.danceheritage.org/treasures/shawn_essay_scolieri.pdf)>. Acesso em: 16 dez. 2021.

DAVIDOVITSCH, Fernando. **0 Jogo da Dança Israeli: Dança Depoimento como alternativa cênico-contemporânea**. São Paulo, 2022. 289p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

DERRIDA, Jacques. **Pensar a desconstrução**. Editora Estação Liberdade. 2005. 352p.

DRUMONT, Mary P. Elementos para uma análise do machismo. **Perspectivas**, São Paulo, 3: 81-85, 1980.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

ELIAN, Mario. **Os elementos simbólicos da cidade e a psicologia de Carl Gustav Jung**. Rio de Janeiro, 2012. 69 f. TCC (Especialização em Engenharia Urbana) - Escola Politécnica, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964. 292 p.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990. 144 p.

FARAH, Marisa H.S. A imaginação ativa junguiana na Dança de Whitehouse: noções de corpo e movimento. **Psicologia USP**. 2016, v. 27, n. 3, p. 542-552.

FARO, Antonio J. **Pequena História da Dança**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004. 149 p.

FERREIRA, Cláudia Falluh Balduino. “Diadorim, Meu Amor” ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em Grande Sertão: Veredas. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 33-46, abr. 2012. Disponível em:

<[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC\\_N08\\_CFBFerreira.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N08_CFBFerreira.pdf)>.  
Acesso em 15 fev 2023.

FOULKES, Julia L. **Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey**. University North Carolina, 2002, 272 p.

FOSTER, John. **The influences of Rudolf Laban**. London: Transatlantic Arts, 1978.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a sexualidade**. Rio de Janeiro. Imago Editora. v. 7, verbete: Bisssexualidade, 1972. p.141-144.

GAGLIARDI, Priscila R. **A trajetória da coreógrafa Anette Lubisco: propostas coreográficas de dança jazz**. Porto Alegre, 2014. Monografia (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980. 188 p.

GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1):47-57, 2005.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002. 176 p.

\_\_\_\_\_. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008. 220 p.

GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 280p.

GONÇALVES, Grazieli A.; LOPES, Adriana G. O. O matrimônio sagrado yin-yang: anima e animus no processo de individuação. São Paulo: **Self – Rev Inst Junguiano**, 2018. p. 1-27.

GONÇALVES, Maria G. G. **Martha Graham: dança, corpo e comunicação**. Sorocaba, 2009, 144f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba. Sorocaba, 2009.

GRANADO, Ramon de O. **O corpo que fala, escuta e aprende...memórias de um autoconhecimento**. In: Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós? São Leopoldo: Oikos, 2019, 112p.

\_\_\_\_\_. **O Homem na Dança Ocidental: Ted Shawn como marco de um protagonismo**. 2018, 128 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança Licenciatura) – Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

\_\_\_\_\_. Que homem pode dançar? “vacina já”!. In: Anais do VI Congresso da ANDA , 2021, Salvador. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <[https://proceedings.science/anda-2021/papers/que-homem-pode-dancar-----vacina-ja----](https://proceedings.science/anda-2021/papers/que-homem-pode-dancar-----vacina-ja---->)>  
Acesso em: 01 abr. 2022.

GUEST, Ann H. **Shawn’s Fundamentals of Dance: Language of dance series**. Editora Routledge. 1988. 108 p.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 2018. 104p.

JACOB'S PILLOW DANCE. **Ted Shawn.** Disponível em: <<https://www.jacobspillow.org/about/pillow-history/ted-shawn/>> Acesso em: 12 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. **Ted Shawn and The Defense of the Male Dancer.** Disponível em: <<https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/men-in-dance/ted-shawn-defense-male-dancer/>> Acesso em: 14 jan. 2023.

JESUS, Thiago S. de A. **Entre *selfie* e *self*: mais perguntas do que respostas na formação do professor de Dança.** In: Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós? São Leopoldo: Oikos, 2019, 112p.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação:** Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007

JUNG, Carl G. **A Natureza da Psique.** Vol. VIII/2. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O eu e o Inconsciente.** Petrópolis: Editora Vozes. 21 ed. 2008. 176p.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos.** Editora Nova Fronteira. 6 ed. 1964.

\_\_\_\_\_. **O Livro Vermelho:** edição sem ilustrações. Petrópolis. Editora Vozes. 21 ed. 2013. 205p.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2 ed., 2002. 408p.

\_\_\_\_\_. **Tipos Psicológicos.** Rio de Janeiro: Zahar. 3ed. 1976. 567p.

JUNG, Emma. **Animus e Anima.** São Paulo: Editora Cultrix, 1991. 112p.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1997.

KUNZ, Maria C. S. **Dança e gênero na escola: Formas de ser e viver mediadas pela Educação estética.** 2003, 451 f. Tese (Doutorado em Motricidade Humana na especialidade de Dança) - Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2003.

LAFFITTE, Eduardo S. **A persona e a sombra da organização: uma análise das defensividades organizacionais.** 304p. 2002. Dissertação (Mestrado em Administração) - Setor de Ciências Sociais Aplicadas. Universidade Federal do Paraná.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa.** Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 387 p.

LEITÃO, Fátima C.; SOUSA, Iracema S. O homem que dança.... **Motrivivência,** Florianópolis, n. 8, p. 250-259, jan. 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/22623/20617>>. Acesso em: 14 mar 2021.

LOPEZ MORENO, Esteban; MEYER, André. O Eterno Deus Mu Dança, Fractalidade e a Visão Integradora Helenita Sá Earp. **Revista Scientiarum História**, 1, e353. Disponível em: <[https://doi.org/10.51919/revista\\_sh.v1i0.353](https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.353)> Acesso em: 11 mar. 2023.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2003. 184p.

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta**. Campinas, 2002, 183 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MAGALHÃES, Marta C. A dança e sua característica sagrada. **Existência e Arte**, Universidade Federal de São João Del-Rei, jan./dez. 2005. p. 1 – 4. Disponível em: <[https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1\\_Edicao/A%20danc%20e%20sua%20caracteristica%20sagrada%20Marta%20Claus%20Magalhaes.pdf](https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1_Edicao/A%20danc%20e%20sua%20caracteristica%20sagrada%20Marta%20Claus%20Magalhaes.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2022.

MARIANO, Silvana A. O sujeito do feminino e o pós-estruturalismo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 13 (3), set-dez 2005. p. 483-505.

MARTINS, Cleide. **A improvisação na dança: um processo sistêmico e evolutivo**. São Paulo, 1999, 108f. Dissertação (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.

MARQUES, Isabel. Laban e Freire: Entre o velho e o novo mundo. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32 p. 157-170 set./dez. 2020. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>> Acesso em: 10 mar.2023.

MELO, Victor A.; LACERDA, Claudio. Masculinidade, dança e esporte: “Jeux” (NIJINSKY, 1913), “Skating Rink” (BORLIN, 1922) e “Le train bleu” (NIJINSKA, 1924). **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v. 30, n. 3, maio 2009, p. 45-62.

