

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marina Campos Oliveira

MARY WIGMAN: Desconhecer para conhecer-se, um olhar feminista

Belo Horizonte
2025

Marina Campos Oliveira

MARY WIGMAN: desconhecer para conhecer-se, um olhar feminista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte
2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.3
C198m
2025

Campos, Marina, 1999-
Mary Wigman [recurso eletrônico] : desconhecer para conhecer-se,
um olhar feminista / Marina Campos Oliveira. – 2025.
1 recurso online.

Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Wigman, Mary, 1886-1973 – Teses. 2. Dança – Teses. 3. Expressão
corporal – Teses. 4. Linguagem corporal – Teses. 5. Feminismo e arte –
Teses. I. Alvarenga, Arnaldo Leite de, 1958- II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.


FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
MARINA CAMPOS OLIVEIRA - Número de Registro **2023702849**.

Título: **"Mary Wigman: desconhecer para conhecer-se, um olhar feminista"**



Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Gabriela Córdova Christóforo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 13 de agosto de 2025

(Via do aluno)

Para todas as mulheres artistas,
em especial, Mary Wigman.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga por sua escuta cuidadosa, e contribuições pertinentes durante o percurso da pesquisa. Também sou grata por me receber em sua casa me permitindo acesso a sua midiateca. Ainda, por suas aulas durante a graduação que foram importantes para despertar meu interesse pela história da dança. Obrigada por todo carinho, Arnaldo!

É um grande privilégio contar com a avaliação das pesquisadoras Prof.^a Dr.^a Alba Pedreira Vieira, Prof.^a Dr.^a, Carla Andrea Silva Lima, Prof.^a Dr.^a Gabriela Córdova Christófaró e Prof.^a Dr.^a Graziela Corrêa de Andrade que compuseram as bancas de qualificação e defesa. Obrigada pela disponibilidade!

Agradeço também a Carla por sua orientação durante meu TCC, que abriu caminho para o projeto dessa dissertação. Obrigada por sua presença generosa durante minha jornada acadêmica e pelas aulas inspiradoras.

A Val Prochnow, pela revisão cuidadosa e atenta. Obrigada, querida!

A Aline Oliveira e Nathalia Arruda, pelo trabalho na secretaria do PPG-Artes.

A todas as minhas amigas, mulheres incríveis que me inspiram e fortalecem meu desejo de pesquisar feminismos. Agradeço a Laura e a Sofia, pela companhia de estudos nas leituras feministas e pelo apoio inabalável dos últimos anos. Obrigada, também, à Bárbara pela amizade e pelo carinho e a Camila pelas trocas sobre dança e pela ajuda em vários momentos da minha vida.

Agradeço ao Fabrício, pelas conversas sobre dança, arte e política, e pela leitura cuidadosa de partes do texto. Principalmente, por me ouvir.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, ao Curso de Graduação em Dança da UFMG, e às pessoas responsáveis por fazer esses percursos existirem. Agradeço todo corpo docente do PPG e da Graduação, pelas aulas.

Por fim, a minha mãe, Simone, que me proporcionou sapatilhas para dançar e livros para ler. Às minhas avós: Cida, que me presenteava com flores a cada espetáculo dançado, e Flávia, que me mostrou a Universidade como um lugar possível. Obrigada!

Esta dissertação contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

RESUMO

Esta pesquisa de Mestrado tem como objetivo propor uma análise do trabalho da artista alemã Mary Wigman (1886 – 1973), considerada uma das fundadoras da dança de expressão germânica. A partir de teorias feministas, fundamentada em uma revisão bibliográfica, a hipótese da pesquisa é que a obra de Wigman apresenta possíveis pontos de convergência com pensamentos feministas, permitindo reflexões sobre o corpo e a dança. Por meio dessas conexões, busca-se compreender como o trabalho de Wigman dialoga com questões de gênero e corporeidade, elementos centrais no pensamento feminista. A pesquisa apoia-se principalmente nas contribuições de autoras como Silvia Federici, além dos escritos da própria Wigman, que registrou seus pensamentos sobre a dança e seu trabalho em livros e documentários. A abordagem metodológica inclui também análise de trechos de apresentações realizadas por Wigman, disponíveis em plataformas virtuais, remontagens contemporâneas de suas obras e descrições de performances registradas em biografias e materiais bibliográficos. Esses registros, muitas vezes complementados por fotografias, são essenciais para resgatar nuances de suas criações artísticas. Por fim, investigou-se o legado de Wigman como construção dinâmica, marcada por relações, transformações e reinterpretações das artistas que foram influenciadas por ela de forma direta ou indireta. Assim, explorar a interseção entre dança e feminismo, pela via do trabalho wigmaniano, permite ampliar a compreensão das práticas artísticas e teóricas, oferecendo novas perspectivas sobre o legado desta artista. Espera-se que, ao cruzar os campos da dança e das teorias feministas, este estudo possa contribuir para debates mais amplos sobre a autonomia do corpo e a construção de subjetividades femininas no contexto das artes.

Palavras-chave: feminismo; Mary Wigman; dança de expressão.

ABSTRACT

This Master's research aims to propose an analysis of the work of German dance artist Mary Wigman (1886–1973), considered one of the founders of German dance of expression. Grounded in feminist theories and a thorough literature review, the research hypothesis is that Wigman's work reveals potential points of convergence with feminist thought, enabling deeper reflections on the body and dance. Through these connections, the study seeks to understand how Wigman's work engages with issues of gender and corporeality, which are central to feminist thinking. The research is primarily supported by the contributions of authors such as Silvia Federici, along with Wigman's own writings, in which she documented her reflections on dance and her artistic practice in books and documentaries. The methodological approach also includes an analysis of excerpts from Wigman's performances available on virtual platforms, contemporary reenactments of her works, and descriptions of performances recorded in biographies and other bibliographic materials. These records, often supplemented by photographs, are essential for capturing nuances of her artistic creations. Finally, Wigman's legacy was investigated as a dynamic construction, marked by relationships, transformations, and reinterpretations by artists who were directly or indirectly influenced by her. Exploring the intersection between dance and feminism broadens the understanding of artistic and theoretical practices, offering new perspectives on Mary Wigman's legacy. By bridging the fields of dance and feminist theories, this study aims to contribute to broader debates on body autonomy and the construction of feminine subjectivities within the arts.

Keywords: feminism; Mary Wigman; german dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As Bruxas no Sábado por Hans Baldung	32
Figura 2 - Alexis Renaud como a bruxa em Sylphide	52
Figura 3 - Interpretação de Witch Dance	53
Figura 4 - Mary Wigman - Witch Dance II	55
Figura 5 - Alla Nazimova como Salomé, no filme de Natasha Rambova	57
Figura 6 - Mary Wigman - Dance of Suffering	60
Figura 7 - Mary Wigman - Dance of Demon	62
Figura 8 - Mary Wigman - Níobe	67
Figura 9 - Mary Wigman - Dança do Verão	73
Figura10 - Marilene Martins - em Rhythmetron	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 MARY WIGMAN: DADOS BIOGRÁFICOS	13
2.1 Mary Wigman e a Ausdruckstanz	23
3 AS FEMINISTAS E SUAS PROPOSTAS	29
4 A DANÇA DE WIGMAN: ENCONTROS COM OS FEMINISMOS	38
5 O LEGADO	76
5.1 Mary Wigman e suas contemporâneas	77
5.2 Reverberações em Belo Horizonte: Marilene Martins	82
5.3 Legado multidisciplinar	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	98

1 INTRODUÇÃO

O interesse em pesquisar a artista alemã Mary Wigman (1886-1973) surgiu durante minha graduação, quando pesquisei as possibilidades dos encontros entre a dança e os feminismos¹ para meu trabalho de conclusão de curso. No decorrer da pesquisa, encontrei um trecho de um de seus trabalhos, *Hexentanz II* (1926), que me provocou a ponto de querer aprofundar e descobrir mais sobre ela. Assistindo *Hexentanz II* me vi arrebatada pela imagem de Wigman em cena. Eu ainda não sabia a tradução do nome da obra, mas vi a criatura exata que o título descreve. A figura, para mim, parecia inegavelmente uma mulher, entretanto, eu reconhecia que ela não tinha nenhum traço socialmente considerado feminino. Instigada por seu trabalho, a pesquisa sobre Wigman me levou a autoras que analisaram suas obras a partir de pensadoras feministas como Judith Butler, e tive acesso a textos dessa artista tão importante para a história da dança, em especial a dança de expressão alemã (*Ausdruckstanz*). O trabalho da Dr^a. Susan Laikin Funkenstein² (2005) despertou minha atenção para as intercessões entre o feminismo e o trabalho de Wigman. Percebi possibilidades de diálogo entre a dança e pensamentos de autoras feministas ao observar como as escolhas coreográficas de Wigman provocam rupturas na imagem associada à mulher.

Durante o período de pesquisa, percebi que, para além de apenas analisar as obras e pensamentos de Wigman, a coalizão entre dança e feminismo nos permite um vislumbre de uma dança que rompe barreiras estéticas e constrói — e destrói — caminhos que só se tornam possíveis dentro de realidades de trabalho únicas, como foram as de Wigman.

Os encontros, tanto o de Mary Wigman com o feminismo quanto o meu com essa artista e com as autoras que moveram este trabalho, resultaram nas reflexões aqui apresentadas. O material me provocou genuína curiosidade, e, durante a pesquisa, tentei costurar um pensamento a partir do trabalho dessa artista.

Busquei ao máximo utilizar autoras mulheres — não porque os autores de outros gêneros não tenham vasta contribuição sobre esse assunto — mas porque

¹ Usa-se o termo feminismos, no plural, na intenção de reconhecer as várias vertentes do movimento feminista, que se interseccionam com outros movimentos políticos e sociais em acordo com os diversos recortes de lutas existentes.

² *There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art* (2005).

nada mais justo que um trabalho como este, que trata de uma mulher e de um movimento protagonizado por mulheres, tenha um saldo maior de vozes femininas. Escolhi olhar para Wigman por lentes feministas e, também, femininas. Por essa razão, elegi escrever no feminino, apesar das ideias aqui não contemplarem somente as mulheres. Fiz essa escolha na tentativa de ser coerente com o escopo da pesquisa, considerando a perspectiva de trabalhar majoritariamente com autoras mulheres.

Optei por escrever a maior parte do texto na terceira pessoa, com essa notável exceção da introdução e de parte das considerações finais. Essa escolha permite que Mary Wigman seja a protagonista dessa pesquisa, como ela merece. Destaco que, mesmo na terceira pessoa, essa dissertação é um recorte que parte inevitavelmente do meu ponto de vista, amparado por rigorosa pesquisa de referência e revisão bibliográfica e pelo olhar generoso do meu orientador, professor Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga.

A metodologia adotada prioriza autoras feministas que abordam a questão do corpo em suas produções teóricas e críticas. A pesquisa bibliográfica foi realizada por meio de plataformas digitais, como Google Acadêmico, SciELO e repositórios de universidades, utilizando termos como, por exemplo: Mary Wigman; Dança de Expressão; feminismo; corpo; história das mulheres; bruxas; caça às bruxas; arte feminista; dança feminista. Também foi consultado o arquivo de midiateca pessoal do professor Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, que contém diversos livros e vídeos de acesso limitado.

Dentre as autoras selecionadas para discutir o feminismo, destaca-se o trabalho de Silvia Federici (1942–), que se dedicou a analisar as conexões entre a construção do patriarcado e o desenvolvimento do capitalismo, com ênfase na importância de refletir sobre o corpo dentro das lutas feministas. Para este estudo, foram consultadas duas de suas principais obras:

- *Calibã e A Bruxa* (2017), que discute a fundação do estado capitalista e patriarcal após a crise feudal com foco no genocídio de mulheres durante a caça às bruxas;
- *Além da Pele* (2023), que reúne uma série de ensaios sobre corpo, nos quais a autora analisa, entre outros aspectos, as consequências da mecanização do corpo e a necessidade urgente de romper com esse processo.

A obra de Federici é complementada pelas contribuições de Gayle Rubin (1949–), especialmente em *Políticas do Sexo* (2018), que contextualiza o papel do lucro e da divisão sexual no fortalecimento das estruturas patriarcais. Também é fundamental a perspectiva decolonial de autoras como Oyèrónké Oyewùmí (1957–), que propõe uma crítica ao conceito de corpo tal como construído pelo pensamento eurocêntrico, contrapondo-o à cosmologia iorubá.

Além dessas autoras, recorreu-se à obra de Simone de Beauvoir (1908–1986), referência fundadora do pensamento feminista ocidental, e ao trabalho mais recente de Maira Marcondes Moreira (2021), cuja análise crítica contribui para a compreensão da construção da identidade feminina no contexto contemporâneo.

Federici, Beauvoir, Oyewùmí e Moreira são autoras que recusam a noção de um gênero ou corpo natural, mas se diferenciam na forma de construir suas críticas: Federici (2017) estabeleceu uma análise histórica da opressão feminina criticando a acumulação capitalista; Beauvoir (1970) observa que a categoria Mulher é refém de mandatos sociais pensados a partir da categoria Homem; Oyewùmí (2021) demonstra que o binarismo de gênero é uma imposição colonial ausente em outras sociedades; Moreira (2021) defende, a partir de uma perspectiva psicanalítica, que cada mulher precisa se inventar como tal, construindo uma existência singular que escapa e desafia as normas coletivas de gênero. Em comum, todas subvertem a naturalização do corpo e do gênero, oferecendo lentes complementares para compreender como diferentes regimes de poder atuam e podem ser contestados nos corpos.

Para a análise prática, foram selecionadas algumas obras de Mary Wigman com base em três critérios:

1. Trabalhos que apresentem temáticas que dialogam com o escopo desta pesquisa;
2. Obras que possuam registros em vídeo, possibilitando análise visual e corporal;
3. Obras descritas pela própria artista em textos que revelam seu processo criativo de forma detalhada.

Durante a análise, trabalhos de diferentes artistas foram mencionadas em diálogo com os conceitos e reflexões investigados. Além de referências da dança, também foram incorporadas contribuições de outras linguagens artísticas, como a literatura.

Sobre a biografia de Wigman, foram consultadas diferentes fontes, destacando-se o livro *Mary Wigman* de autoria de Newhall (2009) e *A Linguagem da dança* (2002), de Mary Wigman. Essas duas obras foram selecionadas como guias, sendo complementadas por outras autoras. Documentários como *The Dances of Mary Wigman* (2020), dirigido por Hanna C. Willy, também foram consultados.

Para discutir a dança foram convidadas muitas autoras, com destaque para Laurence Louppe em sua obra *Poéticas da dança contemporânea* (2012), que coloca em pauta ideias e conceitos fundamentais para se pensar a dança na contemporaneidade. Importante observar que o já citado material bibliográfico sobre Wigman também contribuiu para as discussões na posição de livros sobre dança escritos por artistas e/ou pesquisadoras. Destaco que as convergências entre Wigman e o feminismo são objeto dessa pesquisa, mas a artista não é somente parte do objeto, ela é também uma das pensadoras sobre dança que contribui para essa discussão.

O objetivo principal buscado no período de pesquisa visa refletir sobre a dança como um possível espaço de ruptura com a ordem patriarcal a partir da análise do trabalho de Mary Wigman. Busca-se evidenciar como essa forma de expressão artística pode servir como meio para que mulheres se conheçam, se expressem e resistam a estruturas opressoras.

Como objetivos específicos, foram propostos:

- a) observar práticas artísticas desenvolvidas por Wigman e traçar paralelos com pensamentos e produções de autoras e artistas de diferentes contextos;
- b) investigar a trajetória histórica da artista por meio de estudo biográfico;

A dissertação, ora apresentada, contém seis partes e, após a Introdução, desmembra-se em quatro capítulos de desenvolvimento e um capítulo de considerações finais, com alguns capítulos divididos em subseções.

O Capítulo 1 dedica-se, principalmente, à artista Mary Wigman, objeto desta pesquisa. Aqui, pretende-se analisar sua trajetória pessoal e artística em detalhes, mencionando suas principais obras e alguns de seus pensamentos e metodologias, baseando-se nas biografias mencionadas acima. Além de uma sessão biográfica, a artista será observada como uma formadora de pensamento, compreendendo sua contribuição para a história da dança.

O Capítulo 2 propõe-se a discussão sobre as autoras feministas e teorizadoras do gênero anteriormente citadas, a fim de tratar dos conceitos centrais

que norteiam a análise pretendida. Nesse contexto, serão abordadas suas diferentes perspectivas e contribuições. Será observado, aqui, o movimento feminista como uma corrente de pensamento que sugere formas alternativas de se pensar o corpo, questionando as normas estabelecidas e propondo novas formas de expressão, apontando como esta pauta se faz presente nos processos criativos em dança.

No Capítulo 3 foi construído o diálogo entre as autoras feministas e o trabalho de Mary Wigman. Neste capítulo serão analisadas as obras selecionadas, assim como trechos escritos por Wigman sobre seu próprio trabalho.

O Capítulo 4 dedica-se ao legado de Wigman e discorre sobre artistas por ela influenciadas de forma direta e indireta. Essas pessoas seguiram seus próprios caminhos e criaram suas próprias práticas. Neste capítulo, foi explorada a contribuição dessas artistas para o desenvolvimento da dança, observando que o legado de Mary Wigman se perpetua por meio de sua apropriação por diferentes artistas.

As reflexões desenvolvidas em todo esse processo foram ressaltadas nas considerações finais, assim como lacunas que ainda necessitam de investigações e estudos futuros. Aqui, discute-se de forma mais aprofundada as relações com a dança brasileira, abrindo espaço para o diálogo a partir da perspectiva nacional.

Apesar das reflexões que foram desenvolvidas em diálogo com artistas nacionais, no Capítulo 4 e em outros momentos deste texto, existe carência de referências nacionais neste trabalho. A partir disso, entende-se que essa lacuna revela também um campo fértil para futuras pesquisas e elaborações. Afinal, se Wigman desestabilizou códigos de gênero na Europa, como suas estratégias podem ter ecoado em contextos pós-coloniais, como o Brasil? Essa pergunta, que surgiu durante a pesquisa, ainda demanda investigação — e este trabalho abre caminho para tal.

2 MARY WIGMAN: DADOS BIOGRÁFICOS

Na intenção de contextualizar a vida de Mary Wigman, este capítulo traz uma breve biografia da autora, amparada pelo livro *Mary Wigman* de autoria da historiadora da dança, Dr^a. Mary Newhall (2009). Também serão construídas análises sobre a forma de entender a dança de Wigman feitas a partir de registros escritos pela própria artista, além de obras sobre seu trabalho construídas por pesquisadoras da dança. Destacam-se, entre eles, o livro *El lenguaje de la danza* (Wigman, 2002) e o artigo da Dr^a. Susan Laikin Funkenstein denominado *There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art* (2005).

No sul dos Alpes está localizado o Lago Maggiore, local que durante parte do século XIX foi residência para reformistas da Lebensreform³ e de outras pessoas rebeldes como, por exemplo, anarquistas da Rússia. Nesse período, grupos de artistas, intelectuais e outras pessoas que buscavam um estilo de vida alternativo ao modo hegemônico de viver típico da época, passaram a buscar locais para residir. Surgem assim colônias, comunidades alternativas às margens de cidades e vilas, aglomerados que passam a crescer e aumentar de tamanho (Ropa, 2015).

Ropa (2015) conta que poucas dessas comunidades, entretanto, tiveram a significância e o planejamento que recebeu o Monte Verità, que surgiu em território que hoje pertence à Suíça. Seu projeto girava em torno da subsistência e do estilo de vida pautado no veganismo e no vegetarianismo. Assim, a colônia acabou por se constituir como um espaço de desapego a muitas das exigências sociais da época, e seus membros eram vistos como selvagens e perigosos pelas populações de vilarejos próximos. Na prática, o Monte Verità foi um espaço de criação e trocas de ideias entre pessoas de campos de conhecimento diversos. Lá, artistas podiam criar para além da proposta estética dominante da sociedade europeia da época, que atribuía valor a uma obra de acordo com sua conformidade ao ideal de beleza harmônica. Artistas residentes no Monte Verità trabalhavam também explorando o corpo nu para além de suas representações em pinturas e esculturas.

Durante cinco anos, uma figura muito relevante para a história da dança fez parte da comunidade do Monte Verità: Rudolf Von Laban (1879-1958). Considerado

³ Conjunto de movimentos de reforma social que se iniciam na metade do século XIX, no império Alemão, criticava principalmente a industrialização, a urbanização e o materialismo.

por muitas pesquisadoras o “pai da dança-teatro⁴”, Laban é um dos maiores teóricos da história da dança, tendo feito contribuições imensuráveis para o estudo e análise do movimento. Pela escola⁵ de Laban, conforme Ropa (2015), passaram grandes artistas e pesquisadoras e, entre elas, Mary Wigman. O primeiro encontro entre Wigman e Laban já demonstra o tipo de trabalho que era desenvolvido na escola de Laban e o que ele gerava em Wigman. Nas palavras dela:

Ah, um tambor! Segui o som, cheguei a um campo, e do outro lado havia um homem de camisa branca e shorts, um tambor nas mãos e algumas meninas e um anão pulando. Fiquei fascinada, olhando imóvel. Laban virou-se e disse-me: 'O que você quer?' 'Eu gostaria de me juntar a você.' 'Tudo bem, tire a roupa atrás daquele arbusto e venha aqui?' Eu fiz isso. Foi como voltar para casa. Esse sentimento maravilhoso nunca esquecerei. Fiquei ali e de repente, sob o ritmo orientador de seu tambor, me senti esplêndida. (Sorell, 1986 *apud* c). Tradução da autora.^{6 7}

Observa-se que, mesmo nesse lugar, que à primeira vista parece ter sido um espaço de liberdade de criação e um certo paraíso para o nascimento de movimentos políticos que defendiam as liberdades individuais, já existia uma relação de poder: Wigman descreve Laban vestido quando ele pede que ela tire as roupas. Se, por um lado, não há indicativo de desconforto por parte da artista com a situação e nem de nenhuma conotação sexual relacionada à nudez, existe também uma notável diferença. Um homem vestido e uma mulher nua. Um professor vestido e uma aluna nua. Estar despida seria condicional para ser parte desse grupo? Se sim, para onde foram as mulheres, outras — se estas realmente existiram — que aspiravam dançar, mas não o quiseram fazer sem roupas?

O primeiro contato de Wigman com a dança antecede seu trabalho com Laban e foi por meio de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), por volta de 1910. O músico e pedagogo foi quem pesquisou e inseriu a abordagem rítmica ao

⁴ Movimento iniciado no século xx que une técnicas e características da dança e do teatro que anteriormente não eram compartilhadas entre as áreas.

⁵ Ropa (2015) identifica o nome da escola de Laban como *Escola de Arte*. Já Partsch-Bergsohn, Bergsohn (2003), chamam a escola de “*School of all the Arts of Life*” (Escola de todas as Artes da Vida).

⁶ Aha—a drum! I followed the sound, reached a meadow, and on the other side of the meadow a man stood in a white shirt and shorts, a drum in his hands and a few girls and a midget jumping around. I was fasci-nated, staring motionless. Laban turned around and said to me: 'What do you want?' 'I would like to join you.' Fine, get undressed behind that bush and come over here? I did it. It was like coming home. This wonderful feeling I will never forget. I stood there and suddenly, under the guiding rhythm of his drum, I felt marvelous. (Sorell, 1986 *apud* Partsch-Bergsohn, Bergsohn, 2003) - tradução do inglês para o português da autora.

⁷ O livro *Mary Wigman, Ein Vermächtnis* de Water Sorell, onde se encontra este trecho, não pode ser acessado diretamente, pois até 2024 só foi encontrado em Alemão. Também até esta data, não foi publicado no Brasil. Desta forma, coloca-se o trecho citado e traduzido no livro de Partsch-Bergsohn e Bergsohn, 2003.

movimento. Bourcier (1987) observa que “Para ele, o corpo é o ponto de passagem obrigatório entre pensamento e música: o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento” (Bourcier,1987, p.291). A metodologia dalcroziana mostrou-se capaz de desenvolver o sentido musical das pessoas por meio da educação psicomotora. As aplicações de tal habilidade para a dança são nítidas, mas nunca foram o objetivo de Dalcroze. Pelo contrário, ele defendia que a dança era meramente entretenimento, e deveria permanecer secundária em relação à música. Wigman divergia de Dalcroze, pois, a ela, a dança interessava muito. Seu amigo, o pintor Emil Nolde (1867-1956), foi o responsável por apresentá-la à Escola de Artes no Monte Verità, onde Laban desenvolvia suas práticas e estudos.

A introdução de Mary Wigman à dança se dá nesse contexto, em que a artista se vê rodeada por pessoas abertas para formas diversas de ver o corpo em uma configuração que se ocupava da capacidade do corpo de se expressar por meio da arte, sem se ater aos padrões da beleza tradicional e a uma rigidez técnica. Se a dança cênica em um período não tão distante era pautada por regras rígidas de movimentos próprios do balé, Wigman não se importou. O Monte Verità possibilitou a ela um espaço de experimentação e de criação longe das regras rígidas sociais de sua época e da pressão estética comum a outras formas de viver a arte. Laban, seu então mentor, acreditava encontrar repertórios de movimento nos corpos de cada sujeito, e foi nessa pedagogia pautada na improvisação que Wigman se encontrou. O trabalho promovido na escola era diferente do que se propunham em outros contextos de dança, pensados a partir de uma uniformidade de corpos e movimentos. Outro diferencial relevante é que, ao defender que a dança poderia surgir do corpo e do corpo somente, Laban também se destacou de outros grandes nomes da história dessa arte, especialmente por acreditar que ela não precisava, ou deveria, estar sujeita à música. Pensando a dança como uma linguagem artística independente da música, Laban deu passos importantes para a caminhada do que hoje chamamos de dança contemporânea. Mesmo depois de seguir caminhos diferentes daqueles de seu mentor, Wigman desenvolveu seu trabalho de forma similar no que diz respeito à relação com a música e com o corpo, como veremos mais à frente.

Contar essa história anos depois da morte de Wigman permite uma perspectiva singular. Faz sentido que uma mulher que não desejava o destino quase inevitável de dona de casa fosse atraída por uma prática de dança que preza tanto

pela expressão individual. Ela precisava desbravar caminhos outros, além daqueles já postos a ela. A dança apresenta-se, de certa forma, como um caminho. O destino comum de uma mulher de classe média alemã nunca a agradou, e, é também por necessidade que ela se descobriu dançando, demonstrando, na perspectiva colocada nesta pesquisa, uma disposição que talvez seja necessária para qualquer mulher que venha a ser coreógrafa, diretora e criadora: que é a de ir na contramão do que é esperado, desafiando expectativas e estereótipos.

Tendo começado seus estudos na dança aos 24 anos, Mary Wigman foi o nome artístico usado por Karoline Sofie Marie Wiegmann, nascida em 13 de novembro de 1886, na Alemanha. A família tinha certa estabilidade financeira, visto que mantinham um negócio bem-sucedido. Seu pai faleceu e, alguns anos depois, sua mãe se casou com seu tio paterno. Primogênita em uma família de três filhos, Wigman adorava a escola, e chegou a ser mandada para internatos na Inglaterra e na Suíça, onde teve aulas de línguas estrangeiras, dança social e outros assuntos considerados atrativos para futuras esposas, possibilidade de futuro nunca cogitado por ela.

Wigman ficou presa entre uma velha ordem de papéis prescritos e um novo mundo de possibilidades, que era uma consequência do sucesso econômico. Ela tinha viajado e experimentado um mundo muito além do que estava disponível para a maioria das mulheres da geração de sua mãe, mas esperava-se que ela colocasse toda a sua ambição a serviço de sua família. Ela viu hipocrisia no que considerava a respeitabilidade burguesa superficial da geração de seus pais e ela e muitos membros de sua própria faixa etária se rebelaram de uma forma não muito diferente daquela vista novamente nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental nas décadas de 1960 e 1970 (Newhall, 2009, p.8). Tradução da autora⁸.

No final da Primeira Guerra Mundial (1918), Wigman e Laban se separaram, visto que as propostas artísticas de ambos já não se alinhavam. Paralelo a isso, em sua vida pessoal, ela enfrentou a morte do padrasto e seu irmão voltou da guerra com uma deficiência de mobilidade. Nessa época, a artista recebeu o diagnóstico de tuberculose, tendo que passar um período em um hospital. Apesar da confluência de fatores que provavelmente configuraram um momento difícil em sua vida, foi durante sua internação que ela compôs uma série de solos e iniciou o trabalho de algumas

⁸ Wigman was caught between an old order of prescribed roles and the new world of possibilities that were an outgrowth of economic success. She had traveled and experienced a world far beyond what was available to most women of her mother's generation, yet she was expected to put all of her ambition to the service of her family. She saw hypocrisy in what she considered the superficial bourgeois respectability of her parents' generation and she and many members of her own age group would rebel in a fashion not unlike that seen again in the United States of America and Western Europe in the 1960s and 1970s (Newhall, 2009, p.8).

de suas coreografias de grupo mais celebradas. Nesse ambiente, ela passava seus dias criando e dançando, sem grandes interrupções.

Uma outra importante mulher da história da arte, no campo literário, Virginia Woolf (1882-1941), chegou a abordar que a ideia de que *estar doente* interfere em processos criativos. Neste caso, a autora trata da escrita, mas algumas de suas observações podem ser extrapoladas para a trajetória de Mary Wigman. No livro *Sobre Estar Doente* (2021), Woolf observa que apesar da condição de doença ser uma experiência universal, ela não possui grandes espaços narrativos. A autora defende ainda, que, ao estar doente, uma pessoa criadora pode estar em uma posição única para enxergar o mundo, tendo em vista que esse estado altera a relação com o tempo e com o espaço.

Na doença as palavras parecem possuir uma qualidade mística. Alcançamos o que está para além do seu significado superficial, juntamos instintivamente isso com aquilo e aquilo outro - um som, uma cor, uma ênfase aqui, uma pausa acolá - que o poeta, sabendo que as palavras são exíguas em comparação com as ideias, espalhou por sua página para que, em conjunto, evoquem um estado de espírito que nem as palavras podem exprimir, nem a razão explicar. A incompreensibilidade exerce um enorme poder sobre nós na doença, talvez de um modo mais legítimo do que os eretos seriam capazes de admitir. Na saúde, o significado avança sobre o som. Nossa inteligência tiraniza nossos sentidos (Woolf, 2021, 48-49).

Woolf certa vez tentou também responder à pergunta “o que uma mulher precisa ser para se tornar escritora?”. Essa resposta rendeu páginas e páginas de um livro intitulado *Um Teto Todo Seu* (2014). Para a escritora, uma das necessidades das mulheres para desenvolver sua literatura é ter um espaço tranquilo e sossegado, longe dos afazeres domésticos e dos cuidados com a família. Ela ressaltou, entre outras necessidades, por exemplo, a necessidade de uma renda fixa que permitisse se dedicar à escrita. De certa forma, a autora falava dos privilégios que facilitam a inserção da mulher no mundo do pensamento criativo, ressaltando como a condição econômica impossibilitava os acessos para muitas. Neste contexto, ainda hoje, é importante considerar que, frequentemente, as mulheres não têm o mais simples de todas as necessidades do pensamento criativo: tempo e espaço. O trabalho de cuidar, comumente reservado às mulheres, ocupa todo o seu tempo, pois ele se estende para muito além de qualquer horário comercial. A necessidade do cuidado é permanente e absoluta, e impede muitas mulheres de usufruírem de um ócio criativo.

Woolf e Wigman foram artistas que reconheceram a necessidade do espaço e do tempo e usufruíram de ‘um teto todo seu’. Nem todas as mulheres que quiseram ser escritoras tiveram essa oportunidade, assim como nem todas as mulheres que tinham o desejo de dançar conseguiram espaço, tempo e liberdade para tal. Wigman, entretanto, no início de sua carreira, obteve espaço e recursos para se tornar uma artista e, tanto sua passagem pela escola de Laban quanto seu tempo de recuperação, destacam a necessidade de tempo para criar. Esse tempo não se limita a duas ou três horas no estúdio, mas a um período verdadeiro de ócio e liberdade. Essa forma de pensar a criação em dança faz parte de uma metodologia, uma forma de se fazer arte, e suas reverberações podem se estender ao corpo e a todas as práticas em dança de um indivíduo. Um outro ponto de convergência entre essas artistas é o caráter inovador de suas obras. Em seus respectivos campos do conhecimento, essas duas mulheres propuseram ideias e formas de fazer diferentes do esperado. Décadas se passaram, e elas seguem sendo estudadas e servindo de inspiração para as novas gerações.

Ainda sobre a ação do tempo e do espaço no processo criativo de Wigman, exemplifica-se tal fator no caso da obra *Cerimonial Figure* (1925). Em seu livro *El lenguaje de la danza* (Wigman, 2002, p.33) a artista descreve o processo de criação de algumas de suas obras mais conhecidas. Ela conta que depois de se apresentar em Budapeste, ganhou uma música de presente de um compositor húngaro, que segundo ela, estava pedindo para ser coreografada. Ela, então, se trancou sozinha por horas, para, em suas palavras, “escutar a música por dentro” (Wigman, 2002, p.33) até que uma pose surgisse dessa escuta para que, em seguida, aparecesse um gesto consequente. E assim foi criado o primeiro *motif*⁹ do trabalho.

Esse primeiro gesto foi apenas o início da criação de *Cerimonial Figure* (1925). Wigman conta que sentiu a necessidade de criar algum tipo de restrição para os pés. Então, costurou em sua saia uma argola colorida que, segundo a artista, era usada por crianças em jogos na rua, criando uma forma parecida com um sino. A artista relata que, à medida que experimentava a restrição de movimento, o personagem cerimonial surgia. Assim, ela deixava de ser a instigadora dos movimentos e passava a ser o “órgão executor”.

Ainda assim, a artista observou rastros de uma personalidade que não cabia no trabalho:

⁹ *Motif* é um tema que se repete durante a obra.

Em que problemas eu estava me metendo! Que tortura ter de reprimir a própria força expressiva - que nunca deixava de querer manifestar-se - numa forma absoluta que parecia viver independentemente de mim! Mas esse fardo ainda não era suficiente... porque ela ainda tinha um rosto humano, apesar de sua imobilidade disciplinada, mantinha os traços de Mary Wigman e recusava-se a subordinar-se às leis do “caráter cerimonial” (Wigman, 2002. p.36) Tradução da autora¹⁰.

Sua solução para este problema foi a introdução da máscara como artefato para a cena. Apesar de ter adorado a primeira máscara que experimentou, percebeu que o objeto não estava em sintonia com o trabalho em desenvolvimento por conter traços muito humanos. A segunda tentativa foi mais bem-sucedida. Embora Wigman a odiasse por considerar seu uso uma tortura, por conviver com o medo de não conseguir se livrar dela e de precisar de intervalos em seus ensaios para evitar sufocamento, ela ficou satisfeita com o resultado.

Para que todas essas soluções se apresentassem, Wigman parece ter seguido uma certa intuição. Certamente, pode-se afirmar que ela foi uma artista de imensa capacidade de criação, mas, para além disso, soube também abrir espaço dentro de si para que os trabalhos artísticos surgissem, dando atenção a seus pensamentos fantasiosos e nada lógicos.

A faculdade criativa pertence ao campo da realidade e da fantasia. Há sempre duas correntes, dois círculos de tensão que se atraem magneticamente, se abraçam e oscilam juntos até que, em plena harmonia, se acoplam. Por um lado, a expectativa criativa que a imagem evoca e, por outro, a vontade de agir, exaltada até à obsessão, essa vontade que irá possuir a imagem e transformar a sua matéria ainda evanescente numa substância maleável, para poder dar-lhe a sua forma final no cadinho da composição. (Wigman, 2002. p.19) Tradução da autora.¹¹

O exemplo de *Cerimonial Figure* (1925) permite observar que o processo criativo de Wigman dependia da possibilidade que a artista dispunha para experimentar quase todas as suas ideias, que não surgiam em uma lógica de criação linear ou a partir de um comando.

¹⁰ ¡En qué contratiempos me metía! ¡Qué tortura tener que reprimir la propia fuerza expresiva -que no paraba de querer manifestarse- en una forma absoluta que parecía vivir independentemente de mí! Pero este agobio no era todavía suficiente... porque tenía aún el rostro humano, a pesar de la disciplinada inmovilidad, conservaba los rasgos de Mary Wigman, y rechazaba subordinarse a las propias leyes del «personaje de ceremonia» (Wigman, 2002. p.36) Tradução da autora.

¹¹ La facultad creativa pertenece al campo de la realidad y al de la fantasía. Siempre hay dos corrientes, dos círculos de tensión que se atraen magnéticamente, se abrazan y oscilan juntos hasta que, completamente acordes, se acoplan. Por una parte, la espera creativa que evoca la imagen, y por otra la voluntad de accionar, exaltada hasta la obsesión, esta voluntad que poseerá la imagen y transformará su materia todavía evanescente en una substancia maleable, con el fin de darle su forma final en el crisol de la composición. (Wigman, 2002. p.19) Tradução da autora.

Nota-se que fatores como a máscara e a restrição do movimento não foram apenas recursos estéticos para passar uma mensagem, mas, sim, meios pelos quais a artista pôde acessar determinados estados de presença e transformação. Ressalta-se que a criação em dança pode acontecer a partir de um espaço de experimentação para um campo de investigação, no qual o corpo se torna não apenas um executor, mas um agente que descobre possibilidades no próprio ato de mover-se.

Após o fim de sua estadia no hospital, Wigman viajou por várias cidades com seu trabalho, tendo frequentemente uma recepção negativa da crítica da época, acostumada com os balés românticos. Foi a generosidade de Berthe Trumpy (1895-1983), que conheceu durante sua parceria com Laban, que possibilitou que ela construísse sua primeira escola. Trumpy foi uma das várias mulheres presentes na vida e na trajetória de Wigman a doar seu tempo e dinheiro para o sucesso e disseminação de seu trabalho.

Desse momento em diante, observa-se a ascensão de sua escola e de seu trabalho. Com o patrocínio do governo da Alemanha, além de doadores particulares, sua crescente popularidade passa a atrair diversas alunas, amigas e artistas à sua volta. Sua vida, desde então, girava em torno da divulgação da dança de expressão (*Ausdruckstanz*), que para Wigman era a forma de dança absoluta. Defender a dança como uma forma complexa de expressão e uma forma de arte capaz de se sustentar e existir independentemente da música foram princípios presentes em toda a trajetória de sua carreira. Princípios estes que foram, ao menos parcialmente, herdados de Laban.

Por volta de 1930, Wigman viaja para os Estados Unidos, onde faz um tremendo sucesso. Apesar do receio de que o público estadunidense não estivesse preparado para se separar das noções clássicas de estética a que estavam acostumados, ela lotou teatros, encantando o novo público com a sua dança de expressão (*Ausdruckstanz*).

Não apenas Wigman foi descrita como “além do seu auge”, mas também seus concertos ofereceram obras que romperam a tradição da beleza clássica na dança. Tal como a crise da Primeira Guerra Mundial colocou em causa a própria relevância da beleza e da ordem num mundo radicalmente alterado pela morte e pela desfiguração, o modernismo em todas as artes

redefiniu a própria arte (Newhall, 2009, p 42) Tradução da autora¹².

Posteriormente, Hanya Holm se torna encarregada de continuar a disseminar o trabalho de Wigman nos Estados Unidos, abrindo uma unidade da escola no país. Holm foi aluna e amiga de Wigman, e dedicou uma parte de sua vida para a divulgação de seu trabalho. O livro *Liebe Hanya: Mary Wigman's Letters to Hanya Holm* (2003) traz a correspondência entre as duas, comprovando que elas se mantiveram em contato ao longo dos anos, em trocas constantes. Dessa forma, a passagem pelos Estados Unidos se mostrou produtiva e bem-sucedida. Assim, a *Ausdruckstanz*, a dança de expressão, passa a ser lecionada em outro continente, possibilitando outras ramificações e transformações. Holm é também uma das muitas mulheres que carregaram diretamente o legado de Mary Wigman, espalhando suas ideias sobre a dança.

Infelizmente, um outro *tour* pelos EUA, em 1932, gerou o efeito oposto. Ao viajar com um novo grupo, mais inexperiente, recebeu críticas severas e grande parte da decepção era relacionada à expectativa de vê-la em cena. Os críticos consideravam que as dançarinas não se comparavam à presença de seu trabalho solo. Ao final dessa temporada, ela opta por performar alguns de seus trabalhos sozinha, sendo bastante aclamada. As tensões políticas relacionadas à Segunda Guerra Mundial já haviam se iniciado, o que, segundo Newhall (2009), pode ter afetado a recepção de sua companhia de dança.

Seu retorno à Alemanha acontece em meio à crise da República de Weimar¹³, no início do movimento nazista. Após a ascensão de Hitler, em 1933, a escola de Wigman se une à de Palucca¹⁴ e à Trümpy School¹⁵, formando a *Wigman Schule Gruppe*, que se torna parte da Federação Nacional de Professores. Joseph Goebbels (1897–1945) se torna ministro e o governo impõe um novo currículo para a dança. Apesar de receber seu nome, Wigman não atuava na direção da escola, mas como professora convidada (Newhall, 2009).

¹² Not only was Wigman described as “past her prime,” but also her concerts offered works that ruptured the tradition of classic beauty in the dance. Just as the crisis of the First World War brought into question the very relevance of beauty and order in a world radically altered by death and disfigurement, modernism in all of the arts had redefined art itself (Newhall, 2009, pg 42).

¹³ A República de Weimar (1919-1933) foi o regime democrático instaurado na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, a ascensão do nazismo causou seu colapso.

¹⁴ A Palucca Dance School, fundada por Gret Palucca em 1925 e foi uma importante escola da dança de expressão na Alemanha

¹⁵ A Trümpy School foi uma escola de dança de expressão alemã fundada por Ruth Trümpy.

Eventualmente, a situação se precariza visto que o regime nazista impunha cada vez mais que a dança fosse apenas ilustrativa e que não tratasse de questões profundas. Essa ideia vai na contramão de tudo que Wigman acreditava sobre a dança e, por consequência, ela passa a ser cada vez mais apagada pelo regime. Em 1942, ela se aposenta dos palcos. Para Wigman, uma dança que trate apenas de estética e que tenha como objetivo agradar visualmente sua audiência, jamais seria atrativa. Essa proposta ia contra tudo que a artista acreditava.

Wigman foi duramente criticada por seu posicionamento durante o regime militar nazista, grande parte por se apresentar em eventos políticos sancionados pelo regime e, também, por não ter se manifestado publicamente contrário a ele. É impossível determinar quais eram seus pensamentos sobre o tema, já que não há registros de falas a ela atribuídas, restando apenas suposições. O que pode ser inferido é o fato reconhecido do uso da violência extrema que o governo nazista, de origem militar, lidava com qualquer oposição, ou seja, os atos de rebeldia de qualquer ordem poderiam levar a consequências violentas e o risco era alto. Por outro, artistas contemporâneos de Wigman conseguiram se posicionar ao se recusarem a se apresentar, muitos deles, inclusive, tornando-se refugiados em outros países.

A ideia de dança e de arte dos nazistas era incompatível com a de Wigman, e de acordo com Newhall (2009), sua forma de expressão foi inevitavelmente considerada intelectual demais para o regime, e aos poucos, ela foi perdendo espaço. Em 1942, uma ordem proíbe qualquer tipo de dança que não seja meramente ilustrativa, terminando de vez sua carreira nos palcos.

Wigman, então, se muda de Dresden para Berlim, onde leciona e vive em condições bastante precárias, dando aulas na sala de seu apartamento. Terminada a guerra, se mantém na cidade, que está sob ocupação russa. Eventualmente, se muda para o oeste de Berlim, apoiada por alguns amigos, estabelecendo uma nova escola que rapidamente recebe alunas de vários países.

Aposentando-se em 1967, Wigman faleceu de causas naturais em 1973.

Mesmo perto de sua morte, sua descrição permanece enraizada em sua experiência física. Ela havia feito inúmeras danças nas quais lutou com a morte. Mesmo quando se aproximava do fim da vida, ela enfrentou seu declínio com a sensibilidade de uma dançarina. Quando lhe pediram que escrevesse sua biografia em seus últimos anos, Wigman respondeu com um tratado sobre a própria arte da dança. Ela continuou a defender a dança

como uma forma de arte profunda (Newhall, 2009, p. 62) Tradução da autora¹⁶.

2.1 Mary Wigman e a *Ausdruckstanz*

Mary Wigman é considerada um grande nome da dança moderna, em parte devido ao período histórico em que viveu, visto que o século XX é considerado como o período em que a dança moderna surge e se estabelece. Seu trabalho, entretanto, se difere do de suas contemporâneas, pois, ao contrário de outras artistas da época, seu legado não dialoga com uma técnica rígida, mas com um conjunto de práticas e de pensamentos que servem para o desenvolvimento de determinada expressividade individual. A dança moderna é uma manifestação plural, rica de novas metodologias e propostas estéticas, que evoca profundas transformações para a expressão dançada, quando comparadas à dança teatral que as precede: o balé clássico. Entretanto, grande parte dessas novas metodologias que surgem nesse período trazem consigo um novo código de valores estéticos e uma rigidez formal semelhante ao balé.

Martha Graham (1894-1991), por exemplo, desenvolveu uma técnica pautada em uma lógica de reprodução, composta por coreografias detalhadas, pensadas para corpos específicos, fortes e extremamente flexíveis. Seu trabalho exigia um estudo rigoroso voltado para sua proposta corporal, com formas de fazer e de mexer o corpo que deveriam se encaixar em um determinado padrão. Este padrão pode não ser o do balé, mas segue sendo um padrão de corpo e de movimento, geralmente conquistado por meio de repetições de sequências, consciência corporal e condicionamento muscular. Similarmente, Doris Humphrey (1895-1958), em parceria com o dançarino José Limón (1908-1972), traz um padrão que também se difere do balé, ainda que de forma distinta do proposto por Graham. Assim, outro tipo de preparação corporal será necessário para dançar sua técnica, que necessita, tal qual Graham, do padrão e da uniformidade para se concretizar. Essas observações não são feitas com a intenção de diminuir a poética de nenhuma das linguagens da dança moderna, mas para enfatizar as distintas propostas

¹⁶ Even close to her death, her description remains rooted in her physical experience. She had made numerous dances in which she grappled with death. Even as she moved toward the end of her life she met her decline with a dancer's sensibility. When she was asked to write her biography in her final years, Wigman responded with a treatise on the dance art itself. She continued to make a case for dance as a profound art form (Newhall, 2009, p. 62).

pedagógicas. Como nos lembram Partsch-Bergsohn e Bergsohn, (2003), Wigman não desenvolveu uma técnica, mas sim **práticas dançantes**.

Sua rotina consistia em trabalhar uma hora por dia com um músico, durante a qual desenvolvia uma variedade de frases de movimento, que depois explorava com seus alunos. Ela nunca considerou seu método de ensino como uma técnica. Em vez disso, referia-se às suas aulas como uma “prática de dança”. Para Mary, a flexibilidade do corpo físico e dos processos mentais tinham igual importância (Partsch-Bergsohn e Bergsohn, 2003, p. 36).

Katz (2009) observa que tradicionalmente a técnica é entendida como um conjunto de movimentos codificados e padronizados que devem ser reproduzidos com precisão. A autora questiona a perspectiva de que a técnica é somente mecânica e ressalta que há um processo de adaptação e transformação corporal, indo além da mera repetição¹⁷.

As técnicas em dança frequentemente se estruturam em modelos preestabelecidos, fundamentando-se em passos codificados que são aprendidos por meio da prática repetitiva, visando atingir um padrão de excelência reconhecido por determinada tradição. Esses sistemas organizam os movimentos em sequências progressivas, partindo de exercícios básicos até composições complexas, estabelecendo assim uma estrutura pedagógica para o desenvolvimento da bailarina. Contudo, como destacado anteriormente, esse processo técnico incorpora também uma dimensão de adaptação corporal e reflexão individual, elementos essenciais para a prática artística da dança.

Wigman não vai por esse caminho. Sua formação como dançarina já não passa por este lugar da técnica que busca uma forma específica. A técnica descrita acima implica em objetivos estéticos únicos que se repetem em todos — ou quase todos — os trabalhos. Na técnica do balé clássico, por exemplo, vemos a mesma estética em espetáculos com narrativas completamente diferentes. Isso ocorre em artistas da dança moderna, mas não em Wigman.

Essa observação sobre a forma de trabalhar de Wigman não anula a seriedade de seu trabalho. Pelo contrário, quando pensamos em conjunto de práticas dançantes observa-se a necessidade de dedicação e rigor absolutos. Cada

¹⁷ O texto *Método e Técnica: faces complementares do aprendizado em dança* da autora Helena Katz fala do trabalho de Angel Vianna, coreógrafa e educadora brasileira que, segundo Katz, desafiou fronteiras entre técnica e método. A autora observa que o legado de Angel Vianna - assim como o de Klauss Vianna - mostra que o aprendizado corporal é um processo em que corpo e mente se transformam simultaneamente. A autora usa esse contexto para criticar a falsa dicotomia entre técnica e método, argumentando que são, na verdade, complementares.

trabalho desenvolvido por ela tinha seu processo criativo único, que exigia horas de dedicação e pesquisa. Sobre sua prática pedagógica:

Ela também introduziu uma qualidade emocional ao seu movimento e incentivava seus alunos a encontrarem sua própria individualidade — a serem eles mesmos, a não copiarem, mas a sentirem o movimento. Sua “prática de dança” culminava em uma improvisação em grupo. Os movimentos de Wigman surgiam diretamente da respiração do seu corpo e não estavam confinados às estruturas espaciais de Laban. No entanto, Wigman concordava com Laban que a dança deveria se desenvolver independentemente da música. Ela coreografou suas primeiras danças solo em silêncio. Somente depois de compor sua movimentação é que começava a trabalhar com um músico. (Partsch-Bergsohn, Bergsohn, 2003, p.36).

Por um lado, é impossível dissociar o nome de Wigman da dança moderna, considerando o período de desenvolvimento do seu trabalho e sua influência sobre artistas da época. Entretanto, sua ética artística e pedagógica difere-se da lógica que predomina ainda hoje na dança moderna, principalmente a estadunidense, visto que sua metodologia e, conseqüentemente, seus resultados, passam por um lugar diferente daquele estabelecido pela reprodução da técnica.

O termo *Ausdruckstanz* define um movimento protagonizado por Wigman e Laban, inaugurado pela criação da escola de Laban no Monte Verità em 1920, conforme já mencionado. Carmem Paternostro Schaffner (2012), professora e pesquisadora de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), observa que algumas autoras entendem a *Ausdruckstanz* como a dança moderna na Alemanha. Similarmente, Manning (2006) observa que esse termo é cunhado posteriormente, após a Segunda Guerra:

Na verdade, o termo *Ausdruckstanz* é uma cunhagem do pós-guerra para descrever a prática anterior, que durante seu auge na década de 20 foi chamada de *Tanzkunst* (arte da dança), *der moderne* (dança moderna), *der neue künstlerische Tanz* (a nova dança artística) *Kunst-Tanz* (dança artística) e *der moderne künstlerische Tanz* (dança mocística). (Manning, 2006 - tradução da autora)¹⁸

Schaffner (2012) observa, a partir de Kogler, que, para a *Ausdruckstanz*, o conceito de corpo-alma¹⁹ é crucial, reforçando que tanto Laban quanto Wigman entendiam a dança como uma exteriorização de emoções internas ou, até mesmo,

¹⁸ In fact, the term *Ausdruckstanz* is a postwar coinage to describe the earlier practice, which during its high point in 20s was variously called *Tanzkunst* (dance art), *der moderne* (modern dance), *der neue künstlerische Tanz* (the new artistic dance) *Kunst-Tanz* (art dance), and *der moderne künstlerische Tanz* (mocistic dance) (Manning, 2006) Tradução da autora.

¹⁹ Körperseele (Trad. Schaffner, 2012, p.27).

da alma (Schaffner, 2012, p.27). Segundo a autora, esse conceito foi usado pela primeira vez em 1914 para descrever a dança de Mary Wigman, e diz de uma individualidade da alma que seria expressa pelo corpo por meio da dança. Antes disso, Schaffner pontua falas de Isadora Duncan (1903) e Alexandre Sacharow (1910) que relacionam a dança como uma expressão da alma. Em outras palavras, o conceito de corpo-alma parece existir a partir de uma relação entre a gestualidade e o que provoca o gesto. Aqui, entende-se uma valorização maior do movimento particular e individual da artista em detrimento de propostas coreográficas que são completamente externas, trabalhando com o que surge do indivíduo ao invés de impor um movimento ou passo de dança à dançarina. Dentro do contexto de corpo-alma, a dança precisa que seus gestos sejam criados por uma força interna, no momento, chamada de alma. Por isso, cada dança é única ou individual, pois parte-se da premissa de que todas as almas são diferentes.

Foi Duncan que inaugurou a ideia de individualidade do corpo na dança teatral²⁰ europeia, sendo uma artista também frequentemente associada à dança moderna, embora Laurence Louppe (2012), pesquisadora, historiadora e professora francesa, a considerasse uma artista da dança contemporânea. Louppe entende que a dança a partir do século xx é, inevitavelmente, dança contemporânea. Em seu livro *Poéticas da dança contemporânea*, Louppe borra os conceitos dessas duas modalidades.

Schaffner (2012) aponta que, dentre as características da *Ausdruckstanz* destacam-se a maneira de lidar com a individualidade da performer e o olhar para o corpo de cada indivíduo como sendo único e capaz de uma dança original. Nessa perspectiva, destaca-se as similaridades entre a proposta de dança contemporânea colocada por Louppe com o movimento da *Ausdruckstanz*.

O sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que a gera e que nela se gera, e que a intenção, clara ou obscura, do acto poético em dança passa pelo movimento, como processo gerador, e pelos estados do corpo e de pensamento (Louppe, 2012, p.47).

Sobre a tradução do termo *Ausdruckstanz*, encontram-se autoras que o classificam como *expressionist dance* (dança expressionista) e outras, que o colocam como *dance of expression* (dança de expressão). Schaffner (2012, p.26) comenta que “É muito questionada a utilização na cultura anglo-saxônica do termo

²⁰ Destaca-se que a dança europeia criou a necessidade de se advogar por uma dança de expressão individual, tendo em vista que por anos trabalhou para padronizar os corpos de artistas.

expressionist dance em relação à *Ausdruckstanz*, uma vez que a dança expressionista, propriamente dita, representa somente uma tendência na arte de dança entre outras.”

A tentativa de classificar Wigman como dança moderna ou dança contemporânea, dança expressionista ou dança de expressão não terá nunca um resultado definitivo, visto que cada classificação terá suas contradições. Esta pesquisa analisa sua obra a partir das características que aproximam Wigman da dança contemporânea. Sobre a *Ausdruckstanz*, percebe-se que a interpretação do movimento como dança de expressão permite a preservação de propostas identitárias únicas desse movimento cultural, de tal forma que adotaremos essa perspectiva para o presente estudo.

Entende-se a dança contemporânea como um campo de conhecimento expandido, um movimento de dança marcado por uma forma de pensar a arte e não um vocabulário de movimento específico. Essa forma de pensar a dança está em diálogo com a observação de Partsch-Bergsohn e Bergsohn (2003) citada acima, que destaca que Wigman não deixa como legado um método, e sim um conjunto de práticas dançantes, uma forma singular de ver e entender a dança e o corpo.

Para Lepecki (2019, p.27) “qualquer dança que investiga e complica os modos pelos quais se torna presente e o lugar onde estabelece o alicerce de seu ser, exige dos estudos críticos em dança um diálogo renovado com a filosofia contemporânea”. Em concordância com o autor, reitera-se que para propor qualquer análise sobre o trabalho wigmaniano é necessário se ancorar em uma corrente filosófica. Escolher o feminismo para colorir este olhar nos dá uma oportunidade de entender as propostas de Wigman como rupturas na imposição patriarcal a que estamos todas sujeitas. Mais ainda, é explorar a dança ao mesmo tempo como fim e começo: Fim como o objetivo artístico final e começo de uma investigação sobre si.

3 AS FEMINISTAS E SUAS PROPOSTAS

A antropóloga e ativista estadunidense Gayle Rubin observa em seu livro *Políticas do Sexo* (2017, p.24) que “A subordinação das mulheres pode ser considerada como um produto das relações que organizam e produzem o sexo e o gênero”. Em outras palavras, a macroestrutura que classifica as pessoas em categorias de gênero é responsável por manter determinadas pessoas em uma posição de abjeto²¹. Por determinadas pessoas, entende-se a maior parte da população, pois o sistema que subjuga as mulheres atinge a todas aquelas que sejam de alguma forma dissidentes.

Silvia Federici publicou uma obra intitulada *O Calibã e a Bruxa* (2004) onde estuda a formação do estado capitalista, observando que para que esse sistema pudesse existir, o patriarcado foi fundamental. A autora relata que o capitalismo começa a ser instaurado a partir da crise do sistema feudal, que contava com uma lógica de subsistência. O movimento de acumulação de capital, que inclui territórios, dinheiro e trabalho escravo, trouxe a diferenciação entre o trabalho de produção e reprodução. Se no mundo europeu pré-capitalista tais tarefas eram vistas como igualmente importantes, a partir do estabelecimento desse sistema, o trabalho de reprodução se torna menos importante, sendo atribuído somente às mulheres. O pensamento cristão na Europa, que antecede o capitalismo, abre espaço para a divisão sexual do trabalho, munindo o patriarcado de argumentos teológicos para manter a mulher em um lugar subalternizado, sendo o cristianismo fundamental para a construção desse sistema.

O valor de algo passa a ser definido pela remuneração financeira, e o trabalho reprodutivo não era pago. As únicas circunstâncias em que se recebia por esse trabalho eram aquelas em que ele é feito para fora, servindo a uma família rica, ainda que com baixa remuneração. Não só o trabalho reprodutivo, considerado menos importante e valioso, se torna responsabilidade da mulher, como também elas passam a ser excluídas das atividades de produção para o mercado, ou se incluídas, recebem remuneração inferior.

Essas mudanças históricas - que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral - redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens. A divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho

²¹ Abjeto aqui é usado como algo que não pode existir dentro de determinado contexto social e cultural. Esse termo é utilizado pela autora Maira Marcondes Moreira, que será citada mais à frente.

reprodutivo, mas também aumentou sua dependência, permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres (Federici, 2017, p.145).

Como Federici, Rubin também considera a divisão sexual do trabalho uma das grandes responsáveis pela criação e manutenção do sistema capitalista e patriarcal que rege a sociedade.

A divisão do trabalho por sexo, portanto, pode ser vista como um “tabu”: um tabu contra a uniformidade entre homens e mulheres, um tabu que divide os sexos em duas categorias mutuamente excludentes, um tabu que exacerba as diferenças biológicas entre os sexos e, dessa forma, cria o gênero. A divisão do trabalho também pode ser vista como um tabu contra arranjos sexuais diferentes daqueles que envolvam pelo menos um homem e uma mulher, prescrevendo, assim, o casamento heterossexual (Rubin, 2017 p.26).

A afirmação acima consta no livro *Políticas do Sexo* e parte de uma análise do ensaio *A Família*, de Levi-Strauss (1908-2009). Rubin constrói uma crítica a todo o sistema de parentesco, observando como a heterossexualidade compulsória²² atua neste contexto. Rubin não ignora que existem diferenças entre Homens e Mulheres, mas alerta que essas tendem a ser exploradas.

Homens e mulheres são, certamente, diferentes; mas não são diferentes como dia e noite, terra e céu, yin e yang, vida e morte. De fato, do ponto de vista da natureza, os homens e as mulheres estão mais próximos uns dos outros do que qualquer outra coisa – mais, por exemplo, do que montanhas, cangurus ou coqueiros. A ideia de que homens e mulheres são diferentes entre si mais do que qualquer outra coisa deve vir de algum lugar fora da natureza. Ademais, embora haja uma diferença normal entre homens e mulheres em uma série de aspectos, o espectro de variação desses traços revela considerável sobreposição. Haverá sempre mulheres que serão, por exemplo, mais altas que alguns homens, mesmo que os homens sejam, em média, mais altos. Mas a ideia de que os homens e as mulheres são duas categorias mutuamente excludentes devem vir de algo diferente de uma oposição “natural” – que, por sinal, não existe. Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão de semelhanças naturais. E isso demanda repressão: nos homens, do que quer que seja a versão local de traços “femininos”; nas mulheres, do que quer que seja a versão local de traços “masculinos”. A divisão dos sexos tem como efeito suprimir certas características de personalidade de praticamente todas as pessoas, homens e mulheres. Este é o mesmo sistema social que oprime as mulheres nas relações de troca nele vigentes, e que oprime a todos com sua insistência em uma divisão rígida de personalidade (Rubin, 2017, p.27).

Destaca-se que a acumulação de capital e a divisão do trabalho estão interligados para a criação do sistema patriarcal, delimitando um ideal de família em que cabe à mulher o trabalho reprodutivo e, ao homem, o trabalho de produção. É crucial lembrar que a acumulação de capital ocorre também às custas de milhares

²² Termo popularizado por Adrienne Rich, é a teoria que a Heterossexualidade é presumida e imposta através de pressão social.

de pessoas escravizadas e pelo apagamento violento de culturas inteiras, principalmente nas Américas e no continente africano. O pensamento feminista decolonial destaca a colonização como fator determinante para entender o corpo da mulher, evidenciando que esse processo ocorre de formas variadas ao redor do mundo, afetando as mulheres — e, conseqüentemente, o feminismo — de maneiras distintas. Curiel (2020) observa que:

Uma posição decolonial feminista significa entender que tanto a raça quanto o gênero, a classe, a heterossexualidade etc. são constitutivos da episteme moderna colonial; elas não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno (Curiel, 2020, pg.133).

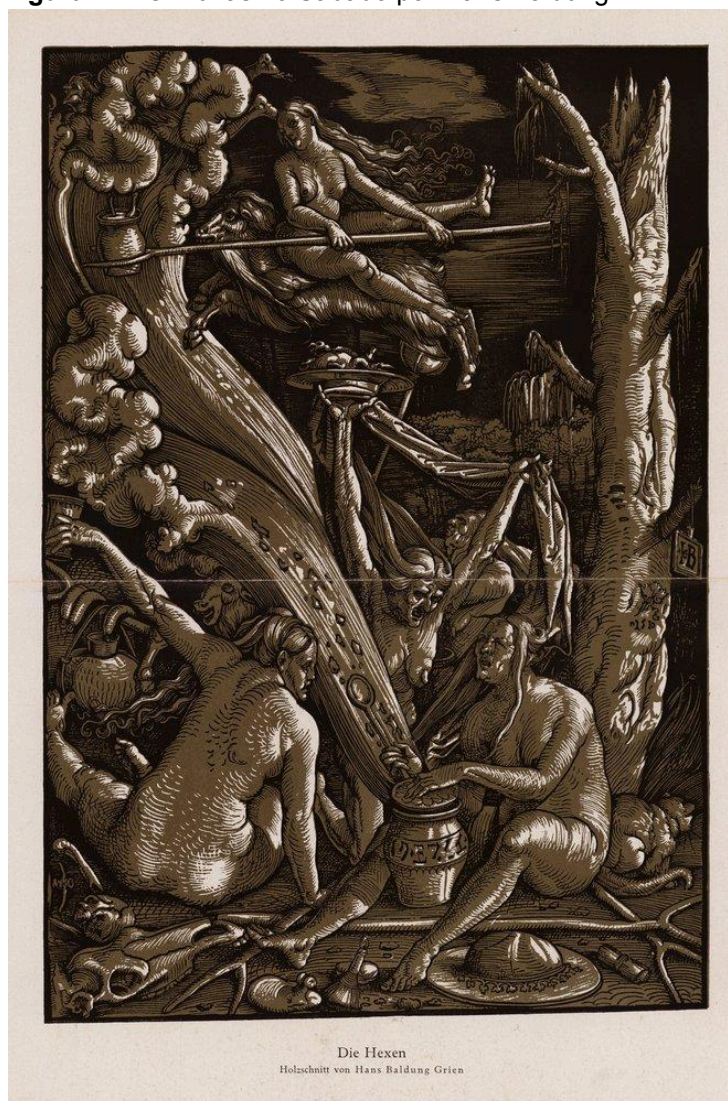
Federici continua sua análise observando que grande parte dos autores marxistas, que criticam o sistema capitalista, ignoram outro acontecimento muito relevante para sua formação: a caça às bruxas. Longe de um movimento espontâneo, a autora observa que a caça às bruxas precisou de grande trabalho administrativo e planejamento:

A caça às bruxas foi também a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda multimídia com o objetivo de gerar uma psicose em massa entre a população. Uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atrozés (Federici, 2017, p.299).

A autora destaca que o trabalho de artistas, como Hans Bandung (1484/1485-1545) (Figura 1), e de intelectuais, como Thomas Hobbes (1588 - 1689)²³, foi crucial para se construir uma narrativa que justificasse a perseguição em massa das mulheres.

²³Thomas Hobbes (1588 - 1689) foi um filósofo Inglês conhecido pela escrita de *Leviatã*. Ele era cético à existência de bruxas como categoria com poderes sobrenaturais, entretanto aprovava a caça às bruxas como movimento de controle social.

Figura 1 - As Bruxas no Sábado por Hans Baldung



Fonte: *The Witches' Sabbath* (Hans Baldung 1508 - 1510)

Federici observa que, desde o início, o capitalismo esteve em guerra com as práticas de “magia”, já que elas implicavam em um contato diferente com a natureza e com o corpo. A igreja promovia uma ideologia muito mais conveniente de controle e contribuição para manutenção da ordem patriarcal que se estabelecia. Além disso, revoltas de camponeses, muitas delas lideradas por mulheres, ameaçavam a nova ordem que se formava e já era nítida a necessidade de repressão da população.

A palavra magia foi ganhando diferentes significados ao longo dos séculos. É preciso ter cuidado com ideias romantizadas sobre as práticas dessas mulheres durante esse momento da história. A Dra. Julia Myara, autora do livro *Deusas, bruxas e feiticeiras, histórias de quando Deus era mulher*, observa que

Aquilo que na história da magia - a qual, por sua vez, acompanha a história das culturas - chamamos de "feitiços" nada mais é do que uma tentativa de revincular o ser humano à sua condição primeira, à realidade estrutural das coisas, e, desse modo, reinseri-lo na lógica de um vínculo relacional com ela, sendo capaz de agir com e a partir dela. Nesse sentido, o feitiço é a palavra eficaz, capaz de transformar o mundo e que pode ser usado no preparo de algum tipo de medicina, na elaboração de determinada narrativa, no canto, na arte e nos processos catárticos. Ou seja, o feitiço é, antes de tudo, uma ferramenta que auxilia a criatura humana na sua capacidade de elaborar e orientar a vida na sua infinidade de processos e desafios (Myara, 2024, p.8).

Em muitos contextos, a dança pode ser vista como um caminho para o contato com a natureza. Dessa forma, ela está frequentemente relacionada a práticas consideradas mágicas ou místicas. O pesquisador e artista Dr. Arnaldo Alvarenga (2000), professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) observa o seguinte:

A dança, como imagem corporal da criação, é a forma mais antiga de Magia e é mitologicamente a chegada da Luz, o princípio do Mundo, assim como o descobrimento da realidade subjetiva, a habilidade do homem para refletir, manter e prosseguir a evolução, a capacidade de perceber suas ações em relação ao sagrado, a visão de sua própria imagem circunscrevendo o desconhecido (Alvarenga, 2000, p.42-43).

Alvarenga defende que anterior a qualquer expressão artística por meio da materialidade, a humanidade se expressou por meio do próprio corpo, por intermédio da dança. O autor critica a mecanicidade do tempo contemporâneo, observando a tendência de se fragmentar o indivíduo, e observa que a dança é um lugar em que o sujeito se encontra inteiro, em sua totalidade. Essa observação dialoga com a proposta de Federici (2023) no capítulo *Em Louvor ao corpo que dança*, que integra seu livro de ensaios sobre o corpo denominado *Além da pele*. A autora atribui ao sistema capitalista — e patriarcal — essa mecanicidade do corpo, e defende que a dança pode ser a ruptura que todas as pessoas precisam.

Importante frisar a conexão entre o combate às práticas que colocavam as pessoas em contato com a natureza e com o próprio corpo com o já citado processo de mecanização. Afinal, o corpo precisou se tornar agente de trabalho. Esse processo reflete a transição de uma relação mais intuitiva e orgânica para uma visão funcionalista do corpo humano. A mecanização exigiu a adaptação a ritmos produtivos impostos pelas indústrias, afastando o indivíduo de suas práticas naturais.

O Capítulo 1, dedicado aos dados bibliográficos de Wigman, trouxe informações sobre o período experimentado pela artista no Monte Verità. Pode-se levantar a ideia de que ambientes como o ofertado por essa comunidade possibilitaram a muitas pessoas alternativas à lógica de mecanização descrita acima. Faz sentido que Wigman construa trabalhos que rompam com essa lógica e que tenha buscado espaços como este, onde o contato com natureza é valorizado e a subsistência substitui a lógica de lucro e de produto. Ao pensar sobre seu trabalho, é preciso ter em mente esse momento de sua vida, lembrando-se da sua escolha por esse espaço, dentre muitos outros, para dar início à sua carreira.

Federici destaca também que havia uma diferença crucial entre os crimes de heresia e bruxaria, sendo que apenas as mulheres eram acusadas de bruxarias, e a elas também se atribuíam crimes de perversão sexual e infanticídio. Myra (2024) observa que não foi sempre que as bruxas e feiticeiras foram consideradas más ou perigosas. Ao contrário, observa-se a presença de figuras femininas de poder nas narrativas mitológicas, evidenciando que várias sociedades se organizaram a partir de divindades femininas em algum momento de suas histórias. A autora aponta que houve uma mudança de narrativa ao longo do tempo: as divindades femininas deixaram de ser reverenciadas e passaram a ser demonizadas ou apagadas. Enquanto Federici analisa a perseguição às mulheres no contexto pós-crise feudal, Myra mostra que a narrativa em torno de figuras femininas similares às bruxas, feiticeiras ou até deusas já foi alterada em diversos momentos. A autora retoma narrativas antigas, como a da deusa Inanna da Suméria antiga, que teve seus mitos e histórias registrados por Enheduana²⁴ a cerca de 4 mil anos atrás, e discute como a representação do feminino ao longo da história foi mudando a partir de um viés da mitologia. Essa reflexão é importante, pois reforça o papel tanto da religião quanto da arte na história das mulheres — e do mundo — e nos lembra que o pensamento patriarcal vem sendo construído há muito tempo, tendo tido seus períodos e locais de maior radicalidade.

Voltando à caça às bruxas, um fator importante a se considerar é que esse movimento de genocídio feminino se amparou largamente na demonização das práticas contraceptivas, o que Federici aponta ser crucial para o sistema capitalista,

²⁴ Sacerdotisa e poetisa acadiana. Considerada a primeira autora conhecida da história, escreveu hinos à deusa Inanna (como "A Exaltação de Inanna"), onde articulou pela primeira vez temas como poder feminino, rebelião e identidade.

pois ele necessita que mulheres continuem gerando mão-de-obra para o trabalho. O capitalismo trouxe consigo uma verdadeira guerra ao corpo, que, embora já tenha sido considerado fonte de prazer e criador de magia, passa a ser uma máquina, um objeto de trabalho. A igreja, por sua vez, defende a ideia de que o corpo é onde ocorre o pecado. Assim, os desejos devem ser negados para que uma suposta salvação seja encontrada. Nessa lógica, é preciso dominar os chamados desejos carnis, negar o sexo, a gula, a vaidade. Essa ideia de autocontrole aparece em diferentes formas de conhecimento. Na filosofia vemos, por exemplo, as proposições de Descartes em sua obra *Discurso do Método* (1996), publicado originalmente em 1637, acerca do corpo e da mente, passando a classificar como civilizados aqueles que conseguem 'dominar' o próprio corpo.

Nesse sentido, é preciso frisar que o corpo feminino estava duplamente em questão. Era preciso que as mulheres abandonassem as práticas contraceptivas vindas dos saberes populares e se afastassem de qualquer vida pública, sendo objeto de desejo masculino, mas não possuindo seus próprios desejos.

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (Federici, 2017, p.334).

Cria-se, então, um ideal de feminilidade, caracterizado pelo conjunto de comportamentos esperados da mulher. Contrário ao argumento frequente de que as mulheres são naturalmente mais dóceis ou passivas, percebe-se que esse estereótipo foi um projeto político fruto de um genocídio de mulheres que durou anos, que envolveu a construção de narrativas culturais que reforçaram a submissão feminina como algo intrínseco.

Para Butler (2003), o gênero é uma construção social. A autora observa que nem sempre o sexo biológico corresponde ao gênero de determinado indivíduo. Ao longo dos anos, as experiências de gênero têm se multiplicado para além da binariedade, e pessoas que se descolam da máxima feminino/masculino têm encontrado mais espaço para se expressarem. Percebe-se também que mesmo pessoas cisgênero²⁵ necessitam investigar o próprio gênero ao longo da vida, tendo em vista que a questão do gênero é identitária.

²⁵ Pessoas cisgênero são aquelas que o sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascer está alinhado a sua identidade de gênero.

Sobre as mulheres, Beauvoir (1970, p.11) já havia colocado que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, destacando que é preciso descobrir o que é ser mulher para construir uma identidade. A psicanalista Maíra Marcondes Moreira (2021) observa, a partir da teoria lacaniana, que:

Cabe então às mulheres, uma a uma, inventar uma forma de existência singular para aquilo que é ausência de significante, o Outro sexo. Cada mulher precisa se haver com essa ausência e inventar para si mesma um modo, destino ou resposta para o seu ser de mulher, sendo este o seu sexo biológico ou não. É na sua intimidade com o nada que a mulher, em um movimento criativo, tece possibilidades para esse vazio, abrindo caminho para a invenção (Moreira, 2021, p.127).

Pensando o feminismo de maneira interseccional, destaca-se também que há mulheres que precisam ainda enfrentar obstáculos por serem parte de outros grupos marginalizados. “O gênero não é apenas uma identificação com um sexo; ele também implica que o desejo sexual se dirija ao outro sexo” (Rubin, 2017, p.26). Nesse sentido, qualquer pessoa que sinta atração fora da norma heterossexual já está em um lugar de perigo e de subversão.

Autoras feministas como, por exemplo, Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano* (2019), destacam ainda que mulheres negras estão sujeitas simultaneamente ao machismo e ao racismo, por serem parte de dois grupos que sofrem opressão. Importante notar que o capitalismo se estabeleceu também às custas de pessoas racializadas, a partir do genocídio em massa dos povos originários nas Américas e da escravização institucionalizada de indivíduos de diferentes partes de África.

Oyèrónké Oyewùmí (2021) observa que muitas das reflexões que movimentam o feminismo acontecem a partir de uma perspectiva eurocêntrica, amparada majoritariamente na cultura visual. Ela afirma que o gênero não era uma categoria organizadora central em muitas sociedades africanas pré-coloniais, onde o *status* social podia ser definido por critérios como idade, linhagem e posição espiritual. Oyewùmí critica a ideia de um corpo universal, lembrando que a biologia só ganha sentido dentro de um discurso histórico específico. Para ela, o feminismo ocidental tende a universalizar o corpo como origem das opressões de gênero, uma abordagem generalista, e chama a atenção para como o colonialismo impôs essa lógica em diversas sociedades. Assim, a autora defende que o patriarcado não é um fenômeno natural, mas uma construção histórica e cultural.

Se o corpo humano é universal, por que o corpo parece ter uma presença exagerada no Ocidente em relação à Iorubalândia? Uma estrutura comparativa de pesquisa revela que uma diferença importante deriva de qual dos sentidos é privilegiado na apreensão da realidade - a visão, no Ocidente, e uma multiplicidade de sentidos ancorados na audição, na Iorubalândia (Oyewùmí, 2021, p.44).

A comparação da autora com a sociedade eurocêntrica, que privilegia a visão, com a sociedade Iorubá, que privilegia a audição, reforça como a construção social afeta o corpo e nossa percepção do mundo.

Nesse sentido, a dança fica em uma posição diferenciada. Por um lado, a maioria dos trabalhos artísticos em dança é assistido pelo espectador por meio da visão, amparado pela audição, pois geralmente conta com a presença da música em cena. Nas práticas pedagógicas, frequentemente se mostra o movimento para que ele seja reproduzido pela outra pessoa. Entretanto, a bailarina precisa do corpo todo, de todos os seus sentidos para estar em cena. Artistas da dança não precisam se olhar no espelho para saber como o corpo está posicionado, embora muitos o façam.

O corpo é, para a dança, um lugar de investigação infinita. Das linguagens artísticas, a dança é a que se propõe a estudar o corpo. A dança cria ideias, formas e propostas completamente distintas. Os pés não precisam estar no chão, e as mãos não precisam segurar nada. As propostas utilitárias de como se usar cada parte do corpo começam a se borrar, visto que a dança permite a expressão do corpo para além do que consideramos normal.

Criar possibilidades, descobrir formas de se mover, de ficar parada, de respirar são formas de investigação do próprio corpo. Uma investigação que não tem fim, afinal o corpo está sempre mudando. Aprender o próprio corpo dançando pode ser uma forma de se inventar, de descobrir algo sobre si mesma.

4 A DANÇA DE WIGMAN: ENCONTROS COM OS FEMINISMOS

Desde o final do século XX, várias estudiosas da dança vêm observando o valor e a necessidade de se pensar a dança por meio do olhar dos estudos de gênero. Entre elas, estão as já mencionadas Susan Manning e Susan Funkenstein, que trataram especificamente do trabalho de Mary Wigman, tendo o texto de Funkenstein, inclusive, instigado a presente pesquisa. Tanto os estudos de gênero como os de dança têm crescido no ambiente acadêmico, e cada vez mais a convergência destes campos de estudo traz novas reflexões.

Publicado no Brasil pela editora Rocco em 1999, o livro *Dança, Sexo e Gênero*, escrito pela antropóloga Judith Lynne Hanna, propõe uma análise de linguagens da dança oriundas de diversos países a partir de pautas identitárias relacionadas ao gênero e à sexualidade. O livro de Hanna, apesar de fazer uso de terminologias, que no campo dos estudos de gênero caíram em desuso, permanece relevante quando a autora reflete sobre as relações entre a dança e a sociedade.

Hanna faz um apanhado impressionante, passando por manifestações culturais diversas, observando como os papéis sexuais aparecem na dança. Ela destaca também caminhos possíveis de pesquisa, e o potencial da dança como transformadora das dinâmicas sexuais impostas pela sociedade.

Em abordagem semelhante, Sally Banes publicou o livro *Dancing Woman: Female Bodies on Stage* (1998), que traz uma análise mais direcionada para a dança teatral²⁶ e foca principalmente em trabalhos estadunidenses e europeus. Banes observa, principalmente, a representação narrativa e imagética da mulher na dança.

A historiadora da dança, Susan Manning, em seu livro *Ecstasy and the Demon: the dances of Mary Wigman* (2006), aponta possíveis leituras ideológicas a partir da análise de trabalhos e da carreira de Mary Wigman. Manning conclui que existe tanto um caráter feminista como um caráter nacionalista em Wigman que não podem ser ignorados ou separados. O trabalho de Manning foi importante para abrir as portas para que várias pesquisadoras observassem a possibilidade de análise feminista do trabalho de Wigman.

²⁶ Para Fazenda (2007) a Dança Teatral é aquela em que os bailarinos utilizam do corpo para expressar e comunicar ideias e conceitos.

Para Manning, a dança moderna, por si só, pode ser analisada como um movimento feminista, já que ela a percebe como um movimento de mulheres pautado por propostas de transformação de uma lógica patriarcal de se ver a dança.

Na minha leitura, a produção e a recepção do balé do século XIX fornecem uma demonstração clássica do que as feministas contemporâneas teorizaram como o olhar masculino. Ou seja, o balé do século XIX representava as mulheres como se fossem vistas da perspectiva do *voyeur* masculino, de modo que mesmo as espectadoras assumiam a perspectiva que roteiriza as mulheres como objetos de desejo (Manning, 2006, p.27) Tradução da autora).²⁷

Nesse sentido, Manning levanta um ponto relevante, visto que de fato existe uma transformação na forma de se lidar com o corpo, que parece conversar bastante com muitas pautas do feminismo contemporâneo. Entretanto, a ideia de um feminismo único já há muito foi substituída pela necessidade de se reconhecer as suas diversas vertentes. Assim como a transformação é um fator importante para os feminismos no geral, outras questões e critérios devem ser observados e, dentre as muitas pautas dos movimentos feministas, está o direito de as mulheres fazerem suas próprias escolhas. Mary Wigman pode ser um exemplo para muitas mulheres e seu trabalho foi, de fato, revolucionário, dialogando inevitavelmente com pautas feministas. Entretanto, não há registros de que ela tenha se declarado abertamente feminista. Além disso, para compreendê-la como tal, é necessário considerar o contexto histórico da época e o desenvolvimento do movimento feminista na Alemanha antes, durante e após a Segunda Guerra Mundial.

Pela falta de evidências de sua posição e pela especificidade do movimento na Alemanha da época, Mary Wigman não será tratada, nesta pesquisa, como artista feminista. A intenção aqui será a de observar os pontos convergentes na forma como a artista tratava e via o corpo e a dança em diálogo com várias autoras do feminismo contemporâneo. Importante ressaltar que a proposta não pretende reforçar os aspectos feministas de sua obra ou, postumamente, fixá-la em determinada vertente, mas deseja entender o que podemos aprender com o seu trabalho e a sua maneira de representar a mulher e o corpo em cena no período em que viveu e trabalhou.

²⁷ In my reading, the production and reception of nineteenth-century ballet provides a textbook demonstration of what contemporary feminists have theorized as the male gaze. That is, nineteenth-century ballet represented women as if seen from the perspective of the male voyeur, so that even female spectators took on the perspective that scripts women as objects of desire.

Para além de Wigman, é importante observar que pertencer a um movimento de mulheres não necessariamente equivale a pertencer a um movimento feminista. Dessa forma, podemos concordar que a dança moderna foi um movimento protagonizado por muitas mulheres, o que não a insere, necessariamente, em um movimento feminista.

Como apontado no Capítulo 1, Wigman se diferencia das suas contemporâneas modernistas por uma questão fundamental: enquanto a maior parte das artistas mulheres da dança moderna propuseram técnicas sistematizadas, Wigman trabalha com um conjunto de práticas corporais.

Essa distinção é especialmente relevante para nossa discussão. Embora as técnicas também ofereçam oportunidades de autoralidade e investigação de si, a abordagem de Wigman é especialmente favorável para este processo. Como já foi citado, ela "incentivava seus alunos a encontrarem sua própria individualidade — a serem eles mesmos, a não copiarem, mas a sentirem o movimento" (Partsch-Bergsohn e Bergsohn, 2003, p.36).

Podemos compreender que Wigman parte da dançarina — e de si mesma — para criar, e não da forma. Se a dança pode ser para as mulheres um caminho de descoberta e de invenção sobre o que é ser quem se é, o processo de Wigman é especialmente interessante, pois ele depende justamente de criar e de inventar algo a partir de si mesma e do que está posto no próprio corpo, a partir de uma imagem que ainda não existe. Essa forma de trabalhar é, sobretudo, uma aposta.

Não se deve confundir técnica com rigor ou com dedicação. No livro *A Linguagem da dança* (2002), ao descrever seus processos criativos, Wigman explicita sua disciplina no que diz respeito aos estudos e práticas da dança. Seus projetos contavam com horas de dedicação e ela foi uma artista muito exigente. Mais à frente veremos os processos criativos de forma detalhada, e esse rigor ficará nítido. É importante ter em mente que mesmo as formas de fazer dança que partem de estruturas menos tecnicistas exigem dedicação e rigorosidade.

A quebra da narrativa que Manning observa acima é, de fato, algo a ser notado. Na cultura eurocêntrica, o olhar é o sentido mais valorizado e responsável por várias hierarquias sociais, como aponta Oyèrónké Oyewùmí. Em seu livro *A invenção das mulheres* (2021), Oyewùmí observa que "A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos

poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar” (Oyewùmí, 2021, p 29).

Dessa forma, o olhar em muitos contextos pode ser o agente principal da opressão. É ele que possibilita muitas das hierarquias sociais que estruturam a sociedade eurocêntrica, e é também por meio do olhar que grande parte das pessoas em uma plateia vivenciam a dança. Assim, quando Manning (2006) observa o olhar masculinizado nas narrativas do balé, ela aponta a forma com que esse olhar incide no corpo das artistas, impondo diversos tipos de regime de movimento e estética ao longo dos anos.

A proposta do olhar masculino, dessa forma, pode ser expandida para além de um olhar específico e exclusivo dos homens. O patriarcado, afinal, é parte da sociedade ocidental e age sobre todas nós, mulheres, o que significa que qualquer pessoa é capaz de lançar seu olhar e conseguir diferenciar pessoas por meio da cor da pele, do gênero e de outros atributos. A questão, entretanto, é quem se beneficia desse lugar. Quem consegue usá-lo como arma e quem o recebe, sendo violentado por ele. A crítica de Oyewùmí chama atenção para a forma com que o sistema eurocêntrico depende do olhar para se organizar socialmente. Para a dança, essa observação é ainda mais relevante, considerando que suas manifestações são experimentadas pela plateia majoritariamente por esse sentido e, conseqüentemente, os seus valores estéticos, medidos pela régua daquilo que pode ser visto.

Funkenstein (2005) analisou uma série de trabalhos de Wigman em diálogo com autoras como Judith Butler. Em seu texto *There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art* (2005), ela comenta o trabalho *Witch Dance II* (1926).

Wigman inverteu o olhar: em *Hexentanz II (Witch Dance II, 1926)*, ela usava uma máscara que escondia seu rosto, mas olhava através dela para o público, recusando-se a ser olhada e ainda olhando para aqueles cujo posicionamento, tanto física quanto historicamente, teria procurado objetificá-la. A instabilidade dos gêneros performáticos de Wigman tornou quase impossível construir um binário de poder estável e determinar qual lado Wigman deveria ocupar – e por quanto tempo. Mais do que apenas inverter o olhar, ela demonstrou a insustentabilidade do próprio olhar como estrutura de poder (Funkenstein, 2005, p.832,) Tradução da autora)²⁸.

²⁸ Wigman reversed the gaze: in *Hexentanz II (Witch Dance II, 1926)*, she wore a mask that concealed her face yet stared through it at the audience, refusing to be looked at and yet gazing at those whose positioning, physically as well as historically, would have sought to objectify her. The instability of Wigman's performed genders made it nearly impossible to construct a stable power binary and to ascertain which side Wigman should occupy – and for what duration. More than merely reversing the gaze, she demonstrated the unsustainability of the gaze itself as a power structure. (tradução da autora).

É imprescindível observar que essa “inversão do olhar”, que Funkenstein diz ser proposta por Wigman, acontece dentro de uma perspectiva poética. É por intermédio da arte que ela se comunica, sendo essa forma de expressão mais subjetiva do que a objetividade usada nos discursos dos movimentos de ativismo. Na maior parte do tempo, a dança não pode ser traduzida em palavras. O documentário dirigido por Ulrich Tegeder (1986) resgata o posicionamento de Wigman a respeito dessa questão. Na obra, a artista revela que “Se pudesse colocar em palavras o que minhas danças querem dizer, eu não teria motivos para dançar” (Wigman *apud* Tegeder, 1986).

Wigman, com a bruxa, desestabiliza completamente a pessoa que a assiste. Ela se apresenta como uma figura que questiona a feminilidade padrão ao último grau. Simultaneamente, ela retira tanto o olhar como a mulher dos seus respectivos lugares comuns. Observa-se que a artista não simplesmente levanta um espelho que coloca o espectador masculino no lugar objetificado, mas retira da equação o objeto. Assim, a bruxa ao desestabilizar a pessoa que a assiste, retira o objeto feminilidade, a mulher como objeto e o olhar como objeto, propondo uma dinâmica completamente fora da habitual.

A figura que ela coloca em cena é tão alienígena e esquisita, que ela cria uma outra dinâmica uma vez que ao mesmo tempo em que a plateia olha a bruxa, a bruxa a olha de volta. E ninguém sabe ao certo quem – ou o que – está olhando, convocando um lugar de impessoalidade. Ela tira o poder do observador a partir do momento que ele perde a capacidade de a colocar em uma categoria. Se Wigman tivesse simplesmente invertido os papéis, ela teria tirado o poder do espectador e o tomado para si, ocupando um lugar equivalente ao do opressor.

Vejamos o exemplo do filme *Barbie* (2023), de Greta Gerwig, que apresenta um universo invertido, onde as bonecas (as mulheres) ocupam o poder em um universo fictício, a *Barbieland*. Nesse contexto, o público recebe uma crítica por meio da troca de papéis e do desconforto gerado ao ver os Ken, bonecos que representam os homens, em posições subalternas, como espelho do que acontece com as mulheres no mundo real. O filme brinca com trocas de poder entre as mulheres e os homens para fazer uma crítica social, mas não traz, de fato, uma proposta que rompa com a lógica de dominação.

Wigman não troca de posição com o espectador masculino. Ela rompe a lógica, cria um furo, e encontra uma forma verdadeiramente fora da lógica patriarcal a partir da composição dessa figura criada e encenada por ela.

Em seu livro *A linguagem da dança* (2002), Wigman conta sobre o processo criativo de *Hexentanz II*. Ela explica como o trabalho foi se manifestando, em noites, no estúdio e em outros momentos em que estava sozinha. A figura da bruxa foi surgindo sem um processo de racionalização por parte da artista. “Tremendo diante da minha própria imagem, nunca deixei que essa minha faceta se revelasse e aparecesse de forma tão crua e desavergonhada” (Wigman, 2002. p. 45) Tradução da autora.

Ainda assim, mesmo sem a confirmação de qualquer tipo de premeditação da crítica social complexa que Funkenstein observa no trabalho de *Hexentanz II* (1926), podemos concluir que existe um movimento de ruptura. Ele se dá no olhar da artista, mas também na própria figura em cena, que apresenta uma forma muito distante daquela que, tradicionalmente, associamos ao feminino. Wigman descreve a sua experiência com a bruxa como uma figura selvagem, longe de qualquer noção de padronização estética ou de feminilidade padrão. O olhar externo, para a bruxa, não representa a mesma coisa que o olhar vertido para uma mulher.

Nas relações de poder, o olhar ocupa um lugar central. Subvertê-lo, como fez Mary Wigman, configura um gesto de resistência. No livro *O conto da Aia* (1985), Margaret Atwood apresenta um mundo distópico governado por uma teocracia totalitária chamada *Gilead*, onde as mulheres são privadas de direitos e rigidamente classificadas por funções. A protagonista, Offred, é uma aia, uma mulher reduzida à função de engravidar, e narra sua experiência sob vigilância constante, repressão e violência. A obra oferece uma crítica contundente ao patriarcado e ao controle do corpo feminino. Em uma cena marcante, Offred faz um movimento sutil de retomada do controle: ao passar por guardas, ela descreve o seguinte:

Eles tocam com os olhos, e eu remexo um pouco os quadris, sentindo a saia vermelha rodada balançar ao meu redor. (...) Então descubro que afinal não estou envergonhada. Aprecio o poder; o poder de um osso de cachorro, passivo, mas presente (Atwood, 2017, p.33).

O exemplo de Atwood mostra como o ato de resistência pode ser sutil no qual o olhar masculino, usado para agredir, pode se tornar uma ferramenta de resistência. A subversão do olhar acontece a partir do momento que se toma o

poder. Ela sai do lugar passivo de objeto do olhar e se faz olhar de forma ativa. Nesse caso, os papéis não se invertem, o guarda continua sendo o guarda e Offred, a aia. Entretanto, ela encontra uma forma de usar o poder masculino contra o próprio homem, subvertendo o olhar ao mostrar como o corpo feminino, que é onde ocorrem muitas repressões, pode ser tomado de volta.

A proposta de Wigman em *Hexentanz II* (1926) é diferente da de Artwood na metodologia. Entretanto, ambas partem de um lugar de subversão do olhar, transformando o que agride as mulheres em uma ferramenta de resistência. Essa estratégia é comum ao feminismo: Exemplo disso é a apropriação da palavra “vadia” pelo Marcha das Vadias²⁹. Esses exemplos apontam para formas diversas e criativas de resistência à opressão patriarcal, revelando que, ao longo da história, as mulheres não apenas sofrem as violências do olhar, mas também respondem a ele com crítica e reinvenção.

Oyewùmí critica, entre outras coisas, o olhar eurocêntrico. Ela observa que é esse olhar que confina a mulher ao seu lugar de Outro em relação ao homem, e que distorce narrativas de sociedades africanas para caber dentro da forma binária de ver o mundo. Para a autora, o corpo do discurso eurocêntrico está sujeito à biologia, ou ao discurso biológico. Desde Beauvoir (1970), o movimento feminista apresenta críticas ao uso da biologia para justificar diversas formas de opressão.

Ironicamente, mesmo quando o corpo permaneceu no centro das categorias e discursos sociopolíticos, muitas das pessoas que pensaram sobre isso negaram sua existência para certas categorias de pessoas, mais notavelmente elas mesmas. A "ausência do corpo" tem sido uma precondição do pensamento racional. Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de "diferente", em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalidades, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (Oyewùmí, 2021, pg. 29).

A autora fez uma referência a Simone de Beauvoir (1970), e à revisão histórica que ocorreu desde a publicação de *O Segundo Sexo*, que observa diferentes opressões dependendo das várias “categorias sociais” em que uma pessoa é colocada. Grada Kilomba (2008) observa que, se a mulher branca é o Outro, a mulher negra seria o Outro do Outro. Lógica similar se aplica a outros

²⁹ Movimento de manifestação popular e de luta de direitos das mulheres criado em Toronto (Canadá) em 2011, que se apropria do termo, usado pejorativamente, para protestar contra a ideia de que as mulheres são as responsáveis pelos estupros a que são submetidas devido aos seus comportamentos e vestimentas.

grupos, como lésbicas e pessoas com deficiência. Tudo o que diferencia um sujeito do opressor se torna o Outro, e algumas pessoas estão sujeitas a mais de uma opressão.

Nesse ponto, tanto a dança como o feminismo sugerem a necessidade de formas alternativas de se entender o corpo para além do discurso puramente biológico. Existe a necessidade de se validar o saber científico e médico, e seu importante papel na sociedade. Entretanto, reconhecer a existência e importância dessas formas de conhecimento é diferente de se curvar a elas.

A estratégia de se justificar atrocidades a partir da biologia não é isolada. Por exemplo, inventou-se que pessoas negras são mais resistentes fisicamente que pessoas brancas para justificar condições de trabalho sub-humanas. O resultado disso é percebido até hoje. Um artigo publicado no Repositório Institucional da Fiocruz, intitulado *Cor da dor: iniquidades raciais na atenção pré-natal e ao parto no Brasil (2017)*, denuncia a violência obstétrica sofrida a partir do recorte de raça e observa que uma mulher negra tem 50% a mais de chance de não receber anestesia durante o parto em comparação a outras raças. Nunca existiu nenhuma prova científica de que pessoas negras são mais resistentes, mas essa mentira vendida como verdade médica é uma das responsáveis pelo racismo institucional que afeta centenas de mulheres negras no Brasil. O racismo aparece também de forma nítida em diversos ambientes de dança. A ausência de bailarinas negras em muitas companhias de dança profissional é exemplo disso.

Para a dança, a necessidade de valorizar um corpo para além do biológico é gritante. A artista da dança sabe que o corpo existe para além dos limites colocados pela biologia já que dançar possibilita explorar o corpo para além de sua utilidade, descobrindo formas infinitas de mover cada uma de suas partes. Na atualidade, dançar muitas vezes implica em negociar o conhecimento científico sobre o corpo que tem sido desvelado e todas as outras formas de conhecer esse mesmo corpo, que vão além da linguagem biológica.

Silvia Federici, como visto no Capítulo 2, em *O Calibã e a bruxa (2012)*, observa que durante a caça às bruxas na Europa Medieval, as mulheres com conhecimento de saúde reprodutiva foram perseguidas e assassinadas. Esse saber é, então, transferido aos homens, que se tornam sujeitos do discurso, da linguagem e do patriarcado.

O motivo principal de a obra de Simone de Beauvoir (1970) se consolidar como um marco tão significativo para a história do feminismo, está justamente na sua oposição à suposta verdade biológica. Embora a autora não tenha usado a palavra gênero em sua obra, ela já propunha o início da teoria que separa o sexo biológico do gênero do sujeito. Além disso, ela observa na mulher um sujeito autônomo para descobrir sua própria identidade de gênero, para além do que o patriarcado impõe.

Loupe, em seu livro *Poéticas da Dança Contemporânea* (2012), que influenciou fortemente a forma de se pensar a dança, defende que a compreensão da dança contemporânea requer “um olhar para o corpo como uma forma de relação com o mundo” (Loupe, 2012, p.69). Nesse sentido, existe uma sobreposição entre o feminismo e a dança, visto que ambos implicam um olhar para o corpo.

Em *Hexentanz II*, Wigman encena uma figura com traços selvagens. Apesar de ser possível perceber se tratar de uma mulher em cena, o que fica em evidência é a ausência de características comumente associadas à figura feminina. É difícil descrever exatamente o que nos leva a ler a personagem corporificada por Wigman como mulher ou, ainda, como uma mulher feminina. Em certa medida, somos levados a tal conclusão por sabermos quem a interpreta, mas existe ainda algo inexplicável que nos coloca diante da certeza de que aquela figura é uma mulher. Seu rosto está coberto por uma máscara nada delicada, e o figurino é um vestido largo, que mais se assemelha com um conjunto de tecidos costurados do que com uma roupa que se encontraria em uma loja. O corpo de Wigman não fica muito à mostra, e nem sua figura. Um contraste nítido entre o figurino da bruxa e o que se encontrava em balés na época é a cintura da roupa, que não é marcada. Wigman opta pelo nível baixo, dançando sentada, o que configura outra grande divergência. Enquanto nos balés a coluna costuma ficar ereta na maior parte do tempo, postura associada à nobreza, a bruxa se mantém majoritariamente curvada.

A figura em cena é, ao mesmo tempo, mulher e criatura. Sobre isso, Wigman pergunta, em tom de provocação: “Mas, apesar de tudo, não se esconde algo de bruxa em toda mulher, mulher de verdade, naquilo que o poder se materializa?” (Wigman, 2002. p.45) Tradução da autora³⁰.

³⁰ Temblando ante mi propia imagen, jamás había dejado desvelar y aparecer de manera tan cruda y desvergonzada esta faceta de mí misma. Pero a pesar de todo, ¿no se esconde algo de bruja en toda mujer, mujer de verdad, en la que poder materializarse? (Wigman, 2002, p.45).

O questionamento de Wigman aparece em seu livro *A Linguagem da Dança* (2002) e, a partir dele, pode-se refletir que não se sabe ao certo o que seria a ‘mulher de verdade’ a que ela se refere. Conseguimos inferir, da fala de Wigman, que a artista enxerga alguma dualidade dentro de si — ou das mulheres no geral — indicada pela existência de uma criatura selvagem dentro de todas nós, que convive com seu lado ‘civilizado’. Similarmente, a artista brasileira Rita Lee canta “Nas duas faces de Eva/ A Bela e a Fera” na música *Cor de Rosa Choque* (1982). Uma primeira leitura poderia associar tal pontuação ao dilema colocado por Stevenson (2002) em *O Médico e o Monstro*³¹.

Entretanto, uma observação mais profunda da questão deixa nítida a necessidade de se pensar o lugar da mulher em si. Maíra Marcondes Moreira (2021) aborda tal questão a partir da perspectiva lacaniana, em diálogo com a teoria feminista *queer* de Butler (1990).

Moreira (2021) resgata a perspectiva de Lacan que aponta que, por a mulher ocupar um lugar abjeto, não existe um significante que permita o agrupamento delas em uma categoria mulher. Na prática, isso implica em uma dificuldade de se estabelecer um conjunto de características que constituem a experiência de ser mulher permitindo colocá-las em um único significante.

Quando Wigman reflete a possível existência de algo de bruxa em toda mulher, ela implica que há um desconhecido. Afinal, a própria artista coloca, de certa forma, a bruxa como *algo que não lhe é inteiramente familiar*. Nota-se isso nas observações de Wigman sobre o processo de criação da bruxa:

Quando uma noite entrei em meu quarto, completamente enlouquecida, eu me olhei por acaso no espelho. Refletiu-se uma imagem de possessa, selvagem e lasciva, repugnante e fascinante. Descabelada, os olhos fundidos nas órbitas, a camisola do avesso, o corpo sem forma: eis aqui a bruxa, esta criatura da terra com os instintos desnudados, desenfreados por seu insaciável apetite de vida, mulher e animal ao mesmo tempo (Wigman, 2002. p.45) Tradução da autora³².

³¹ Livro de literatura escrito por S.L. Stevenson onde o Dr. Henry Jekyll, descrito como bom e caridoso, cria uma droga que altera sua aparência física e elimina suas inibições éticas e morais, dando origem a um vilão, o Sr. Edward Hyde (2002).

³² Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasci-va, repugnante y fascinante. Desmelenada, los ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esta criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfreados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo (Wigman, 2002. p.45).

A experiência de Wigman com o espelho não é isolada. O psicanalista Christian Dunker traz um caso similar no prefácio da versão brasileira do livro *Das Unheimliche* (1919 - 2019), de Sigmund Freud, ao contar sobre a experiência do pai da psicanálise quando se viu diante de sua própria imagem refletida no espelho do trem. Freud teria entrado em um vagão e se deparado com a figura de um homem que considerou desprezível. Seu desgosto foi tanto que não conseguiu permanecer no ambiente. Posteriormente, Freud teria percebido que estava sozinho, e que a figura que lhe causara repulsa era sua própria imagem refletida no espelho. Essa experiência é nomeada por Freud como *Das Unheimliche*, O Infamiliar.

A equipe de tradução composta por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares propõe, nesta edição brasileira, que o termo *Das Unheimliche* seja traduzido para O infamiliar justamente para trazer para a linguagem a dualidade da experiência observada por Freud, em que o medo do infamiliar não consiste simplesmente no medo do desconhecido, e sim de algo que é conhecido e desconhecido simultaneamente. Como a própria palavra propõe, existe algo infamiliar dentro do familiar, que provoca desnorteamento e horror. Freud (2019, p.54) observa que "(...) o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo".

O assombro de Wigman não acabou no espelho. A artista já havia utilizado anteriormente o recurso da máscara em *Cerimonial Figures* (1925) e resgata a ideia para *Hexentanz II*. Entretanto, Wigman conta que "a máscara da Dança da Bruxa possuía uma vida própria" (Wigman, 2002. p.46) Tradução da autora³³

A professora, pesquisadora e artista Carla Lima (2022), em diálogo com a psicanálise, se debruça na poética da corporeidade na obra *Corpo, pulsão e vazio: Uma poética da corporeidade*. No que diz respeito ao olhar, aponta que:

É por meio do olhar do Outro que o eu se constitui e apreende mundo, os seres e objetos que o habitam. É em consequência desse atravessamento do olhar do Outro que apreendemos uma forma e reconhecemo-nos nela, fazendo dela apoio para uma certa experiência de corporeidade. Mas é também por meio do olhar, dessa, esquize entre olho e olhar em que algo se desprende, cai e resta extraído dessa teia de identificações - "o duplo" em que não me "re-conheço" - que advém o Unheimlich. (Lima, 2022, p. 58)

Dessa forma, percebe-se que para ocorrer a experiência do infamiliar, o olhar é fundamental. Se a experiência no espelho de Wigman foi um caso do infamiliar,

³³ "la máscara de la Danza de la bruja poseía una vida personal propia" (Wigman, 2002. p.46)
Tradução da autora.

não é possível determinar com certeza. Entretanto, as similaridades do relato de Freud se fazem presentes. Algo aconteceu quando Wigman viu sua imagem refletida no espelho, e encontrou uma figura completamente diferente da que esperava. Ela se encontra forçada a enfrentar uma outra versão de si mesma, diferente da que idealizou e conheceu durante a vida. O trabalho *Hexentanz II* (1926) é resultado da aposta da artista em dar espaço para essa outra imagem de si. Wigman cria dando espaço para que essa bruxa, essa criatura, tome vida e ocupe espaço. Ao se ver no espelho como uma criatura selvagem, ela oferece espaço e escuta a esse ser. Parece então existir uma poética que vem da ambiguidade da identidade, que destaca certa dificuldade de nomear a figura em cena. Wigman é, ao mesmo tempo, mulher e bruxa, e nesse contexto, a bruxa é parte da mulher. Uma parte que causa assombro, figura completamente alienígena à imagem que Wigman tinha de si. Consequentemente, a imagem que a plateia encontra em cena ao assistir o trabalho da bruxa causa estranhamento. Existe uma ruptura, pois a bruxa não cabe em nenhuma categoria convencional. Ela não se encaixa plenamente no que se convencionou como mulher, mas está longe de ser um homem. Tem traços animais, mas nitidamente é da espécie humana. A dificuldade de taxar e explicar essa criatura já desafia o olhar externo, acostumado a definir tudo e todos em categorias sociais pré-determinadas.

Ainda observando a fala de Lima (2022) acima, a autora ressalta a importância do olhar do outro para construção do Eu. Similarmente, as identidades são construídas a partir do olhar de um outro que, como pontuou Oyewùmí, diferencia-se a partir da visão. *Hexentanz II* (1926) causa desconforto à medida que o que se assiste não cabe nas categorias identitárias. Lima (2022) sinaliza, a partir da descentralização do sujeito proposta por Barthes, o que pode ocorrer ao operar com ambiguidade.

Mortífero é o olhar da medusa porque nele não podemos identificar o nosso. O olhar da medusa não espelha o nosso, antes nos devolve um olhar sem apoio. Nesse olhar sem apoio há algo que petrifica, há algo que não se pode, nem se quer ver, por preço algum (Lima, 2022, p.80).

Assim como o olhar da Medusa petrifica e paralisa por não refletir um eu reconhecível, o corpo de Wigman na dança parece desafiar o espectador a confrontar uma feminilidade monstruosa, que escapa das categorias tradicionais de identidade e gênero.

Infere-se, por fim, que o olhar possui certa utilidade dentro do contexto eurocêntrico, visto que é por meio dele que são construídas as várias identidades. A manutenção desse lugar utilitário nos permite suportar o olhar do outro.

Ainda sobre o olhar, é imperativo lembrar que os movimentos feministas têm apontado o olhar masculino como fundamental para a manutenção da hierarquia social construída a partir dos papéis de gênero. Seja o olhar amplo, que diz da forma que as mulheres são representadas na mídia e no imaginário, seja o olhar como gesto que atua na forma como uma pessoa olha para outra. E, como qualquer outro gesto, ele possui uma infinidade de possíveis significados. Pode ser um olhar de carinho, de admiração ou um olhar de objetificação e de sexualização. Um olhar entre mulheres, por exemplo, pode ser o suficiente para comunicar sororidade ou desejo. O olhar de um homem, em alguns contextos, é o suficiente para fazer com que uma mulher se sinta ameaçada.

Considerando que a construção da identidade passa pelo reconhecimento da própria imagem no olhar do outro, a bruxa de Wigman parece subverter essa construção identitária, explorando o potencial do corpo como um espaço de ruptura e ambiguidade. Essa escolha ecoa nas discussões feministas sobre a desconstrução do olhar masculino como regulador da feminilidade na dança, sugerindo que o corpo pode não apenas ser visto, mas também olhar de volta e resistir à sua própria captura.

Dessa forma, pode-se induzir que o olhar pode ser uma forma de manter a mulher no lugar de abjeto, visto que por meio dele se constrói uma relação de poder. O problema que enfrentam as feministas é que, para se reivindicar as mulheres como categoria política e conquistar direitos, é preciso que se estabeleça alguma identidade. E, como vimos em Lima e Oyewùmí, é inevitável que essa construção não se contamine pelo olhar externo, nesse caso, o olhar masculino. Afinal, o que foge ao dominante é o Outro e, assim, a mulher segue sendo vista a partir do homem.

Moreira (2021) afirma, por intermédio de articulação com as afirmações de Butler e Saflate, a existência de uma proposta política no feminismo *queer* que subverte as normas da identidade em prol de uma 'monstruosidade' abrindo espaço para a construção de um sujeito ambíguo.

O sujeito é, então, compreendido fora das determinações sociais e dos atributos que ele possui. Não se trata mais de pensar num sujeito que é proprietário de traços e predicados que fazem com que ele pertença a uma

classe ou que permitam que ele seja reconhecido por ser idêntico a si mesmo, autônomo e coeso. Mas trata-se de um sujeito em que reside algo de opaco, indeterminado e inumano (Moreira, 2021, p.106).

Essa ambiguidade ressoa bem com o que observamos, até então, de Wigman no que diz respeito à *Hexentanz II*. Importante ressaltar que foi a disponibilidade da artista em abandonar o apego à própria imagem que permitiu que o trabalho acontecesse. O processo da criação artística precisou ser mais importante do que sua própria crença a respeito de si mesma.

O processo criativo que discutimos aqui parte de uma aposta da artista ao se assombrar com a própria imagem. Quando o descreve, Wigman fala sobre sentimentos e sensações. Para que *Hexentanz II* (1926) pudesse se desenvolver foi necessário permitir que o trabalho acontecesse com todos os desconfortos que ocorreram no percurso.

A trajetória da figura da bruxa antecede Mary Wigman. Nas narrativas do balé, a bruxa aparece frequentemente como uma antagonista. Em *A Bela Adormecida*³⁴, a bruxa amaldiçoa Aurora em seu nascimento. Em *La Sylphide*³⁵, uma bruxa entrega ao príncipe o cachecol responsável por arrancar as asas da Sylphide. A representação da bruxa no caso de *La Sylphide* é especialmente interessante, como traz Banes (2005):

A bruxa de *La Sylphide* é uma personagem particularmente marcante. Frequentemente dançada por um homem, ela é a figura mais poderosa do balé. Muitas vezes ela ocupa mais espaço do que outras mulheres, quebra códigos educados de movimento com seus gestos grotescos e manipula as ações de jovens amantes como um marionetista (Bannes, 2005, p.15)
Tradução da autora³⁶

A Figura 2 mostra a representação da bruxa na montagem de *Sylphide* de 2017, na Ópera de Paris. O bailarino em cena, transformado na personagem, é Alexis Renaud:

³⁴ *A Bela Adormecida* é um balé que estreou em São Petersburgo em 1890. A música é de Piotr Ilitch Tchaikovski, o libreto de Marius Petipa e Ivan Vsevolojky, e coreografia de Marius Petipa. A história foi baseada em contos de fadas do escritor francês Charles Perrault.

³⁵ *La Sylphide* foi apresentado em 1832 na Ópera Nacional de Paris, com coreografia de Fillipo Taglioni e música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffler.

³⁶ The witch in *La Sylphide* is a particularly striking character. Often danced by a man, she is the most powerful figure in the ballet. She often takes up more space than other women, breaks polite codes of movement with her grotesque gestures, and manipulates the actions of young lovers like a puppeteer.

Figura 2 - Alexis Renaud como a bruxa em Sylphide (Ópera de Paris)



Fonte: *Under the Skin of Madge the Witch* (Foucaud, Aliénor; Paux, Juliette e Sanguinetti, Felipe, 2017).

Nesse sentido, a bruxa aparece em contraste absoluto com as outras personagens femininas, representadas em cena seguindo o ideal de feminilidade e delicadeza absoluta. No Capítulo 2 foi observado como a representação das bruxas na arte foi importante para se estabelecer e justificar a caça às bruxas. Por um lado, a figura de Wigman em Dança da Bruxa — *Hexentanz II* (1926) — selvagem como ela se apresenta, se assemelha a esta representação. Em contrapartida, ao não estabelecer uma narrativa para a bruxa, ela retira da figura o papel de vilã e se coloca em exploração desse lugar de mulher e bruxa comentado anteriormente.

É importante lembrar que não é universal a interpretação do gênero como fator central neste trabalho. No documentário *The Dances of Mary Wigman* (2020), Rob Kistos concedeu uma entrevista sobre seu trabalho de reconstrução de *Hexentanz II* (1926). Ao ser perguntado sobre a questão do gênero, ele menciona que, para ele, o trabalho não precisa de uma determinação de gênero específica para ser executado.

Esse documentário, realizado pela Universidade de Washington, traz as remontagens da dança de Wigman por Maria Simpson, Betsy Fisher e Rob Kistos.

Observando que não existe uma gravação completa da versão original de Wigman, Fisher ressalta que existe um caráter de originalidade e autoralidade no trabalho de reconstrução. Ela observa, ainda, que Wigman defendia que não fossem feitas cópias, e sim criados trabalhos inéditos a partir do seu.

Em 2015, Newhall dirigiu a bailarina francesa Latifa Laâbissi (1961-) em outra remontagem de *Hexentanz II* (1926). Enquanto com Simpson, Fisher e Kistos observa-se um figurino similar ao de Wigman, a versão de Newhall e Laâbissi opta por abandonar a máscara, substituindo-a por uma pintura facial acrescida de uma peruca longa. Observa-se isso nas capturas de tela abaixo constantes no documentário *The Dances of Mary Wigman* (Willy, 2020), com intérpretes anteriormente citados (Figuras A, B e C) ao lado da captura do trabalho de Newhall e Laâbissi (Figura D). As intérpretes estão executando o mesmo momento da coreografia, como mostra a Figura 3:

Figura 3 - Interpretação de Witch Dance



Fonte: Montagem a partir do documentário *The Dances of Mary Wigman* (Willy, 2020)

Legenda: A) Maria Simpson | B) Rob Kistos | C) Betsy Fisher D) Latifa Laâbissi

Cada montagem inevitavelmente traz as suas particularidades, sendo a de Laâbissi a mais divergente da original. Kistos observa, ainda, que existe uma distância grande entre sua versão e a de Wigman, ressaltando que a autora tinha uma presença capaz de expandir o espaço. Ele acredita que jamais poderia atingir

semelhante resultado com esse trabalho, mas observa que para chegar perto de Wigman ele talvez teria que estar dançando um trabalho próprio, visto que a obra solo remontada foi pensada e encenada pela autora, tornando-se uma proposta muito individual para ser executada exatamente por ela, conforme pode ser observado na Figura 4:

Figura 4 - Mary Wigman - *Witch Dance II*



Fonte: *El lenguaje de la danza* (Wigman, 2002, p. 43-45).

Não é à toa que a dança da bruxa se tornou tão marcante na história de Wigman (e da dança). Até aqui buscamos analisar esse trabalho de várias formas, mostrando como ela movimenta algo das identidades de gênero. Existe, no entanto, um limite de até onde é possível explicar uma obra artística por meio das palavras. A linguagem nos permite ir até um certo ponto. É inegável, em vista de tudo que foi apontado até então, que o trabalho tensiona a ideia da identidade mulher. É importante assistir ao solo, que felizmente é acessível em muitas plataformas virtuais, pois existe algo no trabalho que é impossível de ser dito ou analisado. Retomando a fala de Wigman, já citada, “Se pudesse colocar em palavras o que minhas danças querem dizer, eu não teria motivos para dançar” (Wigman *apud* Tegeder, 1986).

Reportando ao Capítulo 1, foi durante uma estadia em um hospital para se recuperar de uma enfermidade que Wigman criou algumas de suas obras mais

consagradas. Dentre elas, encontra-se *The Seven Dances of Life* (1921)³⁷, traduzido como *As sete danças da vida*.

Newhall (2009) explica que este trabalho foi produzido pelo dramaturgo Hanns Niedecken-Gebhard, a quem Wigman conhecia em decorrência de sua passagem pelo Monte Verità. Alguns meses antes ela havia feito a coreografia para um trabalho de Niedecken-Gebhard, onde contracenou com dançarinas de balé clássico, fato que Newhall (2009) aponta como fonte de desconforto para a artista. Faz sentido que Wigman tivesse dificuldade de lidar com corpos que foram moldados pela forma, em uma estética específica. Muito provavelmente as bailarinas que ela encontrou estavam habituadas a trabalhar a partir do código, evidenciando a diferença dos processos de criação.

Manning (2006) observa a grande possibilidade de Wigman ter sido influenciada em sua criação por dançarinas como Maud Allan (1873-1953)³⁸ e Gertrud Eysoldt (1870 -1955)³⁹, que ficaram famosas por dançar solos inspirados na lenda de Salomé.

A lenda de Salomé em si é apontada por Manning como possível inspiração para o trabalho de Wigman. Originalmente, Salomé é uma personagem bíblica do Novo Testamento. Durante uma festa, ela dança para o rei Herodes, que, encantado com sua performance, promete-lhe realizar qualquer desejo. Influenciada por sua mãe, Herodias – que odiava o profeta por suas críticas ao seu casamento com Herodes – Salomé pede a cabeça do profeta João Batista. Herodes, então, ordena a execução de João, e sua cabeça é entregue a Salomé em um prato.

Muitas versões da lenda foram adaptadas para o teatro e para o cinema. A mais famosa é de Oscar Wilde, escrita em 1891, onde Salomé é retratada como uma jovem sedutora e obcecada por João Batista, que a rejeita. Como na lenda, ela dança para o rei e pede a cabeça do profeta, e ele a concede. A obra acentua a tragédia de Salomé, que beija a cabeça do profeta. Em algumas versões, o rei ordena que Salomé seja executada, enojado com sua barbaridade.

³⁷ Ao se referir a este trabalho, encontra-se datas divergentes em registros e livros sobre Wigman. Newhall (2009) coloca o ano de 1921, que é coerente com uma lista de obras de Wigman disponível na pág. 114 do livro *A Linguagem da dança* (Wigman, 20020 que aponta o trabalho como tendo sido apresentado entre 1920/23.

³⁸ Maud Allan (1873-1956) foi uma dançarina canadense, famosa por sua interpretação na "Dança dos Sete Véus" em Salomé.

³⁹ Gertrud Eysoldt (1880-1955) foi uma atriz e dançarina alemã, conhecida por seu trabalho no teatro e na Dança de Expressão.

A versão de Natacha Rambova(1923) adapta a história de Wilde para o cinema mudo, com foco na sensualidade da personagem. A protagonista, embora não morra no final, termina em um estado de angústia e solidão, com a cabeça de João em suas mãos, conforme Figura 5:

Figura 5 - Alla Nazimova, como Salomé, no filme de Natasha Rambova



Fonte: Extraído da obra *Salomé* (Rambova, Natacha, 1923.)

Manning (2006) aponta também o trabalho de Laban como uma inspiração provável, destacando especialmente *Sun's Festival* (Festival do sol) por sua similaridade de tema narrativo. O processo de criação da obra foi por intermédio de um poema que Wigman escreveu, provavelmente, por volta de 1918, quando se recupera da tuberculose no hospital, logo depois de ter rompido relações com Laban. O texto de Wigman é incluído em alguns momentos do trabalho. Newhall (2009) oferece uma tradução do poema para o inglês:

The Prologue of the Speaker

The King spoke: "You dance to save your life,
Slave!
And if your dance
Can explain to me
Life's meaning,
Then you will go free."
And the woman danced
the first Dance of Life,
the Dance of unfulfilled Longing

“Loosen her from her shackles,”
 said the King.
 And the woman
 danced the Dance of Love.
 “Do not kill her yet,”
 shouted the King.
 At that the woman danced
 the wild Dance of Lust,
 breaking out of her shackles
 and going beyond all confines.
 The King covered his head:
 “You will have to die for that, Woman!”
 And the slaves brought
 the black veil of death.
 But the dancer paid no attention
 And danced past them
 in the Dance of Suffering.
 And then she danced the dark Dance Of the Demon,
 Stirring up all forces
 Lying dormant and hidden in life.
 And when the dance was done,
 she bowed before the King:
 “I am ready, my lord.”
 And she began to dance
 The silent Dance of Death.
 Again the slaves lifted
 The veil of death
 to cover her with it forever.
 But the King
 kissed the dancer’s forehead
 and said:
 “Your dance conquered Life
 and it conquered Death.
 Now Live and be free!”
 (Wigman *apud* Müller 1986a: trad. Newhall, 2009, p.122)

Tanto Newhall (2009) quanto Manning (2006) trazem descrições detalhadas da obra de Wigman, com análises amparadas por Hedwig Müller (1871-1949). Para possibilitar a continuidade dessa análise, a seguir será apresentada a narrativa do espetáculo a partir das descrições dessas autoras, visto que a obra não pode ser acessada em formato audiovisual para realização dessa pesquisa.

O trabalho se inicia com um homem em cena, que declama o poema de Wigman apresentado acima. O texto apresenta um breve resumo do que vai acontecer no espetáculo, dividido em sete momentos: as sete danças. O trabalho possui duas percussionistas^{40 41} em cena, e, assim que o poema se encerra, o som

⁴⁰ A utilização da percussão é uma escolha comum nos trabalhos de Wigman, influenciada também pelo seu tempo no Monte Verità com Laban. Importante lembrar que as músicas e os sons eram compostos junto da dança, ou em algumas ocasiões, depois que a coreografia estava concluída. Wigman não acreditava em coreografar para a música, pois essa lógica coloca a dança como secundária a música.

⁴¹ O gênero dos percussionistas não foi identificado por nenhuma das autoras, mas Manning aponta que Wigman trabalhou apenas com dançarinas mulheres.

do tambor anuncia a entrada de quatro dançarinas, que após uma breve movimentação, abrem a cortina para revelar o rei, em seu trono, representado por um boneco gigante. Wigman aparece deitada aos pés do rei. As dançarinas representam as escravizadas pelo monarca, e têm um papel narrativo e figurativo relevante. Manning (2006) observa que essas dançarinas criam uma plateia de mulheres dentro da própria cena e, para a autora, "... ao olhar para ela (Wigman) pelos olhos de outras mulheres, o espectador viu uma mestra do movimento e não um objeto de desejo" (Manning, 2006, p. 100).

Pode-se inferir que Manning acreditava na necessidade de humanizar a personagem que Wigman apresenta por meio da presença de outras mulheres. De fato, a sexualização da figura feminina não é nenhum segredo, e é tema tratado por diversas autoras. Mas será que a presença de outras mulheres é o suficiente para humanizar a personagem?

Há em cena apenas uma figura masculina, representada pelo boneco do rei. Uma outra interpretação possível seria que, ao se colocar no lugar do rei, o espectador masculino poderia se sentir incomodado por se ver na figura do tirano. De toda forma, existe uma provocação em colocar em cena uma figura impotente – a mulher escravizada – e uma que detém todo o poder, o rei.

No prólogo, foi explicado que a escravizada, interpretada por Wigman, deve dançar para salvar sua vida. Caso sua performance explique o significado da vida, o rei a deixará partir livre. Dessa forma, a personagem tem dois possíveis fins: ser libertada do comando do rei ou morrer. Como já foi colocado, Wigman acreditava que a dança podia dizer algo que as palavras não conseguem. Faz sentido que a artista crie em sua narrativa uma situação em que o que pode explicar o significado da vida seja a própria dança.

O primeiro solo apresentado é *Dance of Longing*, que poderia ser traduzida por *Dança do Desejo*. A palavra *longing* representa um sentimento ativo, de buscar e desejar profundamente algo, e existe um sofrimento nesse desejo, pois ele nunca é realizado. Newhall (2009) coloca que o desejo que Wigman expressa é o de estar livre para dançar sem nenhuma restrição, ou seja, estar livre do rei. "A figura do rei não é a de um homem ou não está nem viva. Essa efígie aparece como uma figura alegórica simbolizando todas as figuras dominantes de seu passado, e talvez as forças dominantes sempre presentes no mundo" (Newhall, 2009, p. 120) Tradução

da autora⁴². Nesse solo, Wigman dança com movimentos restringidos, como alguém que está presa.

O segundo solo traz um contraste forte. Em *Dance of Love (Dança do Amor)*, Wigman se vê livre do que a restringia, e dança um solo alegre, com andamento rápido e proposta quase lúdica. Aqui, ela é acompanhada de uma orquestra inteira, e no prólogo, esse solo encontra aprovação entusiasmada do rei.

É no terceiro solo, *Dance of Lust (Dança da Luxúria)*, que o rei ordena sua morte pela primeira vez. Manning (2006) descreve que nesse momento ocorre uma “expressão de sensualidade”. Conforme Newhall:

Ao som de tambores, Wigman corre, voando pelo palco com saltos largos. Contra “baterias descontroladamente rítmicas e gongos uivantes, o corpo do dançarino delira e arde em um brilho autogerado.” Espiralandando pelo espaço e girando em direções contrárias, ela se move de níveis altos para baixos em curvas profundas e saltos altos até chegar ao meio do palco. Com corridas curtas pelas curvas, as quatro dançarinas se juntam a ela. Ao soar o gongo, todas correm e giram, formando uma mandala em movimento que espirala para fora, em direção aos quatro cantos do palco, e depois se condensa, atraindo todas as dançarinas para o centro. Este *motif* é repetido três vezes e na quarta repetição as dançarinas de apoio vão embora, enquanto Wigman retarda seu giro e se desloca para o centro. Os instrumentos atingem um crescendo – uma interpretação musical do grito do Rei de que “Você terá que morrer por aquela Mulher!” No centro do espaço ela “cambaleia, cambaleia e cai”. No cenário de Wigman, o Rei e a sociedade não abriram espaço para tal paixão, irracionalidade e abandono especialmente para uma mulher, esta mulher (Newhall, p.120-121, 2009) Tradução da autora⁴³

Wigman ignora a ordem do rei e continua a dançar, dando início a *Dance of Suffering (Dança do Sofrimento)*, que trata do sacrifício que todo ser humano precisa fazer para seguir seu destino. Ela usa um véu funerário e dança com movimentos pesados. Em determinado momento, as quatro dançarinas entram em cena e a abraçam. Elas saem de cena e Wigman termina sozinha no palco. A Figura 6 mostra Wigman e as dançarinas Yvonne Georgi, Gret Palucca e Hilde Daeves:

⁴² The figure of the King is not a man or even alive. This effigy appears as an allegorical figure symbolizing all the dominating figures and forces of her past, and perhaps those dominant forces ever present in the world. (Newhall, p.120,2009) - tradução da autora.

⁴³To the sound of beating drums, Wigman rushes around, flying across the stage with wide jumps. Against “wildly rhythmic drumming and howling gongs, the body of the dancer raves and blazes in a self-generating glow.” Spiraling through the space and spinning in counter directions she moves from high to low levels in deep turns and high jumps until she pounces into the middle of the stage. With short runs from the corners, the four dancers join her. At the strike of the gong they all run and turn, forming a moving mandala that spirals outward to the four corners of the stage and then condenses by drawing all dancers to the center. This motif is repeated three times and on the fourth repetition the supporting dancers leave, while Wigman slows her spinning and travels to the center. The instruments reach a crescendo – a musical rendering of the King’s shout that “You will have to die for that Woman!” In the center of the space she “staggers, reels and falls.” In Wigman’s scenario, the King and society made no room for such passion, irrationality and abandon especially for a woman, this woman. (Newhall, p.120-121, 2009) - Tradução da autora.

Figura 6- Mary Wigman - Dance of Suffering



Fonte: Disponível em Mary Wigman (Newhall, p. 115 2009). Fotografia: Alexa Ritter

A Dance of Demon (Dança do Demônio) se inicia com o poema abaixo.

I was –
 I am, –
 I will be, –
 You became aware of me
 on one day of your life.
 Shapeless, I wafted through
 the spheres of the world
 But you created me,
 You gave me the form
 In which I now
 Dwell in your life.
 What could make you
 fear me?
 [Am I] not that agent between nothingness and being?
 Why are you frightened
 Of the creation of your own fantasy?
 I come to you
 in those lost hours
 when life is silent.
 I carry you through worlds
 concealed from the eyes of man
 I lift you to height
 Which your human eye
 can never measure.

I pour
 of that life into your veins
 of which man must die,
 if the demon does not protect him.
 You will no longer be without me.
 And would you ever want
 to miss those dark hours
 when your eyes have learned
 to see more than can be seen?
 When my powers penetrated you
 and you became one
 with the elements?
 Beloved!
 The smile of horror
 around your red lips
 makes me thirsty.

I feed
 on your warm blood –
 Now I am quite close to you!
 Do you feel
 how the invisible dance
 of my limbs holds you embraced?
 – I was,
 – I am, _
 I will be
 – Before you,
 with you,
 after you, imperishable... (Wigman *apud* Müller 1986a: trad. Newhall,
 p.122-123 2009)

Durante essa parte do poema, Wigman fica parada. Em seguida, começa a dançar. Inicialmente sua movimentação é errática, com variações rítmicas diversas. Em um segundo momento do solo, começa a se movimentar de forma grotesca. No final, Wigman representa movimentos grandes e de uma beleza distorcida, recriando um ar de sonho ou pesadelo, conforme Figura 7:

Figura 7- Mary Wigman - Dance of Demon



Fonte: Disponível em *Mary Wigman* (Newhall, p.124, 2009). Fotografia: Nino Hess.

Em seguida, Wigman apresenta *Dance of Death* (Dança da Morte). Esse momento representa uma cerimônia solene onde as dançarinas assistem o solo em silêncio e segurando tochas, até que Wigman finaliza a dança, se ajoelhando aos pés do rei.

Entretanto, ela não é executada nesse momento, e retorna para a *Dance of Life* (Dança da Vida), em que outras dançarinas se juntam a ela em uma coreografia leve e cheia de movimentações espaciais. Aqui, se apresenta o desfecho previsto no prólogo. Por meio da dança, ela teria “conquistado a Vida e a Morte” e, assim, seu direito à liberdade. O espetáculo possui uma narrativa que, para Newhall (2009), serve para que Wigman possa explorar na dança sua própria filosofia de vida e crenças.

Por volta de 1921, Wigman já havia coreografado e apresentando dezenas de danças curtas, muitas dedicadas a temas “orientais” (aspas da autora), mas em *As Sete Danças da vida* sua filosofia foi exposta. Sua habilidade como coreógrafa e performer continuaria a se desenvolver, mas *As Sete Danças da vida* aparece como um manifesto das crenças de Wigman. Também é remanescente de uma peça de moralidade moderna, próxima da grande tradição medieval de apresentar os desafios espirituais de “Todo Homem”, ou, importante nesse caso, de “Toda Mulher”. (Newhall, 2009, p. 117-118) Tradução da autora.⁴⁴

Interessante frisar que, na história contada por Wigman e descrita em seu poema no preâmbulo do trabalho, é desenvolvida uma narrativa em que a protagonista se liberta do aprisionamento por meio da dança. É dançando cada um dos trechos descritos acima que ela se liberta da condição de cativo.

Federici (2023, p. 166-167) observa que “o ato de dançar é uma investigação e uma invenção do que um corpo é capaz de fazer: de suas capacidades, de suas linguagens, de como ele articula os esforços do nosso ser.” A autora defende que a dança pode trazer oportunidades de aprender razões do nosso próprio corpo, reivindicando-o como algo que ultrapassa a máquina. Como mencionado no Capítulo 2, ela tece uma crítica à mecanização do corpo na sociedade capitalista, observando a necessidade de se reapropriar dele.

Traçando um paralelo entre o texto de Federici e a obra de Wigman, observa-se a dança como um espaço que *pode* promover uma ruptura da lógica capitalista vigente. Como vimos no livro *O Calibã e a Bruxa*, no Capítulo 2, o corpo é para as mulheres um lugar de opressão:

Nessa Linha, Calibã e a bruxa mostra que, na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho (Federici, 2011, p. 34).

Quando pensamos nas propostas descritas em *As sete danças da vida*, observa-se que algumas das cenas provocam determinado desconforto, reconhecido pelo próprio personagem do rei, que ordena a morte da protagonista após assistir a

⁴⁴ By 1921, Wigman had already choreographed and performed dozens of shorter dances and several dedicated to “oriental” themes, but in *The Seven Dances of Life*, her philosophy is remarkably laid bare. Her skill as a choreographer and performer would continue to develop, yet *The Seven Dances of Life* appears as a manifesto of Wigman’s beliefs. It is also reminiscent of a modern morality play, close to the great medieval tradition of performing the spiritual trials of “Everyman,” or importantly in this case, of Everywoman. (Newhall, 2009, pg. 117-118) - Tradução da autora.

cena da luxúria (*Dance of Lust*). Mas dentro do universo narrativo do trabalho, será que a liberdade teria sido conquistada se ela permanecesse afastada de propostas artísticas que fossem, em alguma medida, desconfortáveis?

Destaca-se, também, a necessidade de diferenciar a ideia da liberdade concedida e a da liberdade conquistada. No poema, o rei diz que ela deve dançar para salvar a própria vida e, caso a dança explicasse o significado da vida e da morte, ela seria livre. Nessa medida, podemos ser levadas à conclusão de que sua liberdade estava condicionada ao olhar do rei sobre sua apresentação, se ela o agradaria ou não. Ou seja, ele vê, sente e decide, como homem, o que uma mulher é capaz de dizer sobre a vida e a morte.

Entretanto, mesmo depois da reação de revolta do rei, que, aos gritos, afirma que ela deve morrer devido à sua performance sensual, Wigman continua. Ela dança sem se preocupar necessariamente em como o rei receberá seu trabalho.

Nas histórias literárias e mitológicas, existe uma longa tradição de mulheres mortas por reis. O dilema presente na obra *Antígona*, por exemplo, é exposto por Sófocles em tragédia escrita por volta de 420 a.c. Filha de Édipo, a personagem o acompanha no exílio, se encarregando de tomar conta do pai, que está cego, e eventualmente adoece. A paz da dupla é perturbada por um dos irmãos de Antígona, Polinice, que procura Édipo para que o pai possa definir quem deve ser o próximo rei em sua ausência, ele ou o irmão. Enfurecido, o monarca amaldiçoa os dois filhos homens a morrerem juntos, um perfurado pela lança do outro. Antes de partir, o irmão pede a Antígona que performe os rituais fúnebres, caso a profecia do pai se concretize, para que sua alma possa encontrar paz no mundo inferior. Ela jura que fará isso.

Após a morte de Édipo, Antígona volta para casa e descobre que os irmãos acabaram de morrer. O novo rei, Creonte, decreta que Polinice seria o traidor, visto que era o irmão mais novo. Por isso, ele não deveria ser enterrado e sua alma estaria condenada a vagar para sempre sem rumo. Antígona se vê então em um dilema. Por um lado, prometeu ao irmão que realizaria os rituais, e dentro da mitologia, tais promessas são muito sérias. Por outro, ao realizar a cerimônia, ela certamente seria punida pelo rei, possivelmente morta. De uma forma ou de outra, seu destino é a punição. Senão por Creonte, pelos Deuses, seria punida pela própria consciência.

Antígona realiza os ritos fúnebres e é descoberta e presa por Creonte. Em uma das versões da tragédia, o monarca oferece a ela a oportunidade de pedir perdão e reconhecer o erro para que seja poupada. Ela se recusa e prefere morrer por uma causa maior, algo pelo qual acredita, questionando assim, as decisões tirânicas de Creonte. Em determinado momento da trama, Antígona discute com a irmã, que afirma que, já que mulheres são impotentes, devem conhecer e aceitar o lugar que ocupam. Ainda assim, a heroína se mantém firme em suas decisões, e não se arrepende de sua desobediência. Por fim, ela é sentenciada a ser enterrada viva, sendo que em uma versão da história o rei decide novamente oferecer o perdão a pedido de seu filho, que, ao chegar na tumba de Antígona, descobre que ela havia se enforcado.

Um paralelo que poderia ser traçado entre essas narrativas seria o desejo de liberdade. Ambas as mulheres, Antígona e a personagem de Wigman, estão sujeitas à decisão de um homem. A princípio, se Antígona escolhesse obedecer ao rei ou se desculpar por sua desobediência, ela estaria livre. Observação similar pode ser feita a respeito das danças da personagem de Wigman. O caminho mais simples para liberdade seria se manter em danças que agradassem ao rei. Entretanto, ambas as personagens agem com rebeldia e preferem arriscar a própria vida. No caso de Antígona, ela termina morta. No caso de Wigman, ela conquista sua liberdade.

A personagem de Antígona é mais uma das muitas mulheres que perdem suas vidas nas narrativas da Grécia Antiga. Seja nos mitos ou nas tragédias, as mulheres frequentemente morrem. Nicole Lorax (1998) publicou o livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, que explora o gênero nas narrativas trágicas e mitológicas da Grécia Antiga. Ela mostra especialmente o tema comum de morte por suicídio ou sacrifício.

Mulheres estão sempre em alguma medida buscando liberdade. Como grupo político, luta-se, ainda, pelo direito ao voto — conquistado em muitos países, mas não em todos — combate-se legislações que as colocam como propriedade ou dependência de homens (pais ou maridos) e trabalha-se pelo direito de disputar os espaços políticos que as permite colocar suas demandas em pauta. Como nos lembra Beauvoir, não existem direitos garantidos para as mulheres. A liberdade feminina precisa ser conquistada e então reconquistada a todo momento. Sobre o que estaria dançando Wigman se, em vez de um rei, ela estivesse diante de uma rainha, ambas mulheres brancas, pleiteando sua liberdade? Os contos de fada

frequentemente trazem a figura matriarcal poderosa, a madrasta ou a bruxa (em alguns casos, a madrasta/bruxa) que costuma ser uma mulher amargurada, desesperada com a perda de sua juventude e que desconta na princesa suas dores. No fim, é o amor por um homem que costuma libertar a heroína. Na vida real, entretanto, a narrativa do agressor masculino é bem mais comum. O DataSenado de 2024 coloca que 74% das mulheres brasileiras perceberam um aumento na violência doméstica no país nos 12 meses que antecederam a pesquisa.

Ainda hoje as narrativas da Grécia se fazem presentes nos teatros e na literatura. Com Wigman não foi diferente, e em 1942 ela traz para cena a Dança de Níobe. O mito de Níobe se passa em Tebas, de onde era rainha. Níobe tinha muitos filhos, e a fertilidade era — e ainda é — considerada uma qualidade para uma mulher. Arrogante, ela teria insultado a deusa Leto por só ter tido dois filhos, Apolo e Ártemis. Como castigo, Leto ordenou que os gêmeos matassem todos os filhos e filhas de Níobe. Desesperada, a mãe entrou em luto. Compadecido de sua dor, Zeus a transforma em pedra.

Wigman é atraída para essa personagem, pois entende que Níobe é o símbolo de uma mãe em luto pelos filhos. Em seu livro *A Linguagem da Dança* (2002), Wigman relata que a figura de Níobe possibilitou que ela abordasse um tema que se tornara urgente: a guerra. Ela se mostra especialmente compadecida pelo sofrimento das mães.

A agonia, a miséria, a dor, o medo, a espera inquieta e o desespero cego das mães durante a guerra... Era como se todas elas quisessem deixar cair as suas tristezas no meu colo, instando-me: "Você diz, não temos mais voz nem lágrimas!" Jamais esquecerei como esse tema começou a me inquietar e a atormentar; como me peguei repetidamente pressionando as mãos contra meu próprio corpo com um gesto cauteloso e protetor; como o cantarolar de uma terna canção de ninar de repente surgiu em meus lábios, e eu estava cheia de orgulhosa felicidade, na qual irrompeu a ansiedade, um medo que ainda não tinha nome, até que os olhos se arregalaram de terror, o grito morreu na garganta, e o corpo, como se tivesse sido atingido por um raio, foi jogado ao chão; como o lamento aumentou e a tristeza ansiava pelas lágrimas redentoras. Como os braços ágeis quiseram abraçar a última criança para protegê-la do golpe mortal; como os punhos cerrados atingiram meu próprio peito em auto-sacrifício: Leve-me, leve-me, mas poupe este, o último filho que tenho! Até que não sobrou nada, nada mais além de um corpo que não me pertencia mais, um recipiente vazio e destruído (Wigman, 2002, p. 81) Tradução da autora.

Wigman conta ainda que se sentia exausta ao dançar este trabalho, como se envelhecesse a cada performance. Essa obra esteve presente no espetáculo de despedida da artista dos palcos, em 1942. Sobre isso, Newhall comenta que

“Wigman conseguiu dançar sua própria angústia através da personagem de Niobe” (Newhall, 2009, p.131) Tradução da autora. A Figura 8 traz Wigman no papel de Níobe:

Figura 8 - Mary Wigman - Níobe



Fonte: Disponível em *Mary Wigman* (Newhall, p.131, 2009)
Fotógrafo desconhecido, cortesia de Tanzarchiv Berlin

A fala de Newhall sobre Wigman dançar sua angústia por meio de Níobe ressoa com um artigo escrito pela artista por volta de 1927, intitulado *The Dance and Modern Woman*. Foi publicado na revista *The Dancing Times* (Londres) e um trecho do artigo pode ser encontrado em *The Mary Wigman Book: Her Writings*, organizado por Walter Sorell e disponível na plataforma *Project MUSE*.

O anseio por autoexpressão, tão característico de nossa época, está levando as jovens de hoje a buscar satisfação na dança. Em resposta a

esse impulso irresistível, elas se juntam ao mundo do ritmo, independentemente de estarem ou não naturalmente preparadas para adotá-lo como meio de expressão. Muitos se referem a essa inquietação profunda da mulher moderna como uma "moda passageira", e talvez haja de fato algumas que seguem essa tendência da dança e da cultura física por considerá-la algo da moda. No entanto, essas estão em minoria e frequentemente se envolvem nesse movimento como um pretexto para encobrir a futilidade de suas existências. Entretanto, há uma seriedade fundamental na concepção feminina da dança que nada tem a ver com os interesses frívolos que mentes vulgares e superficiais lhe atribuem. Há um egotismo marcante na juventude moderna, justificado pelo desejo de conhecer a si mesma, de descobrir suas próprias potencialidades e limitações antes de se misturar com o mundo estabelecido. A solução reside na dança, no puro deleite do movimento como o transbordamento de vitalidade abundante e independência de tudo, exceto da apreciação física. Não se pode negar que a dança exerce uma influência enorme sobre as mulheres de hoje, mas ela lhes é imposta por várias motivações. Para muitas, é uma válvula de escape emocional. Para outras, especialmente as que têm trabalhos em áreas diferentes, é relaxamento e inspiração, uma libertação da monotonia da rotina. Para outras ainda, vem como consolo, uma tentativa de encontrar alguma compensação. E, entre inúmeras outras razões, permanece o aspecto de fuga de preocupações ou problemas. Entre essa multidão heterogênea, inquieta e ávida, buscando satisfazer seus anseios por meio da dança, às vezes encontramos a dançarina verdadeiramente talentosa, que descobre nesse meio sua vocação. O talento de tal dançarina se afirma rapidamente, exigindo reconhecimento. Instintivamente, ela aceita esse meio de autoexpressão, uma forma de arte alcançada por meio e dependente do corpo (Wigman *apud* Sorell, 1975, p. 104-105) Tradução da autora⁴⁵

Wigman associa o interesse da mulher moderna na dança ao desejo de conhecer a si mesma. A dança pode ser uma forma de conhecimento de si e de expressão. Como mencionado no Capítulo 2, as mulheres estão em constante processo de busca de si. Afinal, não existe um jeito único e certo de ser mulher.

⁴⁵ The longing for self-expression so characteristic of our age is driving today's girls to seek satisfaction in dancing. In response to this compelling impulse, they flock to join the world of rhythm regardless of whether or not they are qualified by nature to adopt it as their medium of expression. Many refer to this deep-seated restlessness of the modern woman as a "fad," and perhaps there are quite a few who follow the trend of dancing and physical culture in the light of its being considered fashionable. But still they are in the minority and often join this trend of the day as a pretext to cover up the futility of their existence. However, there is a fundamental seriousness in woman's conception of dancing which has nothing in common with the frivolous interests attributed to her by cheap and ugly minds. There is a marked egotism about modern youth, justified by the desire to know itself, to discover its own potentialities and limitations before mingling with the established world. The solution lies in the dance, in the pure delight of movement as the overflow of abundant vitality and independence of all but physical appreciation. That dancing exerts an enormous influence on today's women cannot be denied, but it is through many different motivations that it is forced upon them in the end. To many it is an emotional outlet. To some, and mainly to those whose work lies in other directions, it is relaxation and inspiration, a delivery from the monotony of routine. To others again it comes as a solace, and they endeavor to find some compensation in it. And among numerous other reasons there remains the aspect of escape from care or trouble. Among this motley, restless, and eager crowd seeking to placate their longings through dancing, we sometimes find the really gifted dancer who discovers in this medium her vocation. The talent of such a dancer asserts itself quickly, demanding recognition. Instinctively she accepts this medium of self-expression, an art form achieved through and dependent on the body. (Sorell *apud* Wigman, 1975, p. 104-105) Tradução da autora.

Retomando a famosa frase, já citada, de Beauvoir (1970, p.11) “não se nasce mulher, torna-se mulher”.

Em seu artigo *Cultural modernity, the Wigman school, and the Modern Girl* (2021), Teresa Randall traça paralelos entre o trabalho de Wigman e a estética da ‘Garota Moderna’. A autora observa como Wigman e suas bailarinas apareciam em revistas e propagandas e como sua estética combinava com a moda vigente. Ela defende que a escola de Wigman atuou “representando um novo tipo de mulher, cujo corpo se tornou um lugar poderoso de projeção para empolgação e ansiedade da vida moderna” (Randall, 2021, p.361) Tradução da autora.⁴⁶

Marcondes Moreira (2021) observa, a partir da teoria lacaniana, que existe uma ausência de significante que defina A Mulher. Desta forma, o feminino não é uma experiência universal, e sim uma construção que deve ser buscada por cada mulher.

A indeterminação no lado feminino da tábua tem relação com o inumano por seu caráter antipredicativo, fora da figura normativa do Homem, o que impele à invenção, em outras palavras, à subversão do que se entende por humano pela criação de novos modos de vida possíveis. É a partir daquilo que se configura como ausência, como nada, que cada mulher terá de inventar o seu ser mulher (Moreira, 2021, p.128).

Neste sentido, uma interpretação possível é que algumas mulheres encontram a dança durante sua busca individual para inventar a si mesma. E, na dança, encontram uma forma de expressão e de construção de conhecimento sobre si. Destaca-se que essa jornada não implica necessariamente uma trajetória exclusivamente pautada por trabalhos solo. Pelo contrário, no documentário *When the Fire Dances between Two Poles*, de Allegra Fuller Snyder (1991), Wigman observa que:

O desenvolvimento de cada bailarina deve ser considerado sob uma dupla perspectiva. Por um lado, aperfeiçoar a personalidade da dança como indivíduo e, por outro, integrar essa individualidade a um conjunto. Essas duas orientações não precisam necessariamente existir em contraste. A harmonização de ambas depende da vontade e da força da bailarina para se dedicar a essas duas tarefas e dominar a compreensão suficiente para que subordinar sua própria personalidade a um organismo multiforme não seja sinônimo de abrir mão de sua individualidade (Wigman *apud* Snyder 1981) Tradução da autora.⁴⁷

⁴⁶ “representing a new type of woman, whose body had become a powerful site for the projection of excitement and anxieties about modern life.” (Randall, 2021, p.361) Tradução da autora

⁴⁷ The development of each dancer ought to be considered from a two-fold viewpoint. On the one hand, perfecting the dance personality as an individual, and on the other hand, blending this individuality with an ensemble. These two orientations do not necessarily have to exist in contrast to

Em *A Linguagem da Dança*, Wigman defende o trabalho solo como forma artística plena e não limitada, destacando sua capacidade de condensar mensagens coreográficas com máxima intensidade. Ela descreve o solo como um "diálogo corporal" onde a intérprete estabelece uma comunicação consigo mesma, com uma parceira invisível e com a plateia, independentemente do tema da obra. A artista revela como essa parceria – que ela vivenciou repetidamente – transcende o racional.

Wigman detalha o nascimento da cena *Chamado da Morte* que integra o trabalho *Sacrifício*, revelando como a coreografia emergiu não de uma imagem pré-concebida da morte, mas de uma sensação primordial de "ser chamada" por uma força obscura. Essa presença invisível se materializou em tensões espaciais concretas, onde ela sentia um ponto do espaço a puxando, e via sombras. Ela descreve a experiência como simultaneamente aterrorizante e atraente, demonstrando como o intangível pode guiar a construção coreográfica.

Em um tempo que ver, ou sentir, forças invisíveis renderiam facilmente a uma mulher um diagnóstico de loucura, Wigman novamente não titubeia e aposta na experiência. Ela descreve como os movimentos surgiram a partir dessa força que a puxava. Em determinado momento, ela começa a tremer e tem certeza de que é a morte falando com ela. De repente, era também a porta-voz dessa força, que falava simultaneamente com e por meio dela.

Wigman reflete no documentário *When the Fire Dances between Two Poles* (1981) sobre sua primeira ida aos EUA. Ela relata que não sabia qual seria a recepção do público ao dançar *Shifting Landscapes*:

Fui profundamente sacudida pelas borboletas em meu estômago. Eu estava completamente sozinha naquele enorme palco da Broadway, esperando pelo início da apresentação. O que estava à minha frente? Haveria o mesmo tumulto, os mesmos assobios e os mesmos gritos de "essa mulher pertence a um manicômio, não ao palco"? O que aconteceria aqui? (Wigman *apud* Snyder 1981) Tradução da autora.⁴⁸

one another. Whether both can be harmonized depends on the dancer's will and strength to attend to these two tasks and to master enough understanding that subordinating his own personality to a multiform organism is not synonymous with giving up his individuality. (Snyder *apud* Wigman 1981) Tradução da autora.

⁴⁸ I was thoroughly shaken by the butterflies in my stomach. I stood all alone on that huge Broadway stage and waited for the beginning of the performance. What was ahead of me? Would there be the same uproar, the same whistling and the same catcalls of, this woman belongs in an insane asylum, not on the stage? What would happen here? This large auditorium was sold out completely (Snyder *apud* Wigman 1981) Tradução da autora.

A incerteza de Wigman sobre o público e sua familiaridade com a acusação de que seria louca mostra como mulheres que divergiam das normas eram vistas como anomalias. Na lógica do pensamento patriarcal, uma mulher que rompe padrões precisa ter algum tipo de patologia. Da mesma forma que pessoas LGBTQAI+ também foram — e são — taxados como se tivessem algum tipo de doença ou precisassem de uma cura. Isso ocorre, pois o patriarcado depende também da naturalização de suas normas e valores. Assim, sua manutenção exige negar, explicar e esconder tudo o que foge da norma.

Em *Linguagem da Dança*, a artista detalha o processo criativo de *Shifting Landscapes*, que se inicia com a dissolução de seu primeiro grupo de dança, motivando sua viagem pelo sul da França, onde é inspirada pelas paisagens em movimento. *Shifting Landscapes* é um ciclo de solos que busca capturar "a luz do verão, o mistério das noites estreladas e a melancolia da chuva" em formas coreográficas. Trechos de Wigman dançando este trabalho estão disponíveis no documentário *The Dances Of Mary Wigman (2020)*⁴⁹, assim como remontagens de artistas contemporâneas. As descrições dos solos a seguir são as de Wigman em *Linguagens da Dança*.

O primeiro solo do trabalho, *Invocação*, conta com gestos amplos e ritmados de braços e pernas e foi inspirado pela admiração da artista pela cultura francesa em contraste com seu apego às suas raízes. Ela explica que essa dança capturava o indizível desse encontro, transformando sentimentos complexos em movimentos.

Sobre o segundo solo, Wigman recorda que duas experiências musicais distintas, uma com um piano de vidro europeu, e outra, com um gongo chinês, a tocaram profundamente, evocando sensações de transcendência e leveza. Anos depois, ao visitar a Catedral de Estrasburgo, reviveu essa mesma sensação ao ouvir um tom semelhante, o que a levou a criar *Canção Seráfica*.

Já a *Face da Noite*, a terceira dança do ciclo, surge de uma visão inesperada: durante o processo criativo, ela percebeu que a estrutura do movimento seguia a forma de uma cruz vertical. Essa observação a fez pensar na imagem de um cemitério militar alemão, que possui fileiras de cruzes negras. Ela visita um cemitério

⁴⁹ Neste documentário o trabalho é referido como *Swingin Landscapes*. Os nomes dos solos não se alteram. Essa divergência pode ocorrer devido a uma tradução diferente. Optou-se por usar *Shifting Landscapes* pois é o nome que Wigman usa em *Linguagem da Dança* e em *When The Fire Dances Between Two Poles*.

militar francês, que descreve como tendo aparência mais conciliatória, porém ainda horrível. Assim, o solo surge a partir de seu horror com a guerra, para qual os soldados são enviados, comandados, em direção de sua própria morte.

Pastoral foi inspirado numa experiência de repouso à beira-mar. Deitada na praia, Wigman absorveu o ritmo da natureza. Foi essa sensação de leveza que motivou a coreografia. Uma tourada em Pamplona inspirou o solo *Ritmo Festivo*, e Wigman se viu desorientada pelo encontro entre o homem e o touro, os descrevendo como "criatura e criatura". A dança que é criada não reproduz a tourada, mas sim a energia rítmica e os movimentos bruscos próprios desse tipo de evento.

Wigman observa que muitas pessoas interpretaram a *Dança do Verão* como uma canção de amor dedicada a alguém especial, mas ela sugere que a dança era uma homenagem ao próprio verão à celebração de um momento de felicidade pura. Elizabeth Cooper em *The Dances of Mary Wigman* (2020) compartilha sua experiência de dançar a coreografia, e relata que esse solo foi o mais fácil de dançar devido a sua natureza alegre e sensual. Ela descreve que foi como "dançar só em um espaço privado" destacando que existe um caráter inocente na proposta e na coreografia. A Figura 9 mostra Mary Wigman em cena na *Dança do Verão*:

Figura 9 - Mary Wigman - Dança do Verão



Fonte: Captura de tela do documentário *The Dances of Mary Wigman* (2020)

Já sobre *Dança da Tempestade*, Wigman entra em menos detalhes, descrevendo o solo como ágil e intenso, observando que a movimentação remete a fúria de uma tempestade.

A partir de Maíra Marcondes Moreira (2021), trabalhou-se a ideia de que as mulheres vivem com a necessidade de inventar uma forma de ser mulher, pois não há um único significado mulher. Nesse sentido, a dança pode ser um meio de se inventar. A experiência de Wigman mostra que aquilo que nos toca profundamente como pessoas pode ser transformado em movimento poético e pode ser pensado como dança. Se a dança é um meio de 'inventar-se mulher', Wigman exemplifica como essa invenção passa tanto por experiências de horror (como em *Face da Noite*) quanto por êxtase (como em *Dança do Verão*). E que a experiência de ser mulher — e de também não ser — é pautada por essa diversidade de estímulos e de vivências, de formas de ver o mundo.

Minha argumentação se dirige para mostrar a dança como um caminho de se relacionar com o mundo e de se colocar como pessoa, como mulher, a partir da pergunta: o que é uma mulher? Esse caminho pode ser construído com momentos de intensidade, como a *Dança do Demônio (As sete danças da vida)* mas também de momentos leves como *Invocação (Shifting Landscapes)*. O que chama atenção em Mary Wigman, principalmente, é sua coragem de viver as experiências de forma completa, e de transformá-las em trabalhos artísticos revolucionários.

5 O LEGADO

Este capítulo discute o legado de Wigman por meio de análise de artistas influenciadas por sua obra a partir de suas práticas de improvisação, enfatizando as individualidades de cada intérprete. Ao observar essas heranças, identificamos como os princípios presentes na obra de Wigman continuam a reverberar em abordagens contemporâneas. Tais influências não se limitam à técnica, mas se expandem para uma forma de criação que valoriza o corpo como fonte de conhecimento e invenção. Assim, busca-se compreender o legado de Mary Wigman não como uma herança estática, mas como processos que sofrem constantes atualizações a partir da reinvenção e da apropriação em contextos diversos.

Observa-se que para que exista um legado é necessário que as gerações posteriores levem adiante ideias, memórias e propostas deixadas por aqueles que vieram antes. A singularidade do trabalho de Wigman segue sendo capaz de movimentar pessoas nos dias de hoje, provocando encontros, investigações e criações. Ao longo do capítulo será explanado como sua influência se mantém firme mesmo atravessando gerações. Se a dança pode ser um meio para as mulheres se inventarem, o legado de Wigman mostra exemplos de mulheres que fizeram justamente isso: se apropriaram das práticas dançantes propostas e criaram *uma dança para si*. De certa forma, o legado de Wigman vive na singularidade de cada mulher tocada por ela de forma direta ou indireta. Se existem ainda artistas, pesquisadoras e escritoras interessadas em reproduzir, revisitar e refletir a respeito de suas obras, é porque ainda há o que aprender com Wigman — mesmo tantos anos depois da sua partida.

Primeiramente, podemos citar suas contemporâneas — artistas que estudaram e trabalharam diretamente com ela — como Hanya Holm (1893-1992), Gret Palucca (1902-1993) Dore Hoyer (1911 - 1967) e Rolf Gelewski (1930-1988), entre outra(o)s. Em seguida, analisa-se sua influência indireta no Brasil, especialmente por meio da artista mineira Marilene Martins. Por fim, refletimos sobre a produção acadêmica, literária e as remontagens contemporâneas de sua obra. Neste último caso, busca-se observar a produção que existe *sobre* Mary Wigman. Dessa forma, o capítulo será dividido em três subseções: 1) *Mary Wigman e suas contemporâneas*; 2) *Reverberações em Belo Horizonte: Marilene Martins*; 3) *Legado multidisciplinar*.

5.1 Mary Wigman e suas contemporâneas

Inicia-se a análise por artistas que tiveram contato direto com Wigman. Começar por suas contemporâneas permite observar os primeiros desdobramentos desse legado ainda em vida da artista, em contextos políticos e culturais diversos. É preciso considerar, e valorizar, as artistas que trabalharam diretamente com Wigman e seguiram seus próprios caminhos, tornando-se influências locais e internacionais por si só. Hanya Holm (1893-1992), por exemplo, teve um relacionamento de muita proximidade com Wigman. As cartas enviadas de Wigman para a amiga foram inclusive publicadas na obra *Liebe Hanya: Mary Wigman's Letters to Hanya Holm* (2004) organizada por Claudia Gitelman.

Holm, como Wigman, iniciou seus estudos com Dalcroze. Depois de assistir Wigman dançando, ela passa a estudar em sua escola em Dresden e eventualmente é convidada a ser professora, se tornando uma figura importante no ciclo de Wigman. Essa passagem do papel de aluna para o de educadora sinaliza a confiança depositada em Holm. Sua presença na escola contribuiu para a consolidação de um legado que influenciou diversas gerações.

Apesar de ter pregado os ensinamentos de Wigman, Holm consolidou seu nome e se transformou em uma influência própria, sendo reconhecida como uma das principais personalidades da dança moderna. Destaca-se que, para além de reproduzir o que aprendeu com Wigman, Holm se apropriou do conhecimento, criando sua própria comunidade e legado. Newhall (2004) reconhece Holm com uma das grandes quatro líderes da dança moderna nos Estados Unidos, ao lado de Martha Graham (1894 - 1991); Doris Humphrey (1895 - 1958) e Charles Weidman (1901 - 1975)

Holm estava originalmente envolvida com Hanns Benkert, que depois se torna companheiro de Mary Wigman. Segundo Gitelman (2004), Holm apresentou o parceiro para Wigman em 1929, e alguns meses depois ele se declarou apaixonado por Wigman. Em uma carta, Benkert diz a Holm que não sabe se seu interesse em Wigman é recíproco, mas que precisava terminar o relacionamento de toda forma. Ao que tudo indica, Holm manteve uma relação cordial com Benkert e uma amizade próxima com Wigman.

Eventualmente, ela se muda para os Estados Unidos para abrir uma filial da escola de Wigman. Quando o Nazismo ganha força, ela muda a escola de nome

para Hanya Holm Studio, em 1936, para dissociar a escola de sua herança alemã. Newhall (2009) observa que Wigman estava ciente e de acordo com esta mudança.

A trajetória de Hanya Holm exemplifica como o legado artístico é influenciado por contextos históricos e políticos. Holm, apesar de seguir disseminando os ensinamentos de Wigman, cria suas próprias coreografias, se tornando inclusive uma coreógrafa de sucesso na Broadway, Newhall (2009) destaca sua coreografia para *Kiss me Kate* (1948) e *Camelot* (1960) Essa reconfiguração evidencia que a dança está ligada às dinâmicas sociais e políticas de seu tempo, e que a manutenção de um legado artístico depende da capacidade de ressignificação em diferentes contextos. Observa-se que a dança possui, também, capacidade de propor modificações e transformações ao contexto que está posto, como Mary Wigman e tantas outras artistas fizeram.

Enquanto Holm levava adiante os ensinamentos de Wigman nos Estados Unidos, adaptando-os ao novo cenário, a dançarina, coreógrafa e professora Gret Palucca (1902-1993) se manteve na Alemanha, abrindo sua própria escola. Sua trajetória evidencia a reverberação de Wigman em pessoas diversas, tendo em vista que Palucca transitou do balé clássico para a dança de expressão, algo que não foi comum entre suas contemporâneas. Sua escolha reitera a importância de estar disponível para diferentes formas de trabalhar a dança, e mostra que o trabalho de Wigman tocou pessoas de diferentes formações, como veremos ao longo do capítulo.

Margarethe Palucca iniciou seus estudos da dança no balé clássico, e só foi estudar com Wigman por volta de 1921, quando também mudou seu nome para Gret Palucca. Em 1925 abre sua própria escola, que teve filiais em mais de uma cidade alemã. Viveu no leste da Alemanha, depois do fim da II Guerra Mundial, e foi uma das fundadoras da Academia de Artes do Leste Alemão. Palucca estava originalmente no elenco de estreia da obra *As sete danças da vida*, analisada no Capítulo 3, mas uma lesão às vésperas da apresentação a fez ser substituída.

A formação de Gret Palucca em balé clássico marcou-a de modo diferente dos nomes mencionados, até então, na dissertação. A experiência de Palucca com essa modalidade forneceu a ela uma base técnica que outras grandes artistas da dança de expressão não tiveram, o que revela a complexidade singular de sua trajetória artística. Palucca não foi a única bailarina de formação clássica a se

deparar com as alternativas propostas por Wigman, mas foi uma das poucas que fez essa mudança radical de percurso⁵⁰.

Ao se tornar professora e fundar sua própria escola – que eventualmente é fundida à escola de Wigman pelo governo alemão – Palucca cria seu próprio legado. Sua obra permanece como uma referência para artistas da dança e de outras linguagens artísticas⁵¹ e o impacto de seu trabalho continua a ser investigado em diversos contextos.

Newhall observa que:

Palucca permaneceu na Alemanha durante o Terceiro Reich e obteve uma posição privilegiada, mesmo sendo classificada pelas Leis de Nuremberg como *mischlinge ersten Grades*, ou seja, meio judia. Sua escola na Alemanha Oriental tornou-se um importante centro de formação para dançarinos alemães no pós-guerra. (Newhall 2009 p. 28)

Palucca revela que a trajetória de uma artista pode ser marcada por escolhas que vão além da fidelidade a uma única técnica ou estilo. Sua passagem pelo balé clássico não a limitou ou impossibilitou seus estudos em outras lógicas de criação em dança. Além disso, como artista, ela se permitiu experimentar para além da técnica que conhecia. Por intermédio de suas escolas, formou diversas outras artistas, marcando sua própria influência na história da dança.

Foi em uma das escolas de Palucca que Dore Hoyer (1911 - 1967) iniciou sua formação na dança, entre 1927 e 1929. Em seguida, ela se aprofunda ainda mais na dança de expressão estudando com Wigman. Hoyer se destacou com a criação de *Afectos Humanos* (1962), uma obra composta por cinco danças que exploram os

⁵⁰ Outras bailarinas clássicas também buscaram Wigman, fizeram aulas e conheceram seu trabalho, mas se mantiveram em um percurso técnico, como foi o caso das brasileiras Tony Petzhold e Lya Bastian Meyer, ambas nascidas no Rio Grande do Sul. Tony Petzhold vai à Alemanha em 1937 onde tem a chance de fazer aulas com Wigman. Em sua biografia, escrita por Ana Luiza Gonçalves Freire (2002), intitulada *Tony Petzhold: uma vida pela dança*, Freire relata que Petzhold é reconhecida como uma das pioneiras da dança clássica no Rio Grande do Sul. No livro *Dança: Nossos Artífices* (2004), das autoras Morgada Cunha e Cecy Frank, Lyra Bastian Meyer é descrita como bailarina, coreógrafa e professora. Meyer viajou para a Europa em 1928 para aprender o balé russo com Eugénie Eduardowa. Estudou também com as artistas Rita Pokst e Tatiana Gsowski em Berlim, sendo que Gsowski foi muito influenciada por Wigman. Após dois anos de estudos retornou ao Brasil e organizou apresentações dedicadas ao repertório clássico. Em seguida, fundou sua própria escola de balé, a primeira do estado. Em 1938 retorna a Europa onde tem um contato mais direto com o trabalho de Wigman. Destaca-se que Petzhold e Meyer escolhem direcionar suas trajetórias à técnica do Balé Clássico. É difícil determinar qual teria sido a influência exata do contato com Wigman em suas trajetórias, mas pode-se especular que ninguém sairia completamente ileso depois de passar um período estudando com Wigman. Observa-se que a obra de Mary Wigman ultrapassou fronteiras estilísticas, contribuindo para a diversidade e complexidade de diferentes linguagens da dança.

⁵¹ Em 1926, o artista Wassily Kandinsky criou a série *Dance Curves*, composta por desenhos inspirados nos movimentos da dançarina Gret Palucca. Baseado em fotografias da artista em ação, Kandinsky buscava capturar a essência do movimento por meio de linhas abstratas e formas geométricas.

aspectos das emoções humanas. Após a Segunda Guerra Mundial, viajou pela Europa para se apresentar e influenciou artistas da dança com sua performance intensa. Newhall (2009) observa que ela foi a solista da versão de Wigman de *Sagração da Primavera* (1957), sendo considerada a mais talentosa de sua geração.

Em 1968 Wigman escreve para Holm ao saber da morte de Dore Hoyer:

Algumas horas atrás, soube que Dore Hoyer está morta. Estávamos aqui com ela no dia 23 de dezembro, muito felizes, com Palucca, que conseguiu estar em Berlim Ocidental para o Natal. Dore partiu naquela noite para Frankfurt para celebrar com sua melhor amiga e planejava voltar no dia 10 de janeiro. Esta noite, foi encontrada morta em sua cama. Suicídio, naturalmente. Ela sempre brincava com essa ideia. Mas nenhum de nós achava que ela realmente faria isso. Ainda estou muito abalada e tomada por muitas perguntas para as quais simplesmente não tenho respostas. (Wigman *apud* Gitelman, 2004, 198-199) Tradução da autora.⁵²

A trajetória de Dore Hoyer, assim como as de Wigman e Palucca, revela a construção de vínculos que se inserem em contextos pessoais complexos. Essas relações entre mulheres artistas configuram uma rede que, mesmo diante das dificuldades e pressões sociais enfrentadas pelas mulheres, promove a continuidade e a reinvenção de uma tradição artística.

A relação entre essas artistas, que mantiveram relações duradouras, abre espaço para uma reflexão sobre as formas de relação entre mulheres em diferentes contextos históricos e sociais. Silvia Federici, no livro *Mulheres e caça às bruxas* (2018), mostra que as redes de apoio entre mulheres são formas potentes de resistência. A autora dá continuidade às discussões iniciadas em *Calibã e a Bruxa* (2017), aprofundando a análise sobre os mecanismos que historicamente enfraqueceram ou inviabilizaram a solidariedade feminina. Federici destaca que enfraquecer os laços entre as mulheres foi, e ainda é, uma estratégia de controle. Entre outros aspectos, chama atenção para o apagamento sistemático das redes de apoio entre mulheres, frequentemente desvalorizadas ou enquadradas como triviais. A articulação entre vida pessoal, criação artística e relações de afeto, ainda que nem sempre documentada de forma explícita, deve ser considerada na análise da trajetória de qualquer artista, mas, principalmente, de mulheres e pessoas

⁵² A few hours ago I learned tha Dore Hoyer is dead. We were here with her on December 23 and very happy, with Palucca,who was able to be in West Berlin for Christmas. Dore left for Frankfurt that night to celebrate with her best friend, and wanted to be back January 10. This evening she was found dead in her bed. Suicide, naturally. She had always played with the idea. But none of us thought she would go through with it. I am still very shaken,and I am besieged with many questions for which I just don't have answers. (Wigman *apud* Gitelman, 2004, 198-199) Tradução da autora

LGBTQAI+. Não é à toa que uma das estratégias centrais de ataque a essas pessoas é a tentativa de impedir que se comuniquem e que formem comunidades. A comunidade e a relação com a outra é parte importante da construção de resistência para qualquer grupo que seja dissidente.

Federici observa que em muitas sociedades as mulheres são as responsáveis pelo legado, sendo as responsáveis por guardar e propagar as histórias e os conhecimentos, educar as futuras gerações e construir um senso de identidade cultural. Essa importante troca de informações entre mulheres passa a ser vista de forma pejorativa na Idade Média. No livro *Mulheres e caça às bruxas* (2018), a autora narra a história do termo *gossip*, que em português chamamos de fofoca, e mostra como seu significado muda ao longo do tempo e como a expressão se torna uma ferramenta para demonizar as relações de solidariedade entre mulheres.

É dessa forma que as mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os retratos misóginos ou idealizados que os homens fazem delas. Estamos, no entanto, recuperando nosso conhecimento. Como uma mulher disse recentemente em um encontro para discutir o sentido da bruxaria, a mágica é: "Sabemos que sabemos" (Federici, 2018, p.84).

Não foram somente as artistas mulheres que levaram adiante o pensamento de Wigman. Já foi citado, por exemplo, o bailarino Rob Kistos, cuja remontagem de *Witch Dance* está disponível no documentário *The Dances of Mary Wigman* (2020). Outro aluno de Wigman que marcou a história da dança foi Rolf Gelewski (1930-1988). Gelewski iniciou sua trajetória na dança na Alemanha aos 18 anos, tendo antes se dedicado à música, pintura e poesia. Estudou com Wigman e foi solista e professor no Teatro Metropolitano de Berlim até 1960, quando foi convidado a dirigir a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e se mudou para o Brasil.

Com sua chegada ao Brasil, Gelewski inevitavelmente trouxe consigo as práticas de dança que constituíram sua formação, incluindo suas vivências com Wigman. Ele foi uma figura importante para a dança teatral brasileira e influenciou uma geração de artistas que tiveram contato com suas ideias, modos de criação e modos de ensinar. Gelewski trouxe para o contexto brasileiro uma perspectiva inovadora sobre o ensino da dança, contribuindo significativamente para a construção de uma linguagem artística própria no país. Seu legado permanece presente tanto nas estruturas acadêmicas quanto nas práticas artísticas

contemporâneas desenvolvidas por suas ex-alunas. Sua presença no país ampliou as possibilidades de experimentação na cena nacional e contribuiu para o fortalecimento de uma dança crítica, expressiva e autoral.

A ideia de legado pressupõe alguém que deseje levar adiante certas ideias, valores ou práticas. Nesse sentido, o legado de Wigman só se concretiza porque houve pessoas dispostas a sustentá-lo ao longo do tempo. Não foi por acaso que Hanya Holm manteve o nome de Wigman em sua escola durante anos. Além disso, pessoas como Holm, Palucca, Hoyer e Gelewski, entre outras e outros, fizeram mais do que simplesmente repetir as propostas de Wigman, se apropriarem de suas ideias, criando um legado próprio que fortalece o de Wigman. O processo de apropriação e reinvenção é fundamental para que um legado artístico permaneça vivo e relevante. As transformações feitas por esses artistas não diluem a contribuição de Wigman, mas, ao contrário, possibilitam que suas ideias atravessem diferentes contextos históricos e culturais.

Como já mencionado, um legado artístico não é uma mera transmissão estática, mas um processo contínuo de apropriação e adaptação. As figuras de Holm, Palucca, Hoyer e Gelewski demonstram que manter vivo o legado de Wigman significou não só preservar seus ensinamentos, mas reinterpretá-los à luz de seus contextos particulares. Essa apropriação ativa fortaleceu o legado original ao permitir que ele atravessasse fronteiras geográficas e temporais, mantendo-se relevante. Dessa forma, o legado de Wigman não permanece como um monumento imutável, mas uma rede viva de práticas e ideias em constante transformação.

5.2 Reverberações em Belo Horizonte: Marilene Martins

Dentre as artistas que foram influenciadas por Gelewski, está a mineira Marilene Martins (1935), conhecida por Nena, cujos dados bibliográficos serão consultados a partir da dissertação *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959–1975)* de Arnaldo Alvarenga (2002). O autor investiga a constituição da dança moderna em Belo Horizonte, destacando figuras como Carlos Leite, Klauss Vianna e Marilene Martins. A pesquisa articula entrevistas e crítica de imprensa e dialoga com autores como Bourdieu e Hobsbawm, evidenciando a construção de uma tradição em diálogo com o contexto sociopolítico da cidade.

Marilene Martins nasceu em Teófilo Otoni no ano de 1935 iniciando sua trajetória artística em Belo Horizonte por volta de 1950. Foi aluna de Carlos Leite⁵³ e trabalhou com Angel⁵⁴ e Klauss⁵⁵ Vianna na escola e no Balé Klauss Vianna (BKV), onde também atuou como assistente de coreografia.

Como relata Alvarenga (2002), Belo Horizonte vivia um período de transição de valores mais conservadores para os ideais modernos. Muitas pessoas que trabalhavam com arte se identificavam com os ideais da modernidade e, conseqüentemente, eram estigmatizadas. A dança, enquanto linguagem artística, também era alvo de preconceitos. Artistas locais precisavam achar formas de se expressar e de criar, muitas vezes resistindo às normas sociais vigentes.

No imaginário comum da década de 1950, as mulheres deveriam se preservar, e se comportar de maneira submissa. A mineira ocupa então um lugar de vanguarda, indo na contramão do que é esperado de uma moça dentro da lógica dos padrões de gênero vigentes. Escolher a dança como caminho, por si só, já apresenta um caráter de reivindicação do próprio corpo, considerado o contexto social e político estabelecido. Entretanto, como veremos a seguir, Martins propõe um trabalho que, em alguns momentos, desafia valores estéticos da feminilidade padrão e práticas pedagógicas que permitem a exploração e investigação do movimento do próprio corpo.

Já com relação às mulheres – entre as quais o núcleo de dança da “geração” era pleno –, essas tinham a sua reputação questionada numa cidade cujos sonhos de modernidade não conseguiram, até aquele período, banir costumes e hábitos comportamentais que já começavam a ser vistos, pela juventude da época, como ultrapassados. Eram os “costumes modernos” em choque com a tradição mineira, evidenciando pelo gênero a diferença de lugares sociais ocupados pelo homem e pela mulher. (Alvarenga, 2002, pg.169)

⁵³ Carlos Leite (1914–1995) foi um bailarino, coreógrafo e professor brasileiro nascido em Porto Alegre. Iniciou sua carreira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1935, sob orientação de Maria Olenewa. Em 1948 se mudou para Belo Horizonte e fundou o Ballet Minas Gerais.

⁵⁴ Angel Vianna (1928–2024) foi bailarina, coreógrafa e educadora brasileira, nascida em Belo Horizonte. Junto a Klauss Vianna, fundou o Ballet Klauss Vianna e foi professora na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Estudou com Carlos Leite no Ballet Minas Gerais e se formou em artes plásticas na Escola de Belas Artes da UEMG. É reconhecida como uma influência potente no meio artístico brasileiro.

⁵⁵ Klauss Vianna (1928–1992) foi bailarino, coreógrafo e pesquisador do movimento brasileiro, nascido em Belo Horizonte. Estudou balé clássico com Carlos Leite e com Maria Olenewa. Desenvolveu um método próprio de preparação corporal para a cena que influenciou profundamente o teatro e a dança brasileira. Fundou, junto a Angel Vianna, o Ballet Klauss Vianna em 1959.

Federici (2023) observa que a retomada do corpo para além de sua utilidade é um aspecto central da luta feminista. Ao insistir na dança como campo de pesquisa, criação e expressão, Martins reivindica seu corpo para além das funções e gestos prescritos à mulher “respeitável”.

A dança é um campo ocupado por muitas mulheres, e visto como feminino. É comum que responsáveis por crianças meninas as coloquem em aulas de balé muito cedo. De forma contraditória, quando essas mesmas meninas crescem e consideram continuar dançando e continuar nos palcos, encontram resistência tanto na própria família como da sociedade, a mesma sociedade que de forma insistente e equivocada considera a prática da dança teatral exclusivamente feminina. “Enquanto prática corporal culta, na formação educacional da menina e da adolescente, a dança era encarada como plausível; porém, como profissão futura da mulher “direita”, era impensável” (Alvarenga, 2002, p.170)⁵⁶.

Os conhecimentos socialmente considerados e delegados como femininos são, não por coincidência, aqueles que a sociedade patriarcal desvaloriza. O cuidado com o outro na infância e na velhice, por exemplo, é ao mesmo tempo pilar para a manutenção de qualquer comunidade humana, e, atualmente, considerado um trabalho pouco relevante nas sociedades eurocentradas. Homens que desempenham qualquer uma das funções atribuídas como femininas, automaticamente são estigmatizados, pois, em um mundo machista qualquer aproximação com o feminino é visto como sinal de inferioridade⁵⁷.

Em 1961, Marilene Martins conquistou uma bolsa de estudos para estudar dança moderna na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde teve a oportunidade de conhecer Rolf Gelewski. Pouco tempo depois, passou a integrar o grupo de dança Juventude Dança, pertencente à Escola de Dança da Bahia, atuando tanto como dançarina quanto como assistente. O trabalho de Gelewski, fortemente influenciado por Mary Wigman, era guiado pela busca da espontaneidade

⁵⁶ Alvarenga observa que Marilene Martins fez parte do núcleo de artistas e intelectuais chamado Geração Complemento, que revoluciona o ambiente cultural belorizontino e concede a Martins um espaço mais receptivo.

⁵⁷ O pesquisador William L. Earl (1988) explorou as percepções sociais associadas ao termo "male ballet dancer" através de um estudo em que os participantes tiveram que fazer uma tarefa de descrição livre, na qual foram convidados a listar até quinze palavras ou frases que representassem essa figura. Os resultados revelaram muitos estereótipos negativos e de gênero, com frequentes associações a características consideradas afeminadas, vistas de forma pejorativa, como "soft" (delicado), "vain" (vaidoso) e "frail" (fragil). Esse experimento evidencia como a dança, particularmente o balé masculino, está carregada de estigmas relacionados à masculinidade que afetam a percepção social e a identidade dos bailarinos masculinos.

e pela valorização do movimento que emerge de dentro da própria intérprete. Essas concepções, centradas na escuta do corpo e na expressão autêntica, impactaram profundamente Martins, que passou a incorporá-las em sua trajetória artística e em sua atuação como professora. Suas experiências na UFBA foram fundamentais para consolidar uma abordagem singular da dança, ancorada na experimentação e na sensibilidade.

Retornando a Belo Horizonte em 1967, Marilene Martins reencontrará Rolf Gelewski em 1970, atuando como sua assistente em cursos ministrados por ele durante o Festival de Inverno de Ouro Preto⁵⁸. O contato com Gelewski foi fundamental para o aprofundamento de sua prática pedagógica.

Dos ensinamentos de Rolf, Marilene assimila todo um rigor metodológico aplicado ao ensino da dança moderna: à improvisação; à composição coreográfica e à filosofia da dança. Assim, no espaço que criou, pôde experimentar tudo o que aprendera, dos fundamentos da técnica clássica à criação de uma metodologia própria para a dança moderna, geradora de um “estilo” característico, renovador da dança em Belo Horizonte, que se objetiva nos palcos com o Trans-Forma - Grupo Experimental de Dança (Alvarenga, 2002, pg.179).

Antes de fundar o Trans-Forma – Grupo Experimental de Dança –, Martins cria a Escola de Dança Moderna Marilene Martins. A escola possuía um percurso total de oito anos, e era fundamentada em pesquisa rigorosa. Além de aulas práticas, contava com midiateca, cantina, biblioteca e área de convivência, recebendo grande fluxo de professores e professoras convidadas, mantendo-se atualizada e oferecendo ao público interessado um ponto de contato com profissionais diversos. Esse ambiente dinâmico favorecia trocas constantes e incentivava a autonomia das pessoas. A proposta pedagógica valorizava tanto o domínio técnico quanto o desenvolvimento de uma visão crítica sobre a arte.

Alvarenga (2002) observa que nesse período uma parte da juventude se rebelava contra os valores mais conservadores, propondo-se a questionar ideias impostas pela cultura eurocêntrica.

Esse corpo “rebelde”, que se vai construindo na contramão, não se preocupa mais com a reta postura de seus pais e mestres, representantes de um formalismo que se procura infringir, o que contrasta com a inconfundível posturação intensamente verticalizada dos bailarinos clássicos. Troncos curvados, descaso pela maquiagem, roupas que poderiam vir de todas as partes do mundo, numa profusão infinita de cores

⁵⁸ Criado em 1967 por iniciativa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em parceria com a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), o Festival de Inverno de Ouro Preto consolidou-se como um dos mais importantes eventos culturais do Brasil

e aparência desleixada contrapõem-se ao aspecto limpo e organizado dos bailarinos clássicos: cabelos presos, roupas justas pelo uso de colants (Alvarenga, 2002, pg. 185).

Essa observação do autor sobre uma estética diferenciada que destaca a curvatura do tronco e um certo desleixo na aparência, que pode ser associado a roupas mais largas, traz à mente a imagem da *Dança da Bruxa* de Wigman, que também trabalha com a quebra de expectativas estéticas, embora de forma mais radical⁵⁹. A curvatura do tronco e o uso de roupas que não moldam o corpo reafirmam a corporeidade que se afasta do controle e da leveza do balé, aproximando-se de um corpo que já não se encaixa nos ideais de feminilidade, ou de masculinidade, padrão. A recusa ao corpo ereto e idealizado pode ser uma forma de insubordinação. Nesse sentido, o corpo dançante curvado, imperfeito, com roupas largas, desafia imposições sobre os corpos femininos. O gesto curvado, então, não é apenas uma escolha formal, mas uma quebra na estética normativa.

Com sua escola, Martins cria um ambiente no qual as pessoas frequentadoras podem se expressar para além das expectativas sociais e normas culturais. Esse espaço, que vai além do espaço físico, a meu ver, se assemelha, em alguma medida, ao Monte Verità, citado no Capítulo 1, considerando que ambos criam oportunidades para a criação artística e livre debate de ideias. Essa proposta fortalece a autonomia, oferecendo um refúgio no qual pode-se desafiar padrões estabelecidos e serem construídas novas formas de existência e expressão corporal.

Como já foi discutido, a dança pode ser um caminho para criar furos em lógicas e normas de opressão por intermédio do corpo. Nota-se que Martins foi uma grande facilitadora para que muitas mulheres (e homens), encontrassem e criassem tais rupturas. Ao criar uma escola com as características que já foram descritas, ela possibilitou um ambiente de troca de ideias e desenvolvimento artístico. Federici observa que “Nossa luta, então, deve começar pela reapropriação de nosso corpo, a revalorização e redescoberta de sua capacidade de resistência, à expansão e à celebração de seus poderes, individuais e coletivos” (Federici, 2023, p.166). A dança, como prática corporal, pode ser revelar um caminho para a reconquista e questionamento da identidade, abrindo-se para a permissão do desenvolvimento de experiências feministas em várias dimensões. Espaços como a Escola de Dança

⁵⁹ Essa comparação, embora interessante na perspectiva e recortes da pesquisa, não sugere ou implica uma relação de causalidade direta entre o trabalho da bruxa e o de Martins.

Moderna Marilene Martins são fundamentais para que cada pessoa se descubra e se invente individual e coletivamente.

De modo similar, o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, criado em 1971, cumpre uma função de espaço criativo e formativo, reunindo artistas da dança que se mantêm constantemente na jornada de buscar conhecimento sobre si. O grupo tornou-se uma grande referência da dança no Brasil, impactando profundamente o cenário artístico cultural belorizontino e promovendo a democratização e acesso à arte.

A trajetória de diversos grupos será influenciada pelo trabalho de Marilene, seja pelo seu estilo, seja pelos contatos que se estabeleceram a partir das articulações por ela tentadas e concluídas, dando início a uma verdadeira seqüência de relações que expandiram o campo da dança em Belo Horizonte (Alvarenga, 2002, p. 209).

O nome Trans-Forma surgiu de uma série de reuniões entre os artistas envolvidos e foi escolhido por sugerir múltiplos sentidos relacionados à ideia de transformação — dar forma, transformar, e ser forma em movimento. A escolha do nome refletia também a proposta do grupo: um espaço de pesquisa artística contínua, em constante mutação. O Trans-Forma era diretamente ligado ao trabalho e à visão pedagógica e estética que Martins vinha desenvolvendo, com práticas marcadas pela experimentação corporal que buscava desenvolver uma dança brasileira.

A prática de incorporar elementos diversos da cultura brasileira no trabalho artístico vai ao encontro, também, de uma busca sobre si mesma.

Com efeito, conhecer e aproximar-se da própria cultura nos permite entender um pouco mais sobre nós mesmos e, conseqüentemente, reforçam-se os laços com nossos valores, nossa história, nossas origens. Aproximar-se do Brasil é fazer com que nos conheçamos com maior profundidade e universalidade. Isso incrementa a criação de uma dança autoral, pois somos levados em direção a nós mesmos, promovendo assim o autoconhecimento. Conhecer a si é uma possibilidade de encontrar a dança de si (Ramos Homem, 2007, p.120).

Marilene Martins esteve presente na história de diversos artistas belorizontina(o)s e sua escola impactou a proposta pedagógica de várias outras escolas de dança que surgem na capital como, por exemplo, a Primeiro Ato Escola de Dança e o Corpo Escola de Dança. Ela contribuiu para a construção de uma dança aberta às múltiplas influências que caracterizam a produção artística

contemporânea brasileira. O que se pode observar, a partir dela, é uma apropriação do legado: Marilene Martins, ao não repetir fórmulas, soube transformar o que recebeu situando o conhecimento em seu tempo e cultura.

Sua conexão com Wigman acontece de forma indireta, por intermédio de Rolf Gelewski, mas as similaridades entre suas formas de trabalhar são nítidas. A partir da breve descrição dos dados biográficos de Martins, pode-se inferir a possibilidade de um paralelo forte entre as duas artistas. Uma aposta futura seria que ambas foram mulheres cujo trabalho artístico movimentou em alguma medida as expectativas em torno do gênero. Se tal suposição for embasada, uma outra discussão seria que Martins ainda lida com a dificuldade extra, de se inventar não só como mulher, mas como mulher brasileira e latina.

Figura 10 - Marilene Martins



Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga - Coreografia Rhythmetron - Marilene Martins - fotógrafo desconhecido

5.3 Legado multidisciplinar

O legado de Mary Wigman se perpetua não apenas por meio dos artistas que foram diretamente influenciados por sua obra, mas também através das produções

intelectuais e artísticas que buscam preservar e difundir sua contribuição para a história da dança. Essa continuidade demonstra a relevância duradoura de suas ideias, que continuam a inspirar novas gerações a explorar a dança como forma de expressão, e a atenção que seu trabalho continua recebendo reforça seu papel fundamental no campo artístico.

Sua influência atravessa fronteiras alcançando criações coreográficas, reflexões acadêmicas e registros audiovisuais. Seus próprios escritos, como *A Linguagem da Dança* (Wigman, 2002) e *The Mary Wigman Book: Her Writings* (Wigman, 1975), atuam preservando e disseminando suas ideias.

Diversos livros foram escritos sobre Wigman, entre estes *Liebe Hanya: Mary Wigman's Letters to Hanya Holm* (Gitelman, 2003), *Mary Wigman* (Newhall, 2009) e *The Makers of Modern Dance in Germany* (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003). Essa produção evidencia a amplitude de seu impacto.

No Brasil, a pesquisadora Dra. Alba Pedreira Vieira constrói uma análise do trabalho de Wigman em articulação com outros artistas no Capítulo 7 do livro *Arte e Violência: ensaios em movimento* (Vieira; Magalhães, 2017). O texto intitulado *E o corpo se movimenta: conexões entre dança e violência* (Vieira, 2017) analisa como a linguagem da dança pode problematizar diferentes formas de violência ao longo do tempo. A autora discute obras como a *Witch Dance* (1926) de Wigman, que já foi citada aqui, mas debate também trabalhos como *The Green Table* (1932) de Kurt Jooss, *Violência* (2000) do grupo Cena 11, e *Entre Terra* (2012) de Elisa Schmidt. Em cada uma delas, o corpo é entendido como meio expressivo e político que denuncia os impactos da guerra, da opressão social e das estruturas de poder. Ao analisar esses trabalhos, Vieira evidencia a capacidade da dança de construir discursos críticos.

Outra pesquisadora brasileira que abordou o trabalho de Wigman foi a Dra. Maria Claudia Alves Guimarães no texto *Concepções pedagógicas no trabalho de Mary Wigman*, publicado nos Anais do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) em 2014. No artigo, a autora investiga a proposta pedagógica de Mary Wigman, evidenciando a importância de seu trabalho para a formação de toda uma geração de artistas da dança.

No campo audiovisual, documentários como *The Dances of Mary Wigman* (2020) e *The Fire Between Two Poles* (1981) oferecem imagens e análises visuais

que ajudam a manter viva sua memória artística, permitindo que novas gerações tenham acesso ao seu trabalho e às ideias que moldaram uma das vertentes mais expressivas da dança moderna⁶⁰. Essas diferentes formas de produção possibilitam que o legado de Wigman siga sendo fonte de inspiração em diversos campos do pensamento artístico contemporâneo.

As remontagens disponíveis em *The Dances of Mary Wigman* (2020), *Dança da Bruxa* por Rob Kitsos, Betsy Fisher e Maria Simpson e *Swinging Landscapes* por Betsy Fisher, Maria Simpson (*Seraphic Song*), Holley Farmer (*Pastorale*) e Elizabeth Cooper (*Dance of Summer*), assim como a remontagem da *Dança da Bruxa* de Laâbissi e Newhall (2015), dão pistas sobre a influência que Mary Wigman segue tendo na atualidade. Tanto os trabalhos que estão em um lugar de reprodução e remontagem, que é o caso dos disponibilizados no documentário *The Dances of Mary Wigman* (2020), como os que atualizam ou modificam a obra em alguma medida, o que ocorre na remontagem de Laâbissi e Newhall (2015).

Em 1926, Wigman dança pela segunda vez a *Dança da Bruxa*. Em 2025, quase cem anos depois, essa performance segue profundamente relevante. Para as mulheres, para o feminino, a necessidade de encontrar rotas para se expressar, para se reinventar e afirmar sua presença no mundo continua urgente. Apesar dos direitos das mulheres terem avançado muito ao longo do século, o caminho a ser percorrido ainda é longo, sinuoso e repleto de desafios quase impossíveis — muitos dos quais se repetem em novas formas, exigindo resistência contínua.

Cada pessoa que se propõe a refletir sobre Mary Wigman, seja em um trabalho acadêmico, em uma produção artística ou na privacidade dos próprios pensamentos, realiza essa reflexão a partir da forma como essa artista toca e transforma sua experiência pessoal e subjetiva. Assim, cada uma — ou cada um —, constrói e carrega uma versão de Mary Wigman para si. As múltiplas interpretações, as incoerências e as discordâncias, que por vezes se acumulam ou se contradizem, são também responsáveis por manter a memória de Wigman viva, e em constante movimento.

O legado wigmaniano se perpetua não pela rigidez de um repertório, mas por meio da sua apropriação por diferentes artistas, em especial mulheres, que o reelaboram a partir de seus próprios contextos. Essa dinâmica revela que a dança

⁶⁰ Esses recursos estão disponíveis em plataformas digitais gratuitamente, fato que contribui para democratização de seu acesso.

pode ser um campo onde o conhecimento se constrói coletivamente, pela partilha e através da criação de comunidades. O legado, assim, é mais do que memória: é um espaço de invenção e, como aponta Federici (2023), é espaço de recuperação do corpo como lugar de saber e criação, pensamento central para a luta feminista contemporânea.

Não poderia ser diferente com uma artista com as características de Wigman. Como vimos nos Capítulos 1 e 3, seu trabalho foi desenvolvido, sobretudo, a partir dela mesma. É coerente que seu legado seja construído a partir de uma relação com o mundo e com contextos diversos. Afinal, existiu apenas uma Mary Wigman na história, mas existem centenas de artistas tocadas por ela, que farão suas próprias construções.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta dissertação foi refletir sobre a dança como um possível espaço de ruptura com a ordem patriarcal a partir da análise do trabalho de Mary Wigman, o que foi feito ao longo dos Capítulos 1 a 3, nos quais investigamos como a dança pode funcionar como um meio de autoconhecimento, autoexpressão e resistência para as mulheres. Buscamos evidenciar como o corpo dançante pode subverter normas impostas e abrir caminhos para novas formas de se relacionar com o mundo.

Buscou-se compreender as muitas camadas estéticas, políticas, subjetivas e históricas, que tornam a dança um campo fértil para a elaboração de outras existências possíveis, o que observamos ser fundamental para as mulheres. Nesse sentido, aqui, reafirma-se o potencial da dança como capaz de provocar deslocamentos no modo como interagimos com o mundo.

Um dos objetivos específicos, investigar a trajetória de Mary Wigman por meio de estudo biográfico, foi exposto no Capítulo 1. Partindo da biografia da artista, consultada principalmente a partir da obra de Newhall (2009), discutiu-se o processo criativo de Wigman e sua relevância na consolidação da *Ausdruckstanz*, a dança de expressão. Destacou-se como Wigman se diferencia de outras artistas modernas da dança pelo modo como sua criação parte, fundamentalmente, de impulsos sensíveis, e não de um procedimento padrão previamente formalizado.

Neste capítulo, também foi discutido, a partir da análise da *Dança da Bruxa* de Wigman, como o olhar pode ser ao mesmo tempo ferramenta de opressão e de resistência. Destacou-se a crítica decolonial de Oyèrónké Oyewùmí, em que a autora pontua como o mundo ocidental se baseia neste sentido para construir suas relações e estruturas sociais.

A *Bruxa* de Wigman destaca a capacidade da dança em se contrapor às estruturas de poder. Essa imagem selvagem desafia a ideia de feminilidade padrão, e causa estranhamento em quem assiste. Essa personagem emerge como uma possibilidade de reinvenção do corpo fora dos parâmetros da feminilidade padrão. A imagem híbrida que Wigman evoca em cena, ao mesmo tempo mulher e criatura, escapa às categorizações normativas de gênero. Ela desloca os limites do que é ser mulher e mostra que, por meio da dança, podemos construir diferentes formas de existir no mundo.

Observou-se que é fundamental refletir sobre o corpo como espaço de elaboração crítica. A prática em dança de Wigman abre espaço para uma escuta interna e contraria os padrões de produtividade e docilidade historicamente impostos às mulheres. Essa dimensão política do movimento foi explorada no Capítulo 2 em articulação com autoras que discutem a relação entre corpo, capitalismo e patriarcado, como Silvia Federici.

No segundo capítulo, construiu-se uma análise da influência do capitalismo na subjugação das mulheres no ocidente, a partir do diálogo com Federici. A articulação com esta autora permitiu identificar como o corpo pode ser espaço e fonte de opressão. Através das reflexões de Federici observamos também a trajetória da figura e da narrativa da bruxa, e como esta afetou as mulheres. Foi também a partir dessa de Federici que observamos a necessidade de se combater a mecanização do corpo, destacando como a dança pode ser um importante agente de resistência a esta forma de dominação característica da atualidade. Nesse contexto, dançar pode ser a reivindicação do corpo para além de sua utilidade.

A partir da psicanalista lacaniana Maíra Marcondes Moreira (2021), discutiu-se a necessidade das mulheres inventarem formas de existência.. O desdobramento dessa reflexão na pesquisa sustenta a proposta que a dança pode ser para as mulheres um meio de invenção e descoberta de si

No Capítulo 3 vimos que as práticas wigmanianas se mostraram condizentes com essa perspectiva, tendo em vista que os processos de criação analisados partem de apostas da artista sobre sensações e pensamentos pessoais. Destaca-se que Wigman não seguia uma lógica de produção pela produção, mas sim criava quando se sentia provocada por tal . Essas observações a respeito do processo criativo de Wigman, como ela permite que o trabalho se mostre e aconteça através dela, foram pontuadas em diferentes momentos da dissertação, mas se concentraram majoritariamente no terceiro capítulo, onde foi apresentado outro dos objetivos específicos – observar práticas artísticas desenvolvidas por Wigman e traçar paralelos com pensamentos e produções de autoras e artistas de diferentes contextos – , no qual discutiu-se obras de Wigman em articulação com autoras feministas.

Concluimos que a prática da artista pode favorecer processos de autoconhecimento e de construção subjetiva. Sua criação não respondia a uma

lógica produtivista, mas emergia de provocações internas, sensações e pensamentos.

Ainda no Capítulo 3, foram analisadas obras como *As Sete Danças da Vida*, *Shifting Landscapes* e *Chamado de Morte*. A leitura dessas coreografias foi enriquecida por referências à literatura, à mitologia e ao cinema, permitindo uma abordagem que ampliasse as possibilidades de interpretação. Observamos que Wigman estabelece conexões entre o indivíduo e o mundo que o cerca, possibilitando uma dança que se projeta como experiência sensível. Essa dimensão da obra de Wigman reforça sua importância como figura que ultrapassa o campo da técnica, sendo referência para pensar uma dança como linguagem expandida e como forma de se colocar no mundo.

As fontes audiovisuais sobre o trabalho de Wigman são poucas, o que provoca uma dificuldade inevitável para promover análises de suas obras. Buscamos suprir essa falta com as descrições encontradas nas referências textuais, compreendendo o limite imposto pela ausência de imagens em movimento, que poderiam promover análises mais aprofundadas a partir da correlação e comparação com outras artistas e, também, exclui possibilidades de olhares mais íntimos sobre sua obra. Prova disso é a divergência de profundidade entre as análises da *Dança da Bruxa* e de *As Sete Danças da Vida*. A ausência de registros em vídeo compromete a percepção de elementos como ritmo, intensidade, qualidade do movimento e presença cênica. Essa limitação nos convida a refletir sobre a importância da preservação audiovisual das práticas corporais e os desafios enfrentados pela história da dança em analisar registros de obras anteriores à segunda metade do Século XX.

No Capítulo 4, ampliamos esse olhar para outras artistas que também se apropriam da dança como ferramenta crítica e transformadora. No contexto dessa pesquisa, foram exploradas mulheres que estão relacionadas a Wigman de forma direta ou indireta. Entre essas personalidades, destaca-se a brasileira Marilene Martins, figura que fez história no cenário artístico nacional. Observamos que Martins criou um legado próprio, sendo também uma mulher que influenciou gerações por meio da dança.

Também observamos a vasta produção intelectual inspirada por Wigman, e como a artista segue provocando discussões sobre arte e sobre dança. Descobrimos que sua contribuição se estende para diferentes campos do pensamento,

influenciando reflexões sobre pedagogia, estética e política do corpo. Seu trabalho reverbera em processos criativos e acadêmicos, tendo em vista que outras pesquisadoras da dança também encontraram em sua trajetória um ponto de partida para debates sobre gênero, como Susan Manning e Susan Laikin Funkenstein.

Embora o Capítulo 4 estabeleça uma importante conexão entre Mary Wigman e artistas brasileiras, observo que a discussão permaneceu majoritariamente centrada no século XX, sem explorar de forma mais aprofundada os diálogos possíveis com artistas da contemporaneidade. Essa delimitação, apesar de coerente com os objetivos traçados, representa também uma limitação do estudo, já que a investigação das reverberações atuais do legado de Wigman poderia ampliar a compreensão de sua influência na dança contemporânea, especialmente no que diz respeito às práticas feministas decoloniais e pós-coloniais que emergem hoje.

Ainda sobre o Capítulo 4, destaco sua superficialidade analítica ao passar por diversos artistas e movimentos culturais, devido à limitação já mencionada. O capítulo cumpre um papel importante ao mostrar o vasto impacto do trabalho de Mary Wigman, listando e apontando formas e espaços onde podemos encontrar sua influência, mas não atinge uma reflexão crítica tão profunda como poderia. A proposta inicial deste momento da pesquisa era de seguir uma análise aos moldes da que foi desenvolvida no Capítulo 3, relacionando as artistas selecionadas com as autoras feministas. Entretanto, no desenrolar da pesquisa percebi que essa proposta não se encaixa como capítulo, pois exige um trabalho de revisão de literatura muito além do planejado e dos limites da presente dissertação. Esta proposta poderia ser um outro projeto de pesquisa, cujo objeto seria este conjunto de artistas, ou a forma como diferentes artistas sustentaram e propagaram o legado de Mary Wigman.

Recalculamos, então, a proposta do Capítulo 4, direcionando-o para que refletisse o legado de Wigman em diferentes perspectivas. Buscamos também contemplar, mesmo que parcialmente, a indicação que foi feita pela Banca de Qualificação sobre referenciar artistas brasileiras. Destaco que esta seção cumpre o papel de mostrar a imensidão do impacto de Mary Wigman e as possibilidades para continuidade do seu legado em diversas fontes.

A relevância desta pesquisa consiste em mostrar a dança como um espaço de descoberta e invenção de si, especialmente para as mulheres, que, como evidenciado ao longo do trabalho, precisam encontrar caminhos para tal. Ao criar

uma costura possível entre dança e os feminismos, este estudo busca contribuir para a construção de uma perspectiva crítica sobre a trajetória das mulheres na dança, revelando como o corpo pode ser resistência e transformação. Além disso, a pesquisa visibiliza o papel fundamental de Mary Wigman na história da dança, destacando sua importância em um contexto em que a produção **nacional** acadêmica sobre sua obra ainda é limitada, abrindo caminhos para aprofundar debates e ampliar o conhecimento neste campo.

Ao terminar a dissertação, percebo que existem perguntas em aberto e possibilidades infinitas para pesquisar Mary Wigman. Em vez de um ponto final, apresento esse texto como uma pequena parte de um percurso em aberto, uma contribuição entre tantas outras que buscam pensar a questão feminista em articulação com a arte.

Todas as pessoas que dançam vão descobrir, no corpo, algo sobre elas mesmas, pois a dança como prática no e com o corpo, obriga-as a uma forma de atenção sobre si, abrindo a possibilidade de desvelamