





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANÇAR ALÉM DO TEMPO: breves paralelos entre Wigman e hoje

DANCING BEYOND TIME:
brief parallels between Wigman and today

Eugênio Bruck

 <https://orcid.org/0000-0001-9717-1583>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8221

**Dançar além do tempo:
breves paralelos entre Wigman e hoje**

Resumo: Parte da minha tese de doutorado e do pós-doutorado, e como homenagem a Mary Wigman, esse artigo-comentário considera sua visão da dança, aspectos dos seus processos criativos e exemplos, a partir do seu itinerário e legado artístico, combinando exegese e perspectiva pessoal. Num vínculo entre pensamento e cena, são destacados o uso de elementos teatrais bem como o da experiência e sensação no seu trabalho de composição coreográfica. Pontualmente, é também mencionada a relação com meu trabalho teórico e prático. Finalmente, ao discutir importantes contribuições técnicas e poéticas de Wigman para a atualidade, tal comentário mostra a abertura do modo de proceder e operar desta grande dançarina e artista alemã, criadora da chamada dança expressiva (e/ou expressionista).

Palavras-chave: dança moderna; teatro; coreografia.

**Dancing beyond Time:
brief parallels between Wigman and today**

Abstract: Part of my doctoral thesis and postdoctoral research, as well as a tribute to Mary Wigman, this paper and commentary consider her vision of dance, aspects of her creative processes and examples, based on her artistic journey and legacy, combining exegesis and personal perspective. In a connection between thought and performance, the use of theatrical elements is highlighted, as well as the experience and sensation in her dance composition work. Specifically, the connection to my theoretical and practical work is also mentioned. Finally, by discussing Wigman's important technical and poetic contributions to the present day, this commentary shows the openness of the way of proceeding and operating of this great German dancer and artist, creator of the so-called expressive (and/or expressionist) dance.

Keywords: modern dance; theater; choreography.



Nota introdutória

Conhecimento do passado e também de possíveis desígnios, a história é como fios que atravessam o tempo, memorializando figuras e revelando ou sedimentando o progresso no estado das coisas. São feitos, ideias, comportamentos e gestos que merecem ser vistos, narrados e celebrados. Mas, se essa homenagem, pouco mais de 50 anos após a morte da grande dançarina e artista alemã Mary Wigman (1886-1973), não pretende uma abordagem histórica, do seu contínuo ou mesmo devir, nem por isso deixa de considerar de perto fatos e eventos mais ou menos marcantes da sua trajetória. E nem de buscar uma verdade, a partir sobretudo das leituras de “The language of dance”, em inglês (“Die Sprache des Tanzes”, no original, e “A linguagem da dança”, aqui) e “The Mary Wigman book”, em inglês; além do documentário “Mary Wigman: the soul of dance”, em inglês (“Mary Wigman: Die Seele des Tanzes”, no original). E, nesse viés, seu contexto de vida, a sociedade na qual viveu e o lugar que ocupava nela só são então apresentados na medida em que elucidam as questões aqui discutidas. Para um estudo detalhado (incluindo sua complexa relação com o nazismo), sugiro livros como de Hedwig Müller e Isa Partsch-Bergsohn, entre muitos outros. A seguir, abordo a obra de Wigman como um artista da cena, a trazendo para a prática de hoje sempre que possível e traçando com isso alguns breves paralelos. E, desse modo, aspectos do saber estético e expressivo podem convergir para uma análise mais atual da interface dança-vida, como também dos seus vínculos e repulsões. Como exemplo, cito o uso na artista da experiência e sensação, que encontra respaldo nas minhas reflexões, aulas, ensaios e espetáculos, bem como na minha maneira de estudar e investigar a cena.

1 Sua visão e aspectos da dança

A dança contemporânea tende hoje a valorizar a experiência do real ou ainda a presença direta da vida, chegando até mesmo a excluir a artificialidade das suas práticas corporais. Mas, tradicionalmente, dançar pode ser entendido como um artifício ou forma duplicada: a fabricação e encarnação de artífices que causam prazer naquele que os assiste. É assim que, ainda na família ou em eventos comunitários, se cria comunhão entre os participantes ao celebrar e reverenciar uma data. Contudo, tais magia e engenhosidade no encontro entre técnica e natureza nem sempre implicam em sensações agradáveis; ou seja, não cabe ao projeto de dança (das formas no espaço e no tempo) e apresentações em si produzirem só imagens bonitas e plásticas. Antes de tudo, eles captam o movimento da vida na sua variedade. Por exemplo, num mesmo ciclo de danças (*Paisagem oscilante*, 1929), Wigman buscou matizes muito diferentes, provocando ora circunspeção e gravidade como em *Face da noite*, ora alegria e jovialidade como na *Dança de verão*. Seu livro “A linguagem da dança” foi publicado em 1963, quando ela já tinha parado de dançar em público, mas continuando a coreografar e lecionar. Ele testemunha seus longos anos de dedicação à dança, contendo reflexões



sobre a arte de dançar, a descrição dos seus principais solos, sua trajetória artística e o ensino da técnica. O primeiro capítulo, “O segredo da dança”, traz uma introdução, na qual a artista define sua intenção ao escrevê-lo e para quem está dirigido. O que transmitir aos seus descendentes é o que insinua e mesmo se pergunta. Wigman foi uma das maiores dançarinas da sua época e também uma das mais produtivas, com uma extensa e longa obra, sobretudo de solos e coreografias para sua companhia. Além de atuante, foi ainda coreógrafa, diretora da sua companhia e de espetáculos, proprietária de escola, professora e produtora, tendo importância tanto na expressão da dança como ensino, no qual chegou mesmo a propor exercícios terapêuticos. De fato, Wigman teve mais de uma companhia de dança ao longo da carreira, sendo *As sete danças da vida* (1921) sua primeira grande composição para grupo. Até quase sua morte, manteve companhia e/ou escola, sempre criando e/ou lecionando seja em Dresden, Leipzig ou Berlim. Paralelamente, também se reconhece sua contribuição para o então emergente campo da dançaterapia e da terapia do movimento.

Daí ter feito parte do grupo que revolucionou a linguagem da dança na primeira metade do século passado, a colocando ao lado das demais artes, que vinham sendo redelineadas e por vezes regeneradas pelas vanguardas¹. Do mesmo modo, aquele seu livro foi um dos que abriu caminho para novas e diferentes maneiras de compor coreografias, podendo ser tido como precursor no que se refere à interseção da dança com o teatro na modernidade alemã. Além disso, indiretamente, ao apresentar um retrato coerente e lúcido do artista no período através de seus pensamento, motivações, acontecimentos vividos e posições, interessa não só a profissionais da área, mas ao leitor leigo. Como é rico notar a clara evolução da sua trajetória: das primeiras investigações e arrojo das formas até as marcas da experiência e segurança depois de uma vida de dificuldades ou sucessos artísticos! Nesse sentido, ela serve de modelo a gerações futuras, sendo homenageada por grandes artistas posteriores: como Susanne Linke, William Forsythe, Sasha Waltz e Kazuo Ohno no butô, entre outros; além da sua influência na dança americana.