MENDONÇA, Rafael N. **Dançar no masculino: corpo e processos de subjetivação na sociedade contemporânea**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. 2015.

MENESES, Ramiro Délio B. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica** 60, Ano 30, jan-jun, 2013. p. 177-204.

MESQUITA, Luciana A.; FABRIN, Veronica. Loie Fuller- vortex desafiador. **Pitágoras** 500. n. 10, v.2, 2016. p. 57-67

MEYER, Dagmar E.; SOARES, Rosângela F. **Modos de ver e de se movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme**. In: Caminhos Investigativos III – Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A. 2005. p. 23-44.

MINAYO, Maria. Laços perigosos entre machismo e violência. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 10(1), 2005, p. 23-25.

MIRANDA, Patrícia. A construção social das identidades de gênero nas crianças: um estudo intensivo em Viseu. In: **Congresso Português de Sociologia**, 6. n.136, 2008, Lisboa. *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 1-12.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 392 p.

MORANDI, Carla. O descompasso da dança e da educação física. In: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e à docência**: a formação do artista em dança. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.95-111.

MOTA, Júlio C. S. **A Poética em que o verbo se faz carne**: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento. 2006. 352 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Faculdade de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas, 233 f.2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2006.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

MUNEVAR, Lucía D. P. L. **Dança Moderna e Feminismos**. 2013, 94 f. Dissertação (Mestrado em Performance artística/ Dança) – Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013.

MUNDIM, Ana C. da R. Uma possível história da dança jazz no Brasil. Anais, **III fórum de pesquisa científica em arte**. Curitiba, 2005. p. 96-108. Disponível em: [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ana\\_mundim.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ana_mundim.pdf). Acesso em: 03 de agosto de 2022.

MURRAY, Roseana. **Carteira de Identidade**. Editora: Lê. 2010. 48p.

NÓBREGA, Terezinha P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN, 2015. 328 p.

OLIVEIRA, Lara Seidler de. **Dancidade**: gesto como campo de circulação. Rio de Janeiro, 2012, f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

PEREIRA, Germana C. **Dois prá lá, dois prá cá**: A construção dos modelos de masculinidade e feminilidade na academia de dança de salão. 2011, 170 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

PEREIRA, Jacqueline S. N.; OLIVEIRA, Terezinha. Um estudo da dança macabra por meio de imagens. **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2009, p. 801-810

PEREIRA, Paulo J.B. Introdução à metodologia didática em dança de Rolf Gelewski. Campinas: **Conceição | Concept.**, v. 5, n. 2, p. 90-111, jul./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. **Reconectando Corpo e Alma**: sobre processos de improvisação e criação em dança. Campinas, 2010. 127p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de ARTES. Campinas, 2010.

PHILOS. Eu não sou uma mulher?, Por Sojourner Truth. **Philos A Revista das Latinidades**. Disponível em: < <https://revistaphilos.com/2018/11/29/e-eu-nao-sou-uma-mulher-por-sojourner-truth/>> Acesso em: 12 jan 2022.

PIERI. Paolo F. **Dicionário Junguiano**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus. 2002.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989. 304 p.

PUOLI, Giovana G. **O ballet no Brasil e a economia criativa**: evolução histórica e perspectivas para o século XXI. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) - Faculdade de Economia, Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2010. 115 p.

RAMOS, Luís M. A. Apontamentos sobre a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.4, n.1, p.110-144, dez. 2002.

RAVEESH, B. N. Ardhanareeshwara concept: Brain and psychiatry. **Indian Journal of Psychiatry**. 55(Suppl 2), Jan. 2013. p S263-S267.

REIS, Alice C. Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do Psicólogo. **Psicologia: ciência e profissão**, 2014, v. 34 (1), p. 142-157.

SABETTI S. **O Princípio da Totalidade**: uma análise do processo da energia vital. São Paulo: Summus, 1991.

SACHS, Curt. **História Universal de la Danza**. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944. 505 p.

SANTOS, Emerson I. **Especialização em Gênero e Diversidade na Escola**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2015a, 62 p.

SANTOS, Marcela M. **O Ballet no século XIX**: declínio e ascensão na Europa das revoluções e dos impérios. 2011, 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

SANTOS, Simone G. **O breaking quebrando barreiras**: a participação das *bgirls* na Dança de Rua em Salvador-Bahia-Brasil. 2015b. 165F. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2015b.

SANTOS, Thomas L; WOSNIAK, Cristian. Jair Moraes e a dança masculina em Curitiba: proposta de uma construção biográfica. Curitiba: **O Mosaico**, R. Pesq. Artes, n. 12, jan./dez. 2015, p. 1-107.

SCOLIERI, Paul A. **Ted Shawn: His life, writings, and Dances**. Oxford University Press. 2019. 551p.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press. 1989. 35p.

SEFFNER, Fernando; SANTOS, Éderson C. Ser homem, ser bom aluno, ser dançarino: tudo isso se aprende na escola? **Revista do Difere**, v. 2, n.4, dez/2012. Disponível em: <<http://www.artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Seffner.pdf>>. Acesso em: 13 mar 2021.

SHAW, J. Editorial. In Forsythe, W. **Improvisation Technologies - a tool for the analytical dance eye**. Karlsruhe: ZKM Digital Arts Editions. 1999. 120p

SHAWN, Ted. **Dance We Must: The Peabody Lectures (1938)**. Trad. FABBRO, Alessio; TOMASSINI, Stefano. *Dobbiamo Danzare*. Roma: Gremese, 2008. 224 p.

\_\_\_\_\_. **Every Little Movement: A Book about François Delsarte, the Man and His Philosophy, His Science and Applied Aesthetics, the Application of This Science to the Art of the Dance, the Influence of Delsarte on American Dance (1954)**. Trad. SUQUET, Annie. RUYTER, Nancy L. *Chaque petit mouvement: À propos de François Delsarte*. Editions Complexe. 2005. 253 p.

SILVA, Jackson R.S.; ALMEIDA, Cristovão D.; GUINDANI, Joel F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. a. 1. n. 1. Jun. 2009. p. 1-15.

SILVA, Karla R. D. **Comunicação, cultura, o Balé Moderno e a ditadura nos anos 70**. São Paulo, 2008, 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SILVA, Maria H. D. **O desenvolvimento do conhecimento de si mesmo através da apreciação e da prática da Arte**. Rio de Janeiro, 2011, 52f. TCC - (Especialização em Arte em Educação) - Instituto A Vez do Mestre, Universidade Candido Mendes. Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Sergio G. Masculinidade na História: a construção cultural da diferença entre sexos. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**. 20 (3), set 2000. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S1414-98932000000300003>> Acesso em 06 jan 2022.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 7 ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981, 183p.

SILVEIRA, Suely T. **Caracterização do método da imaginação ativa na obra de C.G. Jung: singularidades e desdobramentos**. 2020. (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de São João del-Rei. 2020. 102 p.

SOBRINHO, Max M. Cerqueira. **O espartano e o samurai como arquétipos do masculino maduro, em Portões de Fogo, de Steven Pressfield, e Musashi, de Eiji Yoshikawa** – um estudo comparado. 2019. (Dissertação de Mestrado em Literatura) Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília-DF, 2019. 186p.

SOUZA, Camila Cosme. **Dança moderna: permanências e transformações da técnica clássica em um novo paradigma estético, técnico e conceitual**. 2013. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2013.

SOUZA, Elisa T. **O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da dança moderna**. 2011. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 428-456, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/jJvCcJRRkfc5ScwJsFgNQC/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 23 fev 2023.

SPIZZIRRI, Giancarlo; PEREIRA, Carla M. A.; ABDO, Carmita H. N. O termo gênero e suas contextualizações. **Diagn Tratamento**. SP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 42-44., 2014.

SPRINGFIELD COLLEGE DIGITAL COLLECTIONS. **Coleção de Manuscritos: Ted Shawn**. Disponível em: <<http://cdm16122.contentdm.oclc.org/cdm/search/collection/p15370coll2/searchterm/ted%20shawn/order/date>> Acesso em: 12 jan. 2021.

STEBBINS, Genevieve. **O Genevieve Stebbins Sistema de Treinamento Físico**. Nova York: Edgard S. Werner & Company. (1898)1913. 152p. Disponível em: <<https://archive.org/details/genevievestebbin00steb/page/n3/mode/2up?view=theater>> Acesso em: 11 nov 2022.

STEIN, Murray. **Jung, o mapa da alma: uma introdução**. São Paulo: Cultrix, 2006. 216p.

STREY, Marlene Neves. **Gênero**. In: STREY, Marlene Neves (Org.). **Psicologia Social Contemporânea**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 226 p.

TAVARES, Luciano Correa. **Um olhar sobre as gestualidades em IN/Compatível? e Tempostepegoquedelícia**. Porto Alegre, 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2017.

\_\_\_\_\_; SILVA, Suzane Weber da. Masculinidades negras na dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível. **Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança** – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 2973- 2986.

TERRY, Walter. **Ted Shawn, father of American dance: A biography.** New York: Dial Press, 1976. 186 p.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. **Archives & Manuscripts: The Shawn Collection.** Disponível em: <<http://archives.nypl.org/dan/19667>> Acesso em: 19 maio 2017.

\_\_\_\_\_. **Digital Collections: The Shawn Collection.** Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/search/index?utf8=√&keywords=TED+SHAWN>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. **Treasure Hunting at the Library for Performing Arts.** 2016. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2016/05/04/treasure-hunting-lpa>>. Acesso em: 12 dez. 20.

THE NEW YORK TIMES. **Archives: Ted Shawn.** 1976. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1976/10/10/archives/ted-shawn.html>>. Acesso em: 18 fev 2022.

\_\_\_\_\_. **Archives: Ted Shawn is Dead; Led Modern Dance to Stature as Art.** 1972. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1972/01/10/archives/ted-shawn-is-dead-led-modern-dance-to-stature-as-art-ted-shawn.html>> Acesso em: 05 jun. 2021

\_\_\_\_\_. **Arts: Dance view; when men dancers pioneered.** 1986. Disponível <<http://www.nytimes.com/1986/09/21/arts/dance-view-when-men-dancers-pioneered.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. **Arts: Review/Dance; Ted Shawn's Legacy: Men Tough and Tender.** 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/10/24/arts/review-dance-ted-shawn-s-legacy-men-tough-and-tender.html>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

THE SPRINGFIELD STUDENT. **College Connections: Ted Shawn.** Disponível em: <<https://scstudentmedia.com/2016/02/11/springfield-college-connections-ted-shawn/>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

TOURINHO, Lígia; SOUZA, Maria Inês Galvão. Aproximações entre o Sistema Laban e os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. In: **Anais da Conferência Laban 2018: Sistema Laban como Prática de Liberdade.** Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/laband2018/324401-APROXIMACOES-ENTRE-O-SISTEMA-LABAN-E-OS-FUNDAMENTOS-DA-DANCA-DE-HELENITA-SA-EARP>>. Acesso em: 10/03/2023.

TRAVIS, Maria T. F. Dançar-se: Processos de Criação em Dança Contemporânea. **Cena em movimento.** n. 3, 2013, p. 1-7.

VIANNA, Cláudia P.; UNBEHAUM, Sandra. O gênero nas políticas públicas de educação no Brasil: 1988-2002. **Cadernos de Pesquisa,** v. 34, n. 121, jan./abr. 2004.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Errância Passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo.** Salvador, 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

VIEIRA, A; MEYER, A.; EARP, A. C. S. **Helenita Sá Earp**: Vida e Obra. VIEYRA, Adalberto (Ed.) Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019. 300f.

VIEIRA, Lira C. **A performance nos Salmos**: dança dos corpos nos textos. 2011. 150p. Dissertação (Mestrado em em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

VIEIRA, Marcilio de S. As Contribuições da Pedagogia de François Delsarte para o Ensino da Dança Moderna. Porto Alegre: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 2, n. 2, p. 396-412, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/NhD4nZXVqmg8Z6TmJBSFcYx/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 12 jan 2022.

ZANELLA, A. **Escrituras do corpo biográfico e suas contribuições para a educação**: um estudo a partir do imaginário e da memória, Pelotas, 2013. 218f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

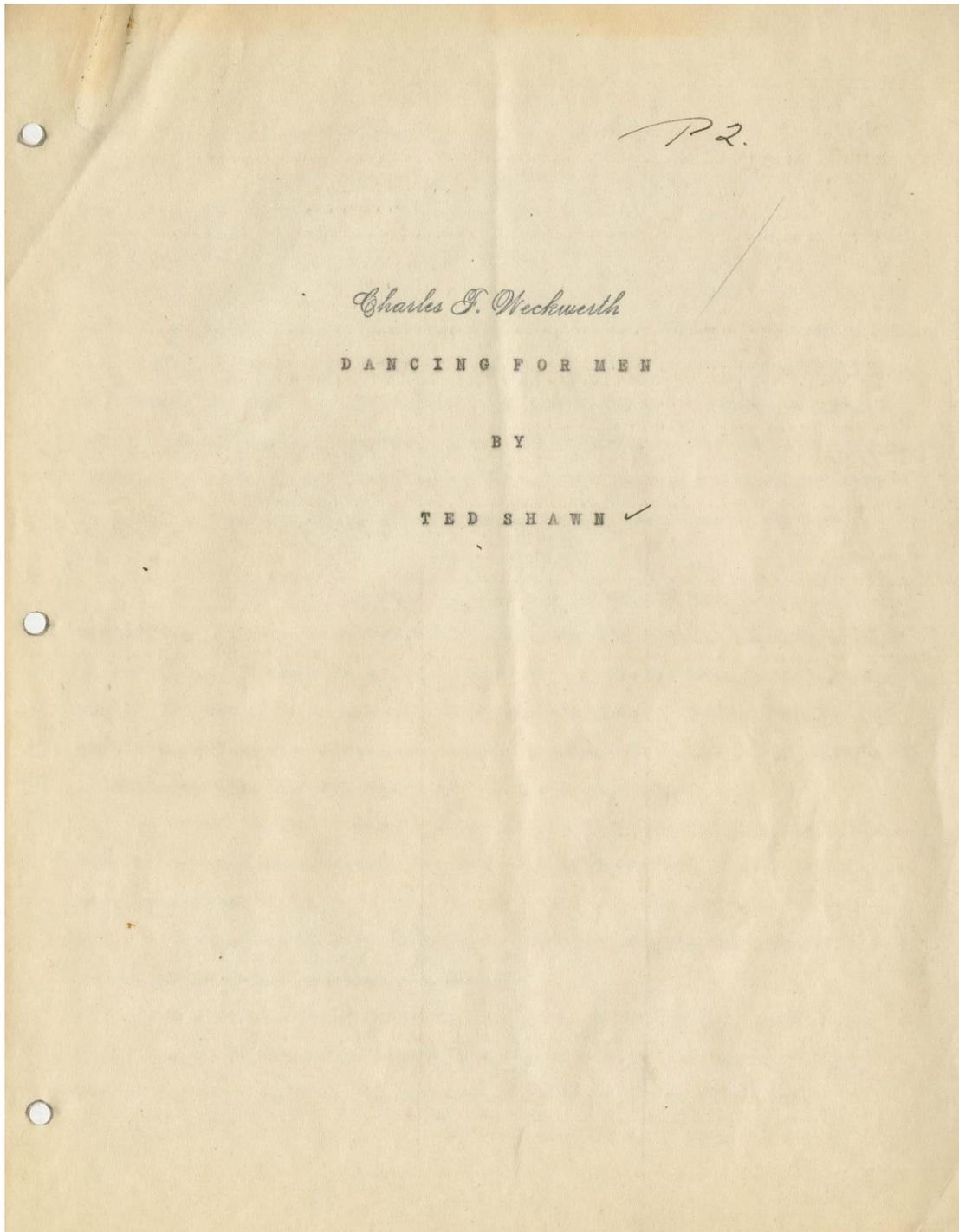
\_\_\_\_\_. K.; BORGES, A. da S.; VAZ PERES, L. M. **O que o corpo revela ao ser narrado?** In: Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós? São Leopoldo: Oikos, 2019, 112p.

ZIMMERMANN, Elisabeth B. **Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade**: um estudo clínico de psicologia analítica a partir de um trabalho em grupo com dança meditativa e desenho livre. Campinas, 1992. 170f. Dissertação (Mestrado em Saúde Mental) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas. Campinas, 1992

\_\_\_\_\_. Relacionando a consciência do corpo com a psicologia profunda. **Anais do VII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, Out de 2012. p. 1-5. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Elisabeth\\_Bauch\\_ZIMMERMANN\\_Relacionando\\_a\\_consci\\_\\_ncia\\_do\\_corpo\\_com\\_a\\_psicologia\\_profunda.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Elisabeth_Bauch_ZIMMERMANN_Relacionando_a_consci__ncia_do_corpo_com_a_psicologia_profunda.pdf)> Acesso em 13 mar 2023.

**ANEXOS**

**Anexo A** – Carta *Dancing for Men*, escrita por Ted Shawn. Cortesia de *Springfield College, Archives and Special Collections*.



*Charles F. Wechworth*

In the last twenty-five or thirty years the world has seen a great renaissance in the world of the dance. The pioneer work of Ruth St. Denis and Isadora Duncan has had a tremendous influence, and has developed thousands of followers in all parts of the world. Their influence was felt on the Russian Ballet, and helped to produce the "romantic revolution" in which the most brilliant dancers of Russia, under the leadership of Serge Diaghileff gave the world a colorful and thrilling series of productions. Out of this group emerged Pavlova, who toured America and all the rest of the world for fifteen or twenty years thereafter, and inspired thousands of girls to follow in her footsteps. In more recent years there has come from Germany another great inspirer and leader, Mary Wigman, and now her female followers are legion.

The result of all this is that the growth of the dance has been one-sided. We have had almost every variety and type of dancing that it is possible for women to do; solos, small groups and huge ballets. And now if the dance is to become a strong, balanced, fully and evenly developed art in our modern world, it is imperative that large numbers of men come into the field, and men of great calibre.

In all of my arguments to follow in the cause of dancing for men, I am at no time antagonistic to, nor do I under-value, the contributions made by women. But now it is necessary to swing the pendulum to the other extreme, in order to emphasize the great need in the dance for the contribution which only men can make.

One of the great drawbacks has been, and to a certain degree still is, the prejudice and antagonism against male dancing on the part of the American public. It has been considered to <sup>be</sup> an effeminate profession and that any man who took up dancing as a career must of

necessity be of that type. Unfortunately there were enough examples of the wrong kind of men dancers to strengthen this false idea. Even in the case of men dancers whose personality went unquestioned, there was a certain quality of feminine movement which was the result of too close association with women teachers and women pupils during the formative student days. Consequently, due to this existing prejudice and to the lack of the use of the right material for men, there is almost no dancing of any value offered to men students in our educational systems.

Except for a little uninteresting folk dancing, men students are given only tap dancing or clogging. This form of dancing has little or no expressive value, and the value of dance training is primarily its release through expression. Furthermore, tap dancing is very limited in its physical benefits inasmuch as it uses only the feet and legs, and thus does not co-ordinate the entire body, nor give exercise to the muscles of the torso and arms. In addition to this, tap dancing and clogging come from a source which is at the bottom of our social scale. It has been said that this type of dancing is popular with the men students, but that is largely due to the fact that nothing better has been offered them. In other departments of education, the curriculum is not formed on the basis of what the pupil wants, but what he needs. No art department would teach exclusively how to draw comic strips because of their popularity, nor the music department confine its activities to jazz because there was a demand for it.

Travel and study has proved to me conclusively that even today in all primitive tribes throughout the entirety of Asia and in a large proportion of peasant Europe, dancing is almost exclusively a male activity, and the only great artists of the dance, and great teachers of dancing are men. Historic research reveals that in all countries,

aces, nations and civilizations down to about two or three hundred years ago, dancing has been considered not only a masculine profession, but a male prerogative. The explanation of this is as follows: in past times the dance itself was considered of a vital importance, it was used as the chief means of religious expression, it was used as powerful magic, it was used as the finest form of training soldiers, and because of its importance, it was under male control and performed by men. In certain tribes, women were not allowed to dance, and if the instruments used to accompany the dance were touched by female hands, they lost their virtue and had to be replaced with new ones. The change in attitude toward the dance was a result of the ascetic development within the Christian Church. When the poisonous influences which produced the Dark Ages, began to work, the human body was looked upon as shameful. The flesh was mortified, the gaze was fixed upon a disembodied, spiritual life hereafter, and our present bodily existence was something to be borne and suffered through. All of the arts suffered to some degree from this attitude of the church, for only those phases of art which could be bent to the immediate service of ecclesiastical themes were protected and encouraged, and others were looked down upon and crushed out. The art of the dance is the only art which of necessity must express itself through the human body. In the primitive Christian church dancing was an important part of the church ritual (the mass of the Catholic Church today is a survival of the religious ballet of the first few hundred years of Christianity) but gradually the dance was pushed out of the church and eventually, banned completely.

The dance was kept alive by strolling players and during the Renaissance came into vogue again. However, it was introduced in the service of the courts as a social accomplishment and in connection with pageants, festivals, and balls in the court. Because of the environment

in which the dance emerged again into popular favor, its themes were superficial, romantic and decorative, and not themes of vital significance, as when the dance was the chief means of religious expression and the most spontaneous outpouring of man's compelling, profound and cogent impulses.

The first faculty of the Academy of Music and Dance founded by Louis XIV was composed, except for one woman, entirely of men, and the first ballets were made up entirely of male performers. It was, however no longer considered an important field of artistic endeavor, such as sculpture, painting and the composition of music. Those great men who might have found release through the dance chose other forms of art expression, since <sup>in</sup> the dance, one was limited to the trivial, the pretty and the pleasing.

Gradually women crept into the ballet and ultimately almost supplanted the men as performers. The history of the ballet shows that the large proportion of creative work was done by men choreographers and the greatest teachers in the history of the classic ballet have been ballet masters.

At the beginning of our era, the whole art of the dance had reached a very low ebb, and it was not an art to hold forth the hopes of a great career to any man of high calibre. Success and great acclaim were still possible for women, and thus it was that in this renaissance of the dance it was first through two women pioneers that the fresh impulses made themselves felt through the world. Basically, the qualities necessary for success in dancing, are more masculine than feminine--- strength, endurance, accuracy, precision, and joyous vitality.

The only men dancers, aside from vaudeville and revue performers who were performing at the beginning of this present period were the men in the classic ballet. These had a technique which has become crystallized and limited, and because of the predominance of women ~~for~~ for the last

hundred years in the ballet, much which was fundamentally feminine had crept in to the repertoire of the men dancers. Recognizing the creative flow in the field of the dance as exemplified in our great American pioneers, I realized that the same releasing force should have its male expression, and for twenty years, I have been working both through my own performances and through the training of men pupils, to establish that which is essentially masculine in posture and movement, in contrast to what is feminine. In any other art, except possibly singing, the artist projects his creative force into external forms, and thus can legitimately create in male or female forms. Thus the sculptor or painter can create for us the most beautiful feminine body, as well as express his sense of power and virility through the male form. Chopin can write the masculine and powerful "Revolutionary Etude" or the delicately feminine "Minute Waltz" or "Butterfly Etude". But the dancer is not only a creative artist but when he performs, he is himself both the material and the instrument, and through that condition he comes upon rigid limitations. The instrument of the male body should never be used for the expression of femininity, nor should the female body be used for the expression of masculinity.

The functional and anatomical differences of men and women are eternal ones; by divine and unalterable decree, the male sex is active, and the female passive. The accumulated heritage of countless thousands of years, in which the occupations of men and women have been vastly different is such that the man of today, though he is a desk worker, derives his movement impulses from remote ancestors who wielded scythes, and axes, cars and nets, and the women of today, although she may have achieved a profession, inherits the movement impulses of endless generations of housewives, who have been occupied with needle, broom and cradle.

The training of men should be based upon this vast fund of the natural movement of men from the Stone Age, down to the Machine Age. The raw material are those movements which men have made in their work, in their play, in their religious rituals, and in their expressions of love. The stereotyped dance steps which are like coins rubbed smooth from too much usage should be eliminated. Furthermore, men during their training period should not work with a woman teacher or in classes with women pupils. The effeminate man will consciously imitate the gestures and movement quality of a woman, the man who is thoroughly masculine in his temperamental equipment and who is also consciously aware of this danger, will be required to follow the demonstrated gestures, postures and dance steps, and in spite of himself, there will creep into his vocabulary of gesture, feminine qualities, although the movement demonstrated may appear to be abstract geometric, or merely technical.

In addition to actual physical exercise and training, the male dance student must study and analyze the difference between what is male and what is female in posture, movement quality, space consciousness, relationship to music, subject matter and feeling, and emotional expression.

An outline of these differences follows: (None of these generalizations are arbitrary or fixed, in stating that which is male, it is merely to say predominately male, but not exclusively male. As for instance, under the head of posture, contrasting straight lines as male, versus curved lines as female. It is quite possible for a male dancer to use curved lines, but the large majority of his posture lines should be straight, just as the curved line should predominate in the female postures).

#### P O S T U R E

Male posture should be predominately straight.  
In standing the legs often wide apart and braced.  
In sitting also, the legs apart  
In lying, prone.

Female posture should be predominately curved.  
In standing, knees and feet together.  
In sitting, knees together, ankles <sup>crossed</sup>  
In lying, either supine or on side.

P O S T U R E (Cont'd)

The direction sense as indicated in dynamic pose, should be forward, upward, outward.

The direction sense indicating movement, backward, downward, inward

M O V E M E N T

Male movement deriving from occupations and sports, indicate the male arm movement is always a movement of the arm as a whole, from the shoulder, with very little use of the elbow and wrist, except as a flexibility in the movement of the arm as a whole.

The same is true of the leg, more often than not the leg is used as a whole from the hip, with very little bending of the knee except such bending as is necessary for landing from leaps, etc.

The hips are most of the time locked and straight.

The movement quality is positive, aggressive, combative, forceful, definite, and explicit.

Female movement also deriving from the immemorial occupations & pleasure activities of women, indicate that in the movement of the arms, there is a predominance of small movements, with much use of the elbow and wrist, and a greater flexibility of hand and fingers.

In the movements of the legs, there is more use of knee and ankle.

The movements of the hips are flexible and swaying.

The movement quality is tender, protective, conservative, conciliatory, delicate, and tentative.

S P A C E C O N S C I O U S N E S S

The life of men has been out of doors largely. Men have sailed the seas, have travelled vast distances, explored new countries, climbed great mountain peaks, and so in the dance, the movement of men should project itself beyond the body of the dancer, and create in the mind of the audience a sense of spaciousness and great distances.

Women have largely lived their lives within the house. Their domain has been bounded by four walls, and so in the dance, the purely feminine movement should be that which finishes with the movement itself, and suggests no continuance of movement into space, or at most, movement which completes itself within the space of the studio, or the stage.

M U S I C

The quality of the time-beat or rhythmic stress in music, is the male quality.

Within the various times & rhythms, four-four time and two-four is more masculine.

The large time units are more masculine.

Music which is slow and heavy and marked 'forte' is more suitable for male expression.

The major keys are more often male. The expression markings 'barbero', 'martiale', 'maesoso', 'allegro', are on the masculine side.

Phrasing which is abrupt and rough is masculine.

Marking 'largo' is masculine.

The melodic quality is feminine.

Three-four, three-eight, and six-eight times are more feminine.

Small time units, more feminine.

Music which is light and fast, and marked 'piano' is more suitable for female expression.

The minor keys more often female in feeling.

'allegretto', 'andante', and 'scherzo' are on the feminine side.

Phrasing which is leggy & smooth is feminine.

Marking 'lento' is feminine.

SUBJECT-MATTER-AND-THEMES

The four great sources of themes are Work, Play, Religion and Love.

Men's dances have throughout history been drawn largely from the first two classifications. Nearly all ancient civilizations have had dances of war, (such as the Greek Pyrrhic Dances); nearly all primitive tribes have had dances imitating the hunting of game; and endless forms of dance based upon the movements of labor. At least ninety percent of the religious dances of bygone times were performed by men, and as religious and primitive magic were more closely associated with the vital needs of human existence, these religious dances took the form of ritual dance prayers for rain, (as in certain American Indian tribes), and dances to promote fertility of the fields, which are still carried on by middle European peasants, as well as dances of worship within the temple.

The fourth motive for dance; that is, love and sex, has inspired only a very small amount of men's dances, although there are a great number of solo dances which men have done as a form of courtship, to show by his strength and speed and dexterity, his physical fitness and beauty, in order to win a mate.

("Dance of Life" - Havelock Ellis: Chapter 2, section 111)

In modern times, the sex theme in dance is almost non-existent except in duet dances. But it is in duet dances that the quality of movement should be markedly different: the man while dancing with a woman should be one-hundred percent male, and the woman while dancing with a man should be one-hundred percent female. Even when the movement or step is the same, the difference should be clearly visible in quality of movement.

In a dance of emotional expression, the gestures or movements used to express the same emotion are different in men's dances and women's dances. A man's expression of strength is different from a woman's expression of strength, and a man's gesture of tenderness is unlike the

Women's dances, on the contrary have been derived largely from romantic themes, and inspired by sexual motives. The dance has been always for women one of the most effective ways of displaying her attractions and arousing men's desire---from the time of Salome down to the Follies chorus girl.

next to the love motive, comes the play activity, and therein the dance itself has always been a form of amusement and enjoyment for women; she has often danced for the mere joy in rhythmic activity. There are, however, religious dances and themes for women, as for example, the Devidassies in the temples of India, and the Shinto priestesses in Japan. Least of all have occupations furnished thematic material or inspiration for women's dances.

woman's gesture of tenderness.

In dancing abstract themes and geometrical patterns, where there is no question of sex within the subject matter itself, the postures and movements are different because of the functional and anatomical differences of the male and female bodies. Masculine movement performed by a woman is just as repulsive as feminine movement performed by a man.

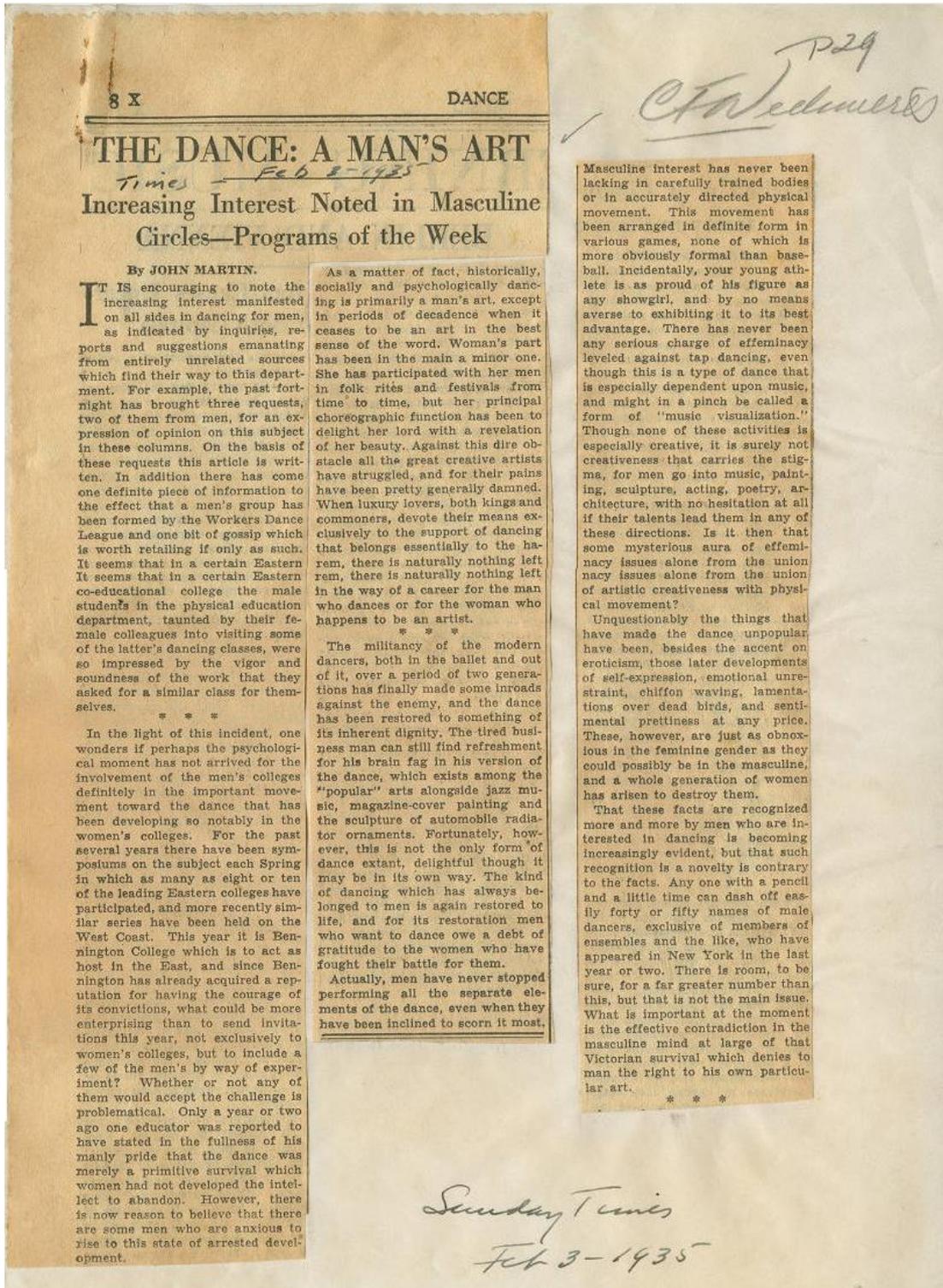
Francis Delsarte classified all movement as falling under three heads: oppositions, parallelisms and successions. In regard to this, oppositions are used more by men as being that quality of movement which denotes strength; parallelisms are used more by women as being a decorative quality of movement; and successions should be used equally by both, although the successions of women are more often soft and flowing, and with men, more forceful and often combined with oppositions.

List of existing male dances to follow:

Bibliography

Choreographic notes on dances, suitable for American men today.

ANEXO B: Artigo de jornal publicado em 3 de fevereiro de 1935, escrito por John Martin. *The Dance: a man's art* (A Dança: arte de um homem).



**ANEXO C** – Um artigo de jornal intitulado "Ted Shawn e seus dançarinos masculinos: Auspices Associated Students, CSCE - Dancing Good Training for Football Players". O artigo publicado no Eaton Herald (Colorado) em 1935. Cortesia de *Springfield College, Archives and Special Collections*.

**TED SHAWN** AND HIS  
MEN DANCERS  
Auspices Associated Students, C. S. C. E.



**DANCING GOOD TRAINING  
FOR FOOTBALL PLAYERS**

Dancing and football would seem at first glance farther apart than the proverbial poles but the titular saint of modern football, Knute Rockne, found a common factor, used dancing in all seriousness and with success in training his men.

Ted Shawn, who with his group of men dancers, appears at Gunter Hall in Greeley on March 4, at 8 p. m., says that rhythm is as necessary in sport as in dancing. Athletes, too, frequently make good dancers and one member of his present group was on the wrestling team of the International Y. M. C. A. college at Springfield, Mass., where in 1933 Shawn gave a course in dancing which was compulsory for freshmen and sophomores and taken by many upper classmen, among them then the captain of the wrestling team, a swimmer with an intercollegiate record and a number of football players.

"Many sport movements are used in dancing and many dance movements are directly helpful to an athlete," Shawn says. "During the course

at Springfield one of the football coaches talked to me about the emphasis on kicking and so I gave his men kicking of the kinds used in football."

"Basketball, too, has a number of movements used in dancing as has swimming. I worked with all the coaches and most of them felt the dancing was of value to their men.

"In addition to the fact that it is definitely tied in with physical education, the value of dancing in a college is that it gives the men something outside and above what they get in sport. It is the great bridge between their bodily activities and their mental education. It uses the body as sport uses it, vigorously and athletically, but thru it they learn something of music, painting, racial customs, history and religion.

"In sport you are out to win something, or to break a record. In dancing you are working for a totally different purpose. You are trying to express something, perhaps to create."

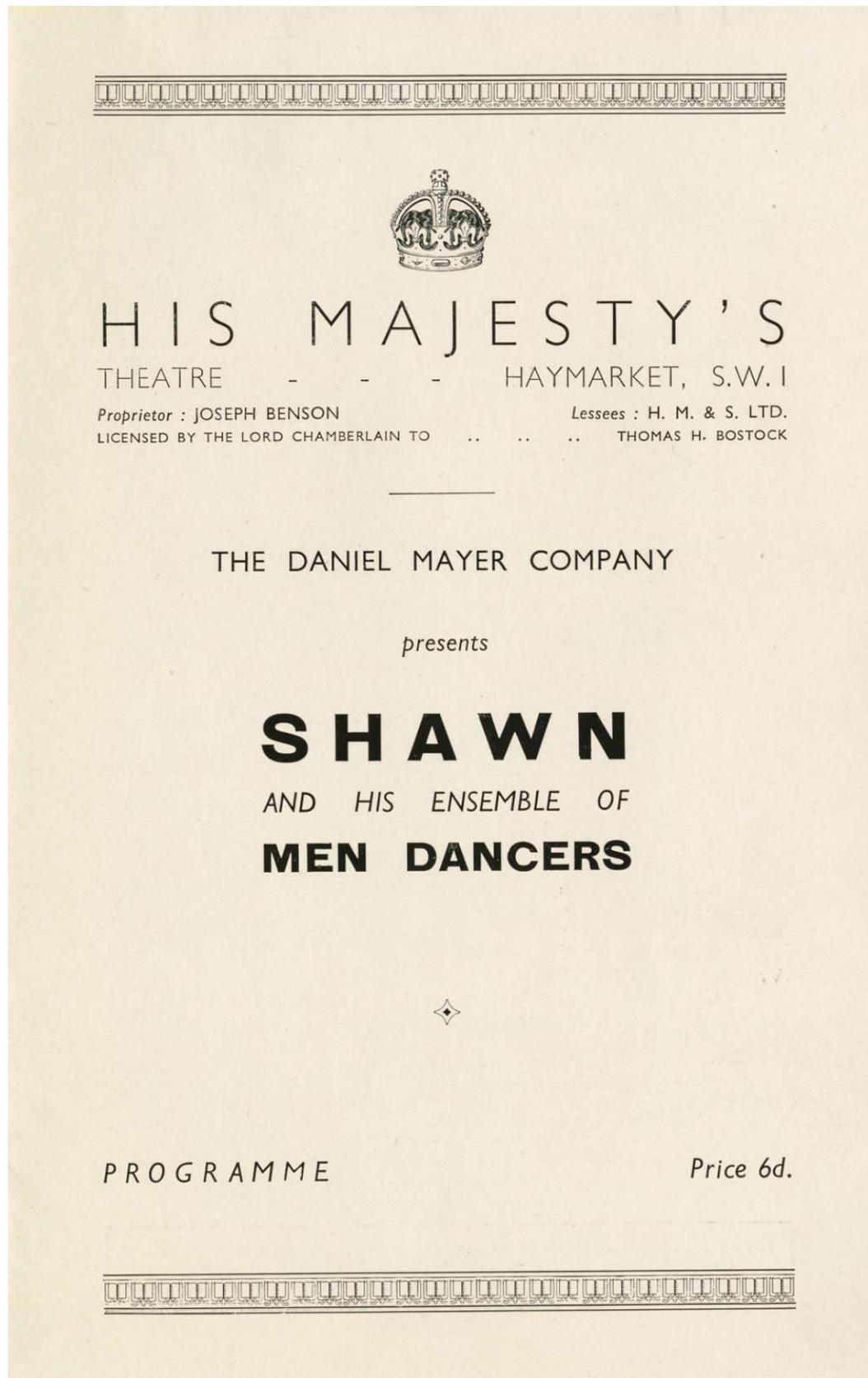
In his work with men Shawn has provided the ideal art-form for athletes.

*Eaton Herald*

*Colorado Paper - 1935.*

*Given to me by E. J. Shales*

ANEXO D – Folheto de uma performance de Shawn e seu conjunto de *Men Dancers* em Londres. Cortesia de *Springfield College, Archives and Special Collections*.



PROGRAMME for MAY 30th and JUNE 6th

**SHAWN and his Ensemble of MEN DANCERS**

BARTON MUMAW, FRANK OVERLEES, WILBUR MCCORMACK, DENNIS LANDERS, FRED HEARN, FOSTER FITZ-SIMONS, WILLIAM HOWELL, NED COUPLAND  
JESS MEEKER at the Piano

**I. MUSIC VISUALIZATIONS**

1. Polonaise (Edward MacDowell) Ensemble
2. VI Prelude from the 'Wall Tempered' Messrs. MUMAW, OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS and Two Part Invention, No. 4 (Bach)
3. Rhapsody, Op. 119, No. 4 (Brahms) ... SHAWN and Ensemble

INTERMISSION TWO MINUTES

**II. JOHN BROWN SEES THE GLORY**

An American Epic (Meeker) SHAWN  
John Brown, as a young man, walks out alone into the plains. There, the spirit of God descends upon him. In a vision he sees a procession of all the slaves of the world, and accepts in ecstasy the duty of leading a band of men to the instrument of setting the captives free. Then, he is elected to command the band. He receives the calling of the little band of volunteers: the Battle of Harper's Ferry: his defeat and imprisonment, hanging and funeral. Then he sees his soul rise from the grave to lead the forces for freedom to victory—and knows that though his body will lie mouldering in the grave, his soul will go marching on.

INTERMISSION TEN MINUTES

**III. PRIMITIVE AND FOLK THEMES (Play, Labour and War)**

1. Japanese Rickshaw Coolies (Game) Messrs. MUMAW, MCCORMACK, LANDERS
2. Invocation to the Thunderbird (Sousa) SHAWN  
In this dance, a prayer-ritual for rain, the celebrant takes meal which has been blessed by the Thunderbird, and during the dance draws on the ground the figure of the Thunderbird (Indian Rain God) and ends waiting in the success of his magic.
3. Oage-Pawnee Dance of Greeting (Gunn) Messrs. OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS, HEARN
4. The French Sailor (Milhaud) BARTON MUMAW
5. Turkey in the Straw, as danced by a Cowboy WILBUR MCCORMACK
6. The Dance of the Minstrel (Grove) ... SHAWN
7. Workmen's Song of Middle Europe (Reinitz) Messrs. MUMAW, OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS  
(a) March of the Proletariat  
(b) Vagabond's Song—Who would be shopkeeper, bureaucrat or soldier?  
(c) Miller's Song—Work is bread  
(d) Spanish Song—Work is bread  
(e) Cutting the Sugar Cane (Lucena) Messrs. MUMAW, OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS

INTERMISSION TWO MINUTES

**IV. RELIGIOUS DANCES**

1. "O Brother Sun and Sister Moon," a Study of St. Francis of Assisi (Rezapigli) Messrs. MUMAW, OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS
2. Feast (Meeker)—Primitive African motif ... SHAWN
3. Negro Spirituals ... BARTON MUMAW  
(a) Nobody Knows de Trouble I've Seen ... SHAWN  
(b) Go Down, Moses ... OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS  
(c) Swing Low, Sweet Chariot ... SHAWN and Ensemble

All dances created and taught by SHAWN

Steinway Grand Pianoforte

The Daniel Mayer Company begs to announce that Shawn and his Ensemble of Men Dancers are available for a limited number of private engagements. Full particulars from The Daniel Mayer Company, Gratton House, Golden Square, W. 1

PROGRAMME for JUNE 4th

**SHAWN and his Ensemble of MEN DANCERS**

BARTON MUMAW, FRANK OVERLEES, WILBUR MCCORMACK, DENNIS LANDERS, FRED HEARN, FOSTER FITZ-SIMONS, WILLIAM HOWELL, NED COUPLAND  
JESS MEEKER at the Piano

**I. PRIMITIVE RHYTHMS (Meeker)**

1. Ponca Indian Dance ... Messrs. OVERLEES, MUMAW, LANDERS, MCCORMACK and HEARN
  2. Hopi Indian Eagle Dance ... SHAWN
  3. Initialise Day Dance ... FITZ-SIMONS; HOWELL, COUPLAND, BARTON MUMAW
  4. Maori War Haka ... SHAWN and Full Ensemble
  5. ... SHAWN and Full Ensemble
- It is neither Shawn's desire nor intent to present "authentic" native dances. These dances are his own free creations on native themes.

TWO MINUTE INTERMISSION

**II. LABOUR SYMPHONY (Meeker)**

1. Labour of the Fields
  2. Labour of the Sea
  3. Mechanized Labour ... SHAWN and Full Ensemble
  4. ... SHAWN and Full Ensemble
- The four movements are continuous—the climax of each movement is first made up by Shawn and followed by the development of the theme by the ensemble.

TWO MINUTE INTERMISSION

**III. THE HOUND OF HEAVEN (Meeker)**

- Inspired by the great mystic poem of Francis Thompson
- (a) "I fled Him down the nights and down the days."
  - (b) "I pleaded, outwitted, by many a hearted casement, curained red. Across the margin of the world I fled, and troubled the gold gateways To all swift things for swiftness did I use."
  - (c) Refrain: "Naught shelters thee, who wilt not shelter Me."  
Come then, ye other children, Nature."  
Refrain: "Naught contents thee, who content'st not Me."
  - (d) "I asked a way, my long, upland road, and pulled my life upon me  
Laid the pillars of the pillars, and the pillars of the pillars  
My heart is as a broken fount, wherein tear-drippings stagnate  
Yet ever and anon a trumpet sounds—  
Must thy harvest fields be dungeed with rotten death?"  
(e) "That Voice he round me like a bursting Sea:  
Ah, londest, blindest, weakest—I am He whom thou stealest  
Thou darrest love from thee, who darrest Me."

INTERMISSION TEN MINUTES

**IV. PLAY MOTIFS, FOLK THEMES**

1. Pleasantly Satiric Comment (Prokofieff) ... BARTON MUMAW
2. Gipsienne (Zirk Stars) ... SHAWN
3. Glorific Dance from an Antique Greek Comedy (Sicherbinderff) Messrs. MUMAW, MCCORMACK, LANDERS
4. Ferruca Trisana—Spanish Flamenco Dance (M5) ... SHAWN
5. Three American Folk Themes—  
(a) Negro Spiritual—"Walk Together, Children"  
(b) Negro Spiritual—"Walk together, pray together, shout together"  
(c) Mile-Tone Driver's Dance (Eastward Love) ... DENNIS LANDERS  
(d) Pioneer's Dance (John Powell) ... Full Ensemble

TWO MINUTE INTERMISSION

**V. THE DANCE AS AN ART FORM—Music Dances**

1. Ballet, Pas de Deux, No. 12 SHAWN and Full Ensemble
2. Beethoven—Variations on a Theme of Diabelli SHAWN and Full Ensemble
3. Brahms—Rhapsody, Op. 199, No. 4 Messrs. SHAWN, OVERLEES, MCCORMACK, LANDERS

All dances created and taught by SHAWN

*In accordance with the requirements of the Lord Chamberlain.*—1.—The public may leave at the end of the performance by all exit doors and such doors must at that time be open. 2.—All gangways, passages and staircases must be kept entirely free from chairs or any other obstruction. 3.—Persons shall not in any circumstance be permitted to stand or sit in any of the gangways intersecting the seating, or to sit in any other of the gangways. If standing be permitted in the gangways at the sides and rear of the seating, it shall be strictly limited to the numbers indicated in the notices exhibited in those positions. 4.—The safety curtain must be lowered and raised in the presence of each audience.