Ponte entre a tradição e o destino e também entre o cotidiano e o invisível, Wigman ajudou a ampliar o campo de atuação da dança, a qual define como arte do tempo e espaço. Herdeira de Laban (*apud* Louppe, 2012) até assumir suas próprias experimentações, ainda se interessou pelos outros dois fatores do movimento: o peso e a fluência (ou fluxo). É a partir desses quatro fatores, relembro, que Laban estabelece as oito ações básicas de esforço (ou impulsos de ação): torcer, pressionar, chicotear (ou talhar), socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir (ou espanar). Nesse sistema, ainda se destacam a cinesfera, como espaço em volta do corpo e no qual nos movemos; bem como os planos da porta, da mesa e da roda, que combinam sempre duas das três dimensões (comprimento ou altura, amplitude ou largura e profundidade ou frente e trás)². Já para Forsythe (2012), as cinesferas são múltiplas e não única, conforme cada parte do nosso corpo. No seu CD-ROM, entre muitos outros recursos, ele mostra por exemplo uma série de movimentos e eventuais

1 A própria Wigman teria lido “The art of making dances”, de Doris Humphrey, publicado em 1959; o que reforça sua consonância com propostas vanguardistas.

2 Sobre Laban, ver ainda: Bourcier (2001), entre outros.



deslocamentos em volta simplesmente do cotovelo. Portanto, para Wigman, tempo, espaço e energia se inter-relacionam, dando a abrangência do evento cênico (coreográfico e dançante). Por natureza efêmero e transitório, o espetáculo se liga ao aqui e agora da cena. É um acontecimento ou mesmo evento que se separa do curso normal das coisas; dependendo, portanto, de data e lugar para advir (mesmo formas radicais acabam por ser disruptivas).

Assim, o tempo na dança não é o mesmo do cotidiano, da vida no seu suceder cronológico. E o espaço também é outro. Muitas coreografias foram criadas por Wigman a partir de temas espirituais, que pediam um tempo ritualizado. Mas nunca como algo ascético ou mortificante, que é só abstrato e oposto ao próprio viver. A temporalidade alterada ou relativizada pode ser notada, por exemplo, quando um segundo vira para a artista uma eternidade (como no seu solo ao final de *Monumento aos mortos*, 1930). Concomitantemente, ela não se utilizou só do caráter solene do ritual, mas também do festivo. E aí encontramos o prazer em se movimentar, que cria um jogo de formas no espaço. Se, por um lado, se aproxima de uma dança mais primitiva, o que a artista buscou foi sobretudo valorizar o movimento próprio do corpo.

Observo que, surgido da demonstração das altas maneiras da corte, o balé representou por muito tempo o regime monárquico. Historicamente, a dança moderna se contrapôs ao estilo acadêmico-clássico e depois romântico de dançar, ainda próximos de uma visão corporal mecanicista. Chegou mesmo a subverter essa visão do corpo como máquina, buscando frequentemente o orgânico. Grande expressão da época, o balé assim começou a apresentar sinais de decadência sobretudo a partir dos anos 1930, vindo a se renovar depois em novas escolas e variações como o balé moderno.

De qualquer modo, mesmo que contasse com coreógrafos extraordinários e inumeráveis códigos, o balé caía muitas vezes em gestos estereotipados, que pareciam paradoxalmente trair seus esforços para vencer limites e elevar níveis e critérios na dança. Isso, pelo menos, tal como ele era normalmente praticado e devido a uma obsessão pelo que poderia ser a “forma perfeita”³. Então, se tornou urgente encontrar alternativas, que recuperassem o sentido original de dançar; sendo que Wigman, como veremos, chegou a se inspirar por exemplo em antigos mitos, como os gregos. Mas a opção pela temática espiritual não significa ainda que tivesse vivido numa redoma de vidro, voltada só para si mesma. Nem que tivesse buscado com isso o falso exotismo. Efetivamente, sua preocupação estava em comunicar, evitando o hermetismo. Ao negar a tradição e seus saberes e/ou fazeres, todo artista corre o risco de se fechar em formas cerebrais e antitéticas, que podem não ter qualquer interesse para seu público. Pois, teatro e dança não devem ser concebidos em caixas fechadas. Só a partir de fontes e bases sólidas, das quais retiramos os modos de ação e exercício do ofício, floresce o que criamos de novo (no sentido do pródigo, notável ou singular e não da mera novidade). A tradição aí se torna viva e fértil, regenerando e revigorando velhas formas. Em vários trechos do livro “A linguagem da dança”, vemos, portanto, o esforço de Wigman em inserir na dança a realidade da qual participava, como ao usar suas próprias experiências de viagens para criar.

3 Para um detalhamento do balé, incluindo a relação entre forma e fôrma (enquanto molde que engessa), ver: Bourcier (2001), entre outros.



Mais adiante, destaco duas dessas experiências: sua permanência num búnquer e a visita a um cemitério de soldados mortos na guerra, invertidas cronologicamente aqui. Já no caso do ciclo de danças *Sacrifício* (1931), é só durante uma apresentação que ela toma consciência da relação intrínseca entre este ciclo e uma visita às Cataratas do Niágara.

2 Entre *Dança da bruxa*, *Canto da tempestade* e *Dança de Niobe*

Além do mais, as danças de Wigman cobriram vários outros temas e formas. Se a natureza foi sem dúvida uma das suas maiores fontes de inspiração, a artista também criou a partir de materiais absolutamente ínfimos e delicados, como uma experiência pessoal ou sensação corporal. O que ressalta exatamente a cada capítulo daquele seu livro é a sutileza quase misteriosa dos seus processos criativos. Digo “quase”, pois vemos ainda ali precisão, detalhamento e, é claro, corporeidade. Como exemplo, lembro a criação da *Dança da bruxa* (1926), um dos seus primeiros grandes sucessos e seminal no que se refere ao expressionismo na dança. De fato, o tema recebeu da artista três versões coreográficas, sendo essa a segunda e mais famosa. Aqui, ela usou uma máscara, que tinha na verdade sido confeccionada ano antes para outro solo, *Figura de cerimônia* (1925), e um tecido, que comprou sem muita razão numa viagem ao exterior. Sua origem, contudo, foi um experimento sensorial, que levou a posições do corpo no plano (ou nível) baixo do espaço: mais precisamente, uma sensação das mãos querendo agarrar o chão. A partir daí, desenvolveu a personagem ou *persona* (enquanto papel, figura ou caráter deliberadamente assumido pelo atuante em cena) de uma “bruxa”, que foi complementada pelos objetos de cena e novas imagens. Cabe destacar que não impôs o tecido e a máscara. Estes atendiam como a uma solicitação desta personagem. Trata-se aqui de uma escuta, que tem pouco a ver com asserções meramente racionais, como “minha personagem não faria isso” ou “porque minha personagem é assim, devo fazer isto”. Não, a artista improvisou e buscou detalhes concretos, ainda que pequenos: escolheu, selecionou e ajustou movimentos vindos da necessidade do corpo nos ensaios. E de mais a mais, como ela mesma diz, seu grande esforço nessa coreografia foi recuperar a cada apresentação a sensação muito particular obtida naquele experimento inicial.

Para além do espetáculo, o que vemos é o interesse que surgia então pelo processo criativo: uma maneira de proceder e progredir com o trabalho em movimento contínuo. É verdade que Wigman criou certas coreografias em poucas semanas. Mas a descoberta de novas ferramentas de pesquisa resultou naturalmente em processos mais longos. Independentemente à duração dos ensaios ou mesmo a quanto sua riqueza pode definir o produto, temos sempre a consciência, como o pintor que dá a última pincelada no quadro, de que em um certo momento o trabalho está pronto e deve ser apresentado ao público. E então é a este que cabe julgar se o objetivo foi atingido. Pois o que é o final de um espetáculo? Se acaba de forma reflexiva ou ao contrário festiva, o que o espectador leva é um conjunto de impressões, impulsos, sensações e opiniões que forma durante a apresentação. Enquanto ele pode depois discutir ou não esse material, o relacionando à sua própria



existência, ao atuante é dado tempo para se esvaziar daquilo que é próprio do espetáculo e não faz parte da sua vida diária. Nessa perspectiva do espetáculo como experiência, apresentar é mergulhar no escuro: uma viagem na qual buscamos trazer à tona tudo o que foi conquistado durante os ensaios. Mas independentemente se se resolve por si as questões que coloca ou se as deixa em aberto para serem ressignificadas em novos contextos, um espetáculo deve causar reflexão, surpresa e com isso mudança. Assim, cada situação cênica e/ou performativa, com seus enigmas e sentidos, é decifrada, decodificada e/ou traduzida pelo público, conforme os valores próprios da época. Para tal tarefa, o público então se vale tanto da música e/ou silêncio que acompanham as sequências, formações e cenas produzidas e apresentadas diante ou ainda em volta dele, como dos próprios movimentos ou quietude nos atuantes. Em poucas palavras, o que buscamos ao criar é tocar algo mais fundo na vida humana, através sobretudo de movimentos, imagens, falas e música e de modo a dar substância, expressão e significado ao espetáculo. Além de tais sutilezas da criação, a descrição das coreografias em “A linguagem da dança” também revela sua visão da cena: entre outras coisas, a concepção do movimento, o desenho no espaço e o uso de diferentes formas para comunicar certo tema, ideia, objeto ou paixão.

No primeiro parágrafo do subcapítulo “Canto da tempestade”, temos a evolução de uma sequência de células coreográficas, que possibilita reconhecer a fluência e uso dos diferentes planos do corpo e espaço, conforme procedimentos da dança moderna⁴. Ainda outros procedimentos modernos partirão de movimentos de tensão e relaxamento, grandes articulações como coxofemoral, espiral da coluna e força abdominal. Já no caso do balé, lembro que o chão é sempre só uma passagem, permanecendo geralmente o apoio nos pés, tanto na preparação como em palco. Inspirada inicialmente pela delicadeza e leveza dos pássaros, tal linguagem se desenvolveu sobre o antigo sonho de voar, buscando vencer a gravidade através do esforço muscular e do estiramento total da coluna. Disso então o grande rigor no domínio técnico, com intenso controle corporal. Já na dança moderna, o atuante se alterna nos três planos espaciais (alto, médio e baixo), preservando certa liberdade de movimento e negociação com a gravidade. Enquanto o balé usa sobretudo posições bidimensionais, valorizando a periferia do corpo com a movimentação dos seus membros (braços e pernas), aqui se explorou a tridimensionalidade. Mais precisamente, às posições bidimensionais na preparação na barra se assomam paulatinamente no balé movimentos tridimensionais. A quarta posição não é bidimensional; e também não o são passos como *effacé* e *croisé*. O que é sobretudo diferente, nesse aspecto, é que a dança moderna passa a concentrar o esforço no centro do corpo, com grande uso da bacia e tronco em torções e enrolamentos.

4 Diz Wigman: “os pés correm sobre o chão. Em grandes curvas pelo espaço, vão ao encaixe do corpo, incitado pelo vento, levado pela tempestade. Às cegas, este se lança em ritmos que martelam sem dó. Buscando proteção, ele se encolhe, se deixa lançar e curvar (para cá e para lá, para cá e para lá), se empinando e caindo como uma árvore derrubada por um raio. Fica esbaforido nas pausas curtas de calma – para se entregar de novo ao violento temporal, que o apanha e sacode, o empurra para frente e faz girar em volta do próprio eixo. Até a força acabar e um último golpe de vento o esparramar no chão numa apatia embotada” (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 68-9); em inglês (Wigman, 1974, p. 60).



Adiantando no tempo, cabe ainda salientar quanto Wigman e sua colega americana, Graham (*apud* Louppe, 2012), se estimavam mutuamente, estando juntas nas vezes em que fora possível. Ambas buscaram novos modelos de expressão de cena, respondendo à sensibilidade da época (Claudia de Souza foi quem primeiro me chamou a atenção para essa proximidade entre as artistas). Assim, aquisição pouco posterior do período, também a técnica Graham desenvolve a dramaticidade em passos e exercícios precisos, tendo base em espasmos musculares (*contract e release*). Seu intenso trabalho de chão ainda prepara o atuante para o centro e a diagonal. Como exemplo, os *pliés*, que passam a ser feitos no centro e não mais na barra como no balé, são didaticamente preparados antes no chão junto com trabalhos de braço. Pelo menos, assim pratiquei tal técnica durante alguns anos⁵. Como aproximação à minha prática, lembro aqui uma cena do espetáculo *Vitória sobre o sol* (1995), de Renato Cohen e do qual participei. Nesta cena, variações de sequências da técnica Graham se encaixavam na geometria e no lugar das coisas, concebidos pelo diretor para o espetáculo. O que era então visto ali? Duas atuantes, com treinamento na técnica Graham e vestidas com figurinos pratas em formas futuristas, que usavam seus códigos sobre um grande linóleo branco e sob uma luminosidade azulada. Como consequência de toda essa mudança, se ganhou novas dinâmicas e qualidades expressivas e afetivas, bem como um vocabulário corporal com possibilidades técnicas mais diversas. Quero mostrar com isso que, ao fazer amplo uso de recursos como a respiração e imaginação, entre outros, a dança moderna trouxe padrões de movimento mais naturais e meios para exprimir conteúdos mais próximos da realidade que se vivia na época. Uma constelação, de fato, de percepções, afetos e formas, que definiria um novo paradigma⁶.

Em Wigman, a expressão de histórias, emoções e mesmo paisagens interiores aponta para um dizer que é também fazer. Talvez fosse arriscado uma aproximação com o performativo, no qual o movimento dançante deixa muitas vezes de significar para repercutir diretamente na realidade. Sem entrar em minúcias dessa mobilidade (talvez mais precisamente motilidade) não imposta e que se expande de si mesma, é possível ainda assim ver na sua arte ruptura ou ao menos transformação. Técnica e poeticamente, o alcance da dança de Wigman passa pelo grau de introspecção do atuante, que lhe permite explorar um estado ou movimento e unir intento, intensidade e forma.

Como exemplo, tomo primeiro a descrição de um salto no subcapítulo “Linguagem da dança”, que também dá nome ao livro de Wigman. A artista mostra como a respiração altera o desempenho do atuante, contribuindo para o efeito do movimento. Em termos físicos, é o mesmo procedimento do balão de ar: se os pulmões estão cheios de ar quente, o corpo fica mais leve. E com isso vemos como a dança moderna diminui o esforço muscular. Ainda no trecho citado mais acima sobre *Canto da tempestade* (1929), também do ciclo *Paisagem oscilante* e onde é apresentada uma sequência de células coreográficas, Wigman traz relevância para a imaginação. De um lado, esta estabelece uma linha de condução e justifica os movimentos dentro do tema, de tal modo que

5 Sobre Graham, ver ainda: Suquet (2008).

6 Louppe coloca Wigman entre os “inventores da sua própria corporalidade, à margem de qualquer modelo ou mesmo de qualquer orquestração prévia” (Louppe, 2012, p. 70), enfatizando presença e materialidade do corpo.



o próprio corpo vira a tempestade; mas a imaginação também serve para aprimorar o movimento do atuante, na medida em que a técnica se torna fundamento para se chegar a uma imagem. Imaginar não só ajuda a concretizar ideias ou percepções muitas vezes abstratas, mas ainda dá vida e autenticidade ao movimento. Pois, o atuante encontra um motivo que insere sua ação numa situação: nesta coreografia, a queda abrupta provocada por uma força externa descomunal ou simplesmente o raio que derruba uma árvore. E nesse momento o teatro atravessa a dança.

É fato que, sobretudo de Stanislávski ao ator contemporâneo Yoshi Oida, inúmeros exemplos podem ser trazidos do uso da imaginação na arte irmã do teatro. Quanto ao vínculo do corpo com o livre jogo de imaginar, Oida chega, por sua vez, a afirmar que o atuante não deveria fazer nenhum exercício que não lhe possibilite criar imagens⁷. Tal como é solicitada a imaginação do atuante, também ao público cabe o engajamento ou o “comprometimento da imaginação” durante a apresentação, conforme citação mais adiante⁸. Quanto a Wigman e já num outro extremo da mesma cadeia, caberia lembrar que também criou no silêncio e sem qualquer respaldo ou acessórios teatrais. Esse desafio num campo então pouco explorado parece ampliar e redirecionar aspectos do próprio jogo de cena, incluindo impulsos, posturas, atitudes e deslocamentos. Não se trata mais da ilusão enquanto falso reflexo da vida. O corpo do atuante está ali, evocando a tensão entre o ficcional e o real. Tal escolha em Wigman revela uma consciência de si e da conjuntura da época que dialoga sim com o performativo. Em *Adeus e obrigada* (1942), por exemplo, o trabalho sobre as paixões já se mescla ao movimento puro, antecipando até certo ponto práticas posteriores, como a improvisação de movimento⁹.

Observando o percurso de outras das criações coreográficas de Wigman, vemos, mais detidamente, como também a experiência vira fonte de inspiração. Por exemplo, na *Dança de Niobe* (1942), o mito da rainha grega é apenas pretexto para falar do horror vivido num búnquer durante a Segunda Guerra. Tal experiência durante uma viagem, impregnada no corpo, é retrabalhada nos ensaios para virar um hino de indignação das mulheres que perderam seus filhos na guerra. Conforme o aqui frequentemente citado livro da artista, à certa altura do capítulo sobre essa coreografia, também chamado “Dança de Niobe”, Wigman descreve o medo de uma mãe diante da possível morte do filho como olhos que arregalam e um grito preso na garganta. Essa situação,

7 Oida *et al.* dizem: “em tese, qualquer exercício físico que fazemos deveria também ser um exercício para a imaginação, em vez de ser algo exclusivo para o corpo” (Oida *et al.*, 2019, p. 40). Também para Donnellan, “a imaginação não é uma peça frágil de porcelana. Pelo contrário, é um músculo que só se desenvolve quando é adequadamente utilizado” (Donnellan, 2023, p. 20).

8 Oida *et al.* dizem: “interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, por meio da atuação, ‘algo mais’, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, ‘algo mais’ irá surgir na sua mente” (Oida *et al.*, 2019, p. 17).

9 O performativo remete a convenções específicas, diferindo do “performático”, que se referiria propriamente à performance. Vários e importantes autores têm discutido tal conceito nas artes. Taylor, por exemplo, afirma: “quando as convenções necessárias para um performativo não existem, ou não são reconhecidas, ou são parodiadas, o que resulta pode ser uma obra teatral, uma farsa, um exemplo de arte de performance, um ato rebelde de desobediência, uma zombaria, uma bagunça, ou uma piada” (Taylor, 2023, p. 116).



que atinge seu clímax no corpo sendo lançado no chão e no desejo de se extravasar em lágrimas, dá a representação precisa de um sentimento até então vago: o “desespero mudo” no búnquer das mulheres, tal como teria sido a dor de Niobe diante da morte dos filhos (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 76); em inglês (Wigman, 1974, p. 82)¹⁰. Comparativamente, no mito grego, os deuses matam filhos e filhas da rainha a punindo pelo orgulho desmedido da própria prole. E é desse modo que o estado do corpo leva a formas que comovem e movem o público. Pois a experiência é transformada artisticamente para que a dor da perda não resulte em patética comiseração. No desfecho do capítulo citado, Wigman pesa os valores envolvidos na criação da *Dança de Niobe*, refletindo sobre o esforço para transformar essa experiência tão dura naquele búnquer em expressão de cena¹¹.

Em *Face da noite*, de ciclo anterior como inicialmente salientado, a guerra aparece de forma inconsciente. Depois de uma viagem de verão à França, Wigman decide transformar essa experiência num ciclo de danças. Ao acabar aquela coreografia, a terceira do ciclo, percebe a recorrência à forma de uma cruz em pé. Então, se dá conta de que, dessa vez, a dança remetia à visita a um cemitério de soldados mortos na Primeira Guerra, nos Vosges. Tal experiência ficou tão marcada no seu corpo que até mesmo o público pôde perceber no tema da noite a solidão e a morte provocadas pela guerra. Este era um tema esperado, dado o período em que a artista viveu. Mas, em outras coreografias, encontramos temas muito variados, que por sua vez pedem outros materiais, tarefas e procedimentos. Ao abordar por exemplo manifestações populares, bem como danças de caráter, ela não reproduziu meramente suas formas, as inserindo como um adendo na narrativa do espetáculo, como um a mais à disposição dos fatos já presentes. Não, buscou antes sua essência, a reinterpretando ou recriando para seu estilo e o que pretendia expressar. É o que observamos em *Ritmo de festa* (1929), criado a partir da tourada. Outras coreografias, ainda, foram desenvolvidas por Wigman a partir de elementos opostos e complementares (como *Monumento aos mortos*), estímulos musicais (como *Adeus e obrigada*) ou mesmo obras de outros artistas (como *Canção seráfica*, 1929). Para alguns temas ou ideias foi preciso estabelecer primeiro uma base, enquanto outros se revelaram inicialmente irrealizáveis, mas levando a desdobramentos absolutamente originais. O que vale observar é como cada mote fundamental evolui na sua fantasística ou conjunto de imagens durante o processo, até ganhar sua forma final.

10 Aqui é difícil diferenciar o que seria o relato de Wigman sobre a situação vivida no búnquer do que é material de criação dos ensaios.

11 Diz Wigman: “toda vez que a dança acabava, parecia que tinha envelhecido muito, muito nos poucos minutos da sua duração e nunca mais acharia meu caminho de volta para a vida. E frequentemente antes de começar a dançar, me vinha uma timidez que até então não conhecia: não era audácia em me arriscar nesse tema? E sua criação simbólica era suficientemente pura e minha força espiritual suficientemente forte para aplacar a dor; ou ao invés disso não teria reaberto violentamente feridas quase fechadas? Quis clamar para aquelas mulheres dilaceradas de dor: ‘Me perdoem se dançando canto sua dor e acreditem que o sangue do meu próprio coração jorra nessa dança. Pois seu pesar é o pesar de todos nós e para mim ele é sagrado’” (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 76-7); em inglês (Wigman, 1974, p. 82).



3 Ensino, estudo e profissão na dança

Com isso se confirma sua intenção ao escrever “A linguagem da dança”: não o transformar num “livro de receitas” de como criar uma boa coreografia ou ser um atuante bem-sucedido, ou mesmo num manual de meios e fins independentes ou exteriores à própria experiência cênica (coreográfica e/ou dançante). Assim, se o livro por um lado não é o mero registro das danças, também não pretende a interpretação ou a análise estética da sua produção. Muito antes, se trata da transmissão de uma sabedoria, adquirida em anos e anos de trabalho, inserindo na dança elementos populares, como já dito, ou dialogando com outras expressões e meios, entre várias outras coisas. Mas, mesmo que recorra a imagens que rapidamente esclarecem suas ideias ou conceitos que explicam com precisão um procedimento de composição, a leitura de “A linguagem da dança” não pode infelizmente compensar a falta de não a ter visto no palco. Pois a dança como arte do tempo e espaço não se reduz à expressão escrita. Também sabemos que a imagem filmada dificilmente reflete de maneira real aquilo que acontece no palco. Movida pelo senso crítico, Wigman parece plenamente consciente de limitações de tal ordem. Se nunca cai na elucubração vazia, busca em outros trechos do livro o caráter mesmo anedótico. E, desse modo, para além do mérito das suas realizações, o que acaba por mostrar é a riqueza de camadas da linguagem da dança.

Também gostaria de chamar a atenção para seu comportamento e seus hábitos como professora e artista. Para ela não existe vaidade. O atuante é um instrumento a serviço da sua arte: “servir ao trabalho, servir ao homem e servir à vida”, diz ainda Wigman (*apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 91); em inglês (Wigman, 1974, p. 111). Por isso, ao ensinar a técnica, buscou transmitir todos os aspectos da profissão. Tal como dançar não é meramente executar sequências de passos na música, também o material de aula não se restringe a exercícios motores para um desempenho excepcional. Além da técnica, é desenvolvida uma inteligência própria de cena, com qualidades rítmicas, espaciais e expressivas. Ou seja, mais que domínio apenas técnico, o atuante aprende a como usar o corpo com consciência e autonomia para atingir seu objetivo.

Observo como a formação de um dançarino e a de um ator apresentam diferenças. Grosso modo, a dança mostra do que o corpo é capaz; digo do corpo na sua inteireza e não em termos de mera habilidade ou exibicionismo. Já no teatro sobressai a imitação ou algum tipo de disfarce. Tradicionalmente, o ator representa uma pessoa (que é uma personagem), através de gestos e falas e numa relação mais direta com a realidade. Enquanto o corpo do dançarino é relativamente neutro e anônimo, no teatro importam as marcas deixadas pelo corpo do ator, quer ele seja alto, baixo, magro ou gordo. Claro que numa forma teatral não representativa, não se limitando a situações realistas, jogos ou papéis sociais e vida cotidiana, o ator busca algo mais excepcional e vivo, que diria estar além do princípio imitativo (enquanto ser verossímil). Evitando só mostrar movimentos, dançar, tal como atuar, deve implicar em se revelar diante do público, no limite de uma verdade sensível, como veremos. Portanto, jamais se restringindo ao puro virtuosismo, no qual a formação se reduz a armazenar informações e qualificações. De qualquer modo, guardadas as especificidades de



cada expressão, o que importa perceber é como tanto na dança quanto no teatro essa sensibilidade do atuante, atrelada ao seu contato com o corpo no seu todo, se torna imprescindível¹². Ainda, a noção do atuante como instrumento em Wigman merece mais algumas palavras. Para ela, o corpo humano é instrumento de expressão dançante, sendo significativo, nesse sentido, um trecho de “A linguagem da dança” no qual destrincha princípios pedagógicos. A artista diz: “então, formação do corpo? É, pois se trata de um processo de crescimento, onde movimento físico, mobilidade espiritual e agilidade mental devem ser equilibrados para realizar a transformação do corpo, de carne em instrumento” (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 89); em inglês (Wigman, 1974, p. 108-9).

Assim, se exigia disciplina e concentração (enquanto definição de foco e não ensimesmamento em cena), Wigman também esperava envolvimento e entrega ao que estava sendo proposto. Para isso, considerou cada atuante individualmente, nas suas necessidades, interesses, modo de pensar e de lidar com os obstáculos. No já citado *Monumento aos mortos* por exemplo, embora se tratasse de uma dança coral com mais de 50 atuantes, pôs todas as 25 mulheres, uma a uma, diante do espelho com suas personagens e máscaras para que elas próprias percebessem o que não se ajustava e deveria ser modificado. Ali, os sofisticados recursos de cena foram combinados com o compromisso com o coletivo, num esforço comum para se chegar ao efeito esperado. Em poucas palavras, Wigman (*apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 90); em inglês (Wigman, 1974, p. 110) buscou explorar, “com uma mão cuidadosa” como diz, o potencial expressivo próprio de cada um, entendendo rapidamente que compor seria criar juntos. E seu intento, com isso, foi muitas vezes de relacionar criativamente o gênio individual (suas referências e intenções) e a força do coletivo (seus acordos e feição social). Mas nem mesmo tal sentido de preservação e respeito esgota a análise de “A linguagem da dança”. A artista discute ainda muitos outros aspectos: como a solução de problemas que surgem durante os ensaios, o uso de recursos para se atingir certo efeito de cena ou de movimento, o calor e o entrosamento que se criam entre os atuantes no palco, a escolha da música (já composta ou criada a partir da movimentação dos próprios atuantes) e até o uso da dança na ópera¹³. Se não esconde circunstâncias inesperadas que interferem na criação (de uma simples máscara que não se adequa à personagem, colaboradores que vão embora e até consequências da guerra na escolha por objetos de cena mais leves), o que sobressai é o entendimento da dança como linguagem, munida de pensamento, procedimentos e caracteres próprios.

Inquieta e dotada de nobres virtudes, Wigman se desafiou constantemente, sem parar jamais de se questionar. Buscou novas personagens, formas, temas e suportes para exprimir suas necessidades em cada fase da carreira. Se se manteve coerente ao seu modo de ver a dança, ela também enfrentou críticas, nem sempre abertas às suas coreografias às vezes pouco digestivas (como no seu

12 A técnica fria tem pouca importância, pois obstrui o próprio contato com o parceiro de cena. Cf. ainda Oida *et al.* (2019), no qual estes discutem pontos como razão e instinto, o artista e o aprendizado, gesto e saber, escuta e olhar, e entrega e compromisso.

13 Sobre mudanças na área musical, sobretudo na ópera, tão cara tanto a Wigman como a Peter Brook, ver: Brook (2022).



exame e mesmo censura à guerra na *Dança de Niobe*, conforme o trecho citado “não teria reaberto violentamente feridas quase fechadas?”) ou a temas de fundo místico (equiparado ao mistério no teatro). Mais que realização pessoal, como dito, não é temeroso afirmar que a artista procurou se comprometer com as preocupações e problemas da sua época, a partir sobretudo de analogias. Sem servilismo ou subserviência, professou uma dança de possibilidades, voltada ao necessário. E com isso produziu imagens eficazes da realidade. Se conduzidas com deliberação, propósito e intenção, estética e forma também transgridem normas, tocando o poder político ou social presente na arte. Assim, partindo de um entendimento mais contemporâneo desta como aquilo que resiste, a dança de Wigman teria tomado sua força da não submissão ao mercado e ao consumo, que muitas vezes cresciam também no âmbito cultural privados de relações, posto que numa sociedade já voltada à produção em massa. Mas, se estou no palco, devo ter algo a dizer, acredito. E como tentarei mostrar mais adiante, ela se aproxima com isso do que Brook (2015) chama de “teatro sagrado”.

Ainda nesse sentido, o que a artista parece ter no fundo buscado foi trazer beleza para o mundo conturbado em que viveu, marcado durante um bom tempo pela Grande Depressão. Se não teve receio de se debruçar durante a vida sobre assuntos muitas vezes espinhosos (desde a guerra até a situação da mulher na sociedade, a profissionalização do atuante ou os dilemas entre balé e dança moderna), as maiores preocupações de Wigman, ao meu ver, estavam em investigar as possibilidades do corpo e a construção e arranjo da cena. Talvez não atribuisse à arte o poder transformador, enquanto tomada de consciência ou mesmo aquisição de convicções, que via por exemplo seu conterrâneo Brecht. Mas ela parecia ser uma artista menos cerebral, sobretudo pelo vínculo brechtiano entre criação artística e análise científica. Tal vínculo não existe em Wigman, a considerar o próprio tecido sensível e forma de inteligibilidade, bem como certo mistério e encantamento na sua obra. Será que convicções para ela não se confundiriam com crenças ou assentimentos enganosos e mesmo aprisionadores? A partir disso, como então lidar com um mundo assolado pela guerra e pela injustiça? Se por um lado manteve sua decisão de não deixar a Alemanha, a artista também conseguiu, à sua maneira, grande eficácia em coreografias como a já citada *Dança de Niobe*, na qual extravasa a dor e a culpa diante da guerra. E, seja deste ou outro modo, aludo especialmente aqui à sua energia, ao seu vigor ou mesmo à sua perícia. Numa licença poética, diria, portanto, que todo bom espetáculo é inevitavelmente um gesto para melhorar e aprimorar o ser humano ou a sociedade. Para garantir a este ser humano até o poder ou potência de ser livre e capaz, de agir e decidir, resistindo aos instrumentos e manobras de supremacia cega (como ao sujeitar, dominar, oprimir ou explorá-lo).

Como atuante, é fato que considero a dança imprescindível e constitutiva da nossa própria existência. Mas não me cabe mais nesse momento conjecturas extras. Muitas questões só são esboçadas em “A linguagem da dança”, sendo desenvolvidas em inúmeros outros textos que Wigman escreveu em sua vida, grande parte recolhida no seu livro testamental “The Mary Wigman book”. Ademais, ela não foi, como vimos, um exemplo isolado. Muito antes, assimilou as lições do passado, usufruindo do solo firme semeado por Laban e outros estudiosos do movimento e/ou



caracterização. O novo ou excepcional não perde sua singularidade ou qualidade de acontecimento pouco comum no contexto com sua época. Se muitas vezes este novo não é logo compreendido, a insistência para formar o olhar pode levar ao real reconhecimento e à consagração. A dança moderna substituiu a representação muitas vezes afetada da época pela investigação do corpo a partir do interior do atuante. E com isso a qualidade da movimentação caminhou no sentido de uma expressão mais livre e pessoal, na qual o atuante não deveria fingir, ilustrar ou só demonstrar os sentimentos, mas vivê-los. Tal como Salvini já vivia no teatro cada emoção, segundo Stanislávski¹⁴. Curiosamente, a crítica que se fez por certo tempo a estes dois artistas do teatro foi exatamente de terem retirado a emoção, pois não se entendia como a beleza da expressão teatral poderia estar na sua proximidade com a vida, numa naturalidade que chegava a incomodar o público. Nessa quebra de convenções, não só o teatro, mas também a dança pareciam abrir mão de qualquer análise na fruição. E será ainda que, ao criar, devemos controlar nossos sentimentos? A essa questão perene, Stanislávski teria posteriormente na carreira encontrado sua resposta ao substituir no seu Sistema a memória emotiva (ou afetiva) pela ação física. Como o teatro moderno, a dança de Wigman ajudou a ampliar os meios expressivos do atuante para “contar as histórias” da sua própria época. Se de um lado o balé absorveu alguns dos princípios da dança moderna, a radicalização de muitas propostas desta abriu o leque para inúmeras possibilidades que vemos hoje.

E aqui é útil considerar as quatro formas de cena reconhecidas e/ou desenvolvidas por Brook (2002, 2015): teatro morto (ou moribundo), sagrado, bruto (ou rústico) e imediato. Em fase posterior da sua carreira, o diretor inglês se voltou sobremaneira para o trabalho do atuante. Além de aduzirem reconfigurações do corpo e intensificação do hibridismo nas expressões contemporâneas, suas reflexões e espetáculos expõem a noção de sagrado na arte. O teatro sagrado é um lugar no qual o invisível se torna visível. Ele atesta uma mudança qualitativa nas coisas, pessoas, lugares e momentos da vida, que ocorre dentro de condições favoráveis. Tais fenômeno e manifestação, ao edificarem um corpo inteiro, substantivo e de impulsos puros, me parecem ainda aplicáveis à dança de Wigman. Se, desde o imitar ou mimetizar nos gregos, a atuação no palco conserva um sentido não mundano, cerimonial e sacrificial, a artista recupera precisamente o estado de êxtase do atuante: qual seja, o estar-fora-de-si enquanto via de criação. E disso seu tom preferencialmente trágico. De um ponto de vista pessoal, reconheço na ação de se revelar ao público e revelar algo em Oida semelhanças com Wigman. Também na sua carreira, tal artista dialoga com a dança, seja atuando como diretor, seja buscando nela técnicas para improvisar, por exemplo. Durante os anos em que trabalhei no Estúdio Nova Dança, antiga escola de dança na Bela Vista na cidade de São Paulo, um dos livros que circulava entre professores e alunos era “O ator invisível”¹⁵. Em Wigman, dançar é

14 Trata-se de uma busca pela vitalidade autêntica, a partir dos pensamentos e imagens que ocorrem ao atuante em cena. Sobre tal ponto em Stanislávski, Donnellan diz: “precisamos lembrar o que Stanislávski viu primeiro. Ele viu, ele teve a visão, de uma forma de atuação transbordante de vida. Para sua consternação, ele percebeu que era muito tênue a linha entre o fingido e o autêntico [...]. De fato, separar a aparência da realidade é uma das tarefas mais difíceis” (Donnellan, 2017, p. XII).

15 Oida *et al.* dizem por exemplo: “interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, por meio da atuação, ‘algo mais’, alguma coisa que o público não encontra na vida



também se revelar. Dentre as muitas criações nas quais podemos reconhecer tal ato sagrado, cito o sentido de invocar e chamar em *Clamor* (1929): um endereçar com certeza ao outro, mas, para além do outro, também à memória da Primeira Guerra.

Através de um amplo quadro de exemplos, “A linguagem da dança” apresenta diferentes maneiras de se criar coreografias, não sendo a abordagem acima de nenhum modo única, conclusiva ou dotada de valor absoluto. Mas, ainda que reconheçamos a singularidade de cada criação, seu livro também permite extrair esse conjunto ordenado de regras ou preceitos nos quais o atuante ocupa posição central como portador da emoção. De modo diferente de Graham, Wigman não estabeleceu uma padronagem própria de movimentos a serem (re)combinados conforme as necessidades do espetáculo. Antes, buscou gestualidades específicas para aquilo que desejava expressar em cada coreografia. E diferindo, com isso, em grande medida, da economia expressiva e do minimalismo posteriores. Neste caso, o exemplo é Cunningham (*apud* Louppe, 2012). Pois, numa investida que dá frutos, este sensivelmente constrói uma dança mais de tessituras que de enredos. Para tanto, ele desarticula a expressão e o sentido, tornando as formas abstratas. E desse modo já se liga diretamente a uma dança contemporânea¹⁶.

Mas como é construída a narrativa nos espetáculos de Wigman? Tanto o trabalho do atuante como do diretor ou coreógrafo são considerados. Baseado em elementos compositivos díspares, que se modificam conforme a evolução da sua carreira e seu estilo, o discurso do corpo na artista reitera a autonomia da linguagem de cena, bem como a importância aí da técnica de encenação. Como se o gestual e eventualmente a pronúncia (acentuação e entonação) dos atuentes passassem a gerenciar o mito. Ou ainda como se o mitológico e maravilhoso se exacerbasse num novo limite e magnitude do espetacular: até certo ponto, a espetacularização tanto do traçado da dança como da própria figura e das feições desses atuentes. Não é de somenos lembrar que Wigman presenciou o surgimento do encenador tal como o entendemos hoje. Disso, ter convivido com propostas que privilegiavam no teatro o mimo sobre a palavra, rejeitando a relação tradicional entre texto e atuante. Também, a noção do espaço de cena como reintegração das formas em movimento permite à dança novas sondagens.

Na contemporaneidade, o aparecer, a aparição e o que se vê se radicalizam na videodança, avançando e se diversificando no que diz respeito tanto à materialidade da produção cênica e/ou performativa, quanto à observação ou apreciação do público. Em trabalhos de tal natureza na Cia. Rosas¹⁷, por exemplo, reconhecemos como o arranjo dramático (ou dramaturgismo) dos componentes de cena se constrói ou é construído pelo dramaturgista entre recursos de câmera (como planos, sequências, enquadramentos, cortes e ângulos) e a própria movimentação dos atuentes (Kerkhoven, 2016). Sumariamente, diria então que a grande contribuição de Wigman para a

cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, ‘algo mais’ irá surgir na sua mente” (Oida *et al.*, 2019, p. 17).

16 Ver: Louppe (2012), entre outros.

17 Companhia de dança belga, dirigida por Anne Teresa De Keermaeker.



composição coreográfica está em potencializar e dar forma ao conteúdo interior do atuante. Porém, a subjetividade desse material, que se constitui não só de movimentos, mas também de imagens, sensações e experiências, lhe exigiu um compromisso com a comunicação. Digo comunicar não só no sentido de informar. Não, nisso a dança não se relaciona à comunicação! Mas, sendo a arte “ato de resistência”, lhe cabe mesmo resistir ao mero trânsito de dados de cá para lá ou intermediação de informação. Comunicar na dança é criar com clareza relações vivas, novas e reais, incorporando e unindo atuantes e público. É, pois, falar a este com profundidade e verdade, a partir de decisões, estruturas, regras, tarefas e/ou problemas.

E, desse modo, a dança enquanto linguagem passa a recorrer ao estudo da cena. Ou melhor, para dar ao espaço a forma adequada ao tema ou ideia, o coreógrafo usa dispositivos e procedimentos que criam relações de aproximação, troca e separação entre os atuantes e os organizam (literalmente, como um órgão) num conjunto coerente, interessante e significativo. Logo, não se trata mais da mera distribuição harmônica e muito menos simétrica dos corpos, nos termos do antigo ilusionismo pictórico. Às regras do espaço, se agregam o domínio não só técnico, mas também poético do corpo, que refinam o jogo entre os atuantes e com isso o produto final. É o que podemos ver já em Wigman tanto na descrição de criações como o anteriormente citado *Monumento aos mortos*, como pelos diversos croquis que desenhou para seus espetáculos. Ao final, as partes interna e externa, subjetiva e objetiva se ajustam e muitas vezes se fundem em explosão e verticalidade, na atração entre os corpos e na relação entre céu e terra. Céu (ou esferas) e terra são referências técnicas e expressivas constantes no espaço plástico wigmaniano. Por exemplo, o céu azul em *Pastoral* (1929) e a “música do céu e da terra” (tais como ela define as sonoridades de um piano de vidro europeu e de um gongo de prato chinês) em *Canção seráfica* (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 69-70); em inglês (Wigman, 1974, p. 65). Dialogando e complementando tal simbolismo, temos a gama de diferentes temas, formas e procedimentos que dá à dança de Wigman seu caráter camaleônico. E nesse conjunto formal e profundo vemos ordenado o “caos criativo” dos ensaios.

4 Futuros da dança

Se “A linguagem da dança” mostra seu envolvimento quase sagrado com todo o trabalho já descrito, também oferece - ao ver a dança sob o olhar da criadora - novas chaves para entender a produção cênica e performativa não só de ontem, mas também de hoje. E isto tanto dentro do seu quadro histórico, como a partir das suas necessidades internas. Observo que, tal como visto mais acima, sagrado não quer dizer religioso ou já próximo de uma veneração dogmática, marcada por escrúpulos excessivos que podem reduzir a forma artística. Uma das criadoras da dança expressiva (e/ou expressionista), Wigman, nos deixou há pouco mais de 50 anos. Mas, além do tempo e dotada de grandes visões, sua obra repercute e dialoga com a de coreógrafos distintos da atualidade, como



Pina Bausch, Linke, Forsythe e Waltz¹⁸, entre muitos outros. Pois, se antecedendo a estes, já Wigman viveu numa condição liminar, quase sempre limítrofe, ao introduzir por exemplo no movimento puro elementos da atuação teatral. Sobretudo quando jovem, ela convivera com pintores e outros artistas. Foi da mesma maneira que seu ex-aluno e depois colega Harald Kreutzberg participou de experimentos expressionistas seminais, como a peça curta *Assassino, esperança das mulheres*, de Oskar Kokoschka. Nela, as falas remetem a imagens cheias do amor, desejo, ódio e violência das personagens. Assim, articulando impulsos vitais, que parecem bordejar forças originais e até inconscientes ou desconhecidas do corpo, a peça revela tal condição liminar, unindo teatro, dança e rito num desenho de cena ascendente, a partir do cenário de uma torre. Mais uma vez, rito não no sentido da fé, religioso; mas como um ato humano e completo, longe de qualquer espontaneidade desordenada¹⁹.

Como espírito que se renova, a arte de Wigman reverbera além dos períodos republicano, nazista e de separação entre as partes ocidental e oriental na Alemanha, ultrapassando fronteiras. Sem usar a dança para impor ideias ou ideologias, ela ofereceu, fora do palco e à sua maneira, resistência aos desmandos políticos. E com isso também deixou sua marca na história. Ex-aluna e depois colega da artista, Hanya Holm, destacou seu impulso em dar forma cênica e expressiva, buscando o que está por trás do corpo²⁰ - qual seja, uma vida cheia de plenitude, cultivada em ensaios e apresentações. Com afincos e paciência, determinação e persistência, a artista buscou penetração espiritual e transfiguração, as atrelando ao trabalho corporal. E, desse modo, articulou os espaços interno e externo, os combinando ou alternando. Seja o atuante ora hipócrita, ora ingênuo ou sincero, se reconhece nele uma intensidade inerentemente maior que nos outros homens, numa vida de palco plena, como acabo de dizer, e circundada pelo desejo. Mas para isso praticar, exercitar e treinar viram exigências profissionais, de sorte que o atuante pode se desenvolver e aprimorar, eliminando bloqueios, travas, tensões e hábitos nocivos ou desnecessários; quais sejam, aqueles exatamente que obstruem ou encobrem a vida no seu fluir. Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, compara Brook. Através do treinamento, o corpo “fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio” (Brook, 2002, p. 18). Tal estado no atuante também me remete ao “corpo sem órgãos” artaudiano²¹: noção de que o corpo é rasgado e preenchido em cena, com importantes desdobramentos ainda na época de Wigman²². Se tal questão vai além do escopo deste texto, mencioná-la tem relevância para indicar uma linha de continuidade até os dias de

18 Sobre esses artistas, ver: Suquet (2008), entre outros.

19 Se este é o exemplo de uma obra ligada ao espírito da sua época, cultura e povo, hoje os modos de produção e necessidades de consumo são significativamente outros, tal como mostra a tendência ao *streaming* como meio de comunicação artística. Esboçarei essa questão adiante. Sobre Kreutzberg, ver: Wigman *et al.* (1984).

20 Ver: Debler *et al.* (2007).

21 Sobre Artaud, ver: Grotowski *et al.* (2011), entre outros.

22 Outro campo de ação do atuante despido e exposto está nos espetáculos vindo das praças e mercados. Fazendo apelo a outras formas de improviso e experimentação, tais apresentações respondem a um teatro bruto. E, nessa vertente analítica, ainda se poderia considerar formas que unem a necessidade do popular ao sagrado do desnudamento (Brook, 2015).



hoje. Claro que também se reconhecem elementos de ruptura. Por exemplo, em Waltz (*apud* Debler *et al.*, 2007), afora sua pluralidade de significados, a amplitude e velocidade na movimentação dos atuantes se direcionam muitas vezes a uma violência e a um risco em cena, já próximos da performance e da realidade extrema²³.

No que toca a essa homenagem, noto que todo o trabalho e esforço de Wigman se baseia num conjunto de funções ativas que resulta no produto cênico (coreográfico e/ou dançante): um processo entendido como sequência regular ou com certa unidade, adquirindo movimento contínuo. É claro que tudo isso lhe tomou tempo e lhe levou a inevitáveis desvios, contando com muitos momentos difíceis como ela mesma confessa. Mas o verdadeiro caminho é longo, difícil e às vezes solitário, como cabe ainda lembrar e não tendo nada que se possa fazer a respeito. Por outro lado, tais trabalho e esforço produziram como resultado uma autêntica e nova linguagem, que mais tarde se afirmou como dança-teatro (ou ainda teatro-dança ou teatro dançado para outros e sem maiores diferenças), marcada por dramaturgia e encenação embebidas no teatro. Tal “linguagem viva”, expressão de cena para além da realidade, mas que fala “das emoções mais interiores do homem e necessidade de comunicar”, tem como condição prévia o amor ao ser humano sem subterfúgios (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 44); em inglês (Wigman, 1974, p. 10). Ou, ainda, um amor ao humano e a tudo que lhe diz respeito, sempre de modo a gerar atrativos e a causar prazer aos sentidos. Contudo, esse cuidado e responsabilidade com o mundo não implicam em ser mundano. E é nesse intento que o divertido e o prazeroso viram nobres qualidades mesmo se à princípio desagradam, não necessitando de justificação posto que similares e base do próprio viver²⁴.

Tendo em conta não só a dança como sua vinculação com o teatro, a música, a literatura, a arquitetura e o audiovisual, entre outras artes relacionadas, a visão de Wigman, num sentido amplo, respalda diversas experimentações até os dias de hoje. Daí não parecer equívoco pensar que foram mais 50 anos com sua linguagem da dança. Ao integrar o novo à tradição ou ainda o horizonte à origem, a artista nesta tarefa ao mesmo tempo árdua e frutífera está próxima de Pina Bausch (2000), que também ansiou por uma dança que transcende a realidade, através de uma percepção ampliada e sutil. Por exemplo, numa publicação do discurso de Pina “Dance, senão estamos perdidos”, lemos: “há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça pressentir algo que está sempre presente” (Bausch, 2000, p. 11).

Consequência em parte da crise do drama, a dança-teatro lança assim olhar crítico e atento para a poesia e para modos cotidianos, unindo urgentemente ato, técnica e signo. Arte ao mesmo tempo liberta e díspar do corpo e da vida (da cena ao vivo), ela pode ser vista como um grito ou território, no quais teatro e dança avançam em direção um do outro. Mas tal composto de elementos

23 Mais que de uma gradação da teatralidade para a performatividade, poderíamos falar já na natureza própria do performativo em cena? Para tal questão, como também uma possível aproximação entre dança, ritual, protesto e performance, ver: Taylor (2023), entre outros.

24 Além da observação da realidade, a dança de Wigman nasce e afirma qualidades e valores humanos, transpostos para o movimento e emoção. Para Bourcier, “o destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman (Bourcier, 2001, p. 298)”.



variados e até de diferentes naturezas não foi pensado intencionalmente como uma nova tendência. O hibridismo ou interseção de linguagens é consequência das próprias circunstâncias e necessidades do trabalho e do fazer: o encenar e agir fisicamente, bem como o dominar o espaço, que resultam em experiência e forma ao mesmo tempo espirituais e imanentes. Seja por meio da tecnologia, seja insistindo em signos e/ou dispositivos de presença, como a introspecção proprioceptiva, a dança hoje reinventa mais uma vez a matéria cênica e performativa. Instâncias do corpo e da percepção levam a que traços da personalidade do atuante se inscrevam no movimento e então aflorem, captando o interesse de quem assiste àquele²⁵. De um lado, movimento, peso, resistência e posição do corpo dançante unem as dimensões cinética e cinestésica. Do outro, as fronteiras se tornam fluidas e gêneros, estilos e materiais se misturam. Com isso, motilidade, percepção e convergência de linguagens (incluindo novas mídias, com a cada vez mais frequente projeção de vídeo) trazem ao movente em cena novas e heterogêneas questões, nas quais exhibir e se agitar, se metamorfosear e simplesmente estar, ao mesmo tempo rivalizam e coexistem, em soluções integradoras para o espetáculo²⁶.

Voltando ao início, lembraria enfim que este texto está contingente ou desavergonhadamente marcado por um ponto de vista pessoal, experiências e conclusões advindas sobretudo do período em que traduzi “A linguagem da dança”. E ao se conectar ao coletivo, tudo isso atravessa o espectro de preponderância histórica e que entrelaça memória, signo e desígnio. Para mim, tratou-se naquele momento e antes de mais nada de conhecer melhor nossa capacidade criativa, buscando qualidades a serem aplicadas nas minhas atuações seguintes no palco. Não procurei então fórmulas ásperas e definitivas, mas objetos, meios, modos e técnicas voltados ao humano e subjetividade inerente à criação. Parti da crença de que a dança modifica nosso viver, quer nos alimente, emocione e/ou faça pensar. Assim, mais que entretenimento ou só lazer, ela mostra com seus corpos em movimento um vigor consequente, ao emanar substância existencial e materializar a abstração pela abnegação e entrega lúcidas dos atuantes em cena.

25 Sobre a passagem do moderno ao contemporâneo na dança e eventuais questões de educação somática, ver: Suquet (2008), entre outros.

26 Sobre o cinético enquanto realidade extrema na dança contemporânea, ver: Lepecki (2017), entre outros.



Referências

- BAUSCH, P. Dance, senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo: caderno Mais*, São Paulo, p. 11-13, 27 ago. 2000.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BROOK, P. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BROOK, P. *Tocando de ouvido*. São Paulo: Ed. SESC, 2022.
- DONNELLAN, D. Introdução. In: STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator*. São Paulo. Martins Fontes, 2017. p. XI-XVI.
- DONNELLAN, D. *O ator e o alvo*. São Paulo: Via Lettera, 2023.
- FORSYTHE, W. *Improvisation technologies*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. [CD-ROM].
- GROTOWSKI, J. et al. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Ed. Dulcina, 2011
- KERKHOVEN, M. O processo dramatúrgico. In: CALDAS, P. et al. (org.) *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 179-88.
- LEPECKI, A. *Exaurir a dança*, São Paulo: Annablume, 2017.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MARY Wigman: Die Seele des Tanzes. Direção de Christof Debler et al. Halles: Arthaus Musik, 2007. 1 DVD (52 min), son., color. e branco e preto, NTSC, v. o. alemã, leg. inglês
- MORAES, S. et al. *Refletindo sobre processos criativos a partir da tradução de A linguagem da dança, de Mary Wigman, 2025-2019*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- OIDA, Y. et al. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2019.
- SUQUET, A. Cenas – O corpo dançante. In: COURTINE, J. (dir.) *História do corpo*, v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-40.
- TAYLOR, D. *Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- WIGMAN, M. *The language of dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.
- WIGMAN, M. et al. *The Mary Wigman book*. Middletown: Wesleyan University Press, 1984.



Biografia acadêmica

Eugênio Bruck - Universidade de São Paulo (USP)

Pós-doutor no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Instagram: [@eugeniobruckoficial](#)

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Eugênio Bruck

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 set. 2025

Data de aprovação: 13 nov. 2025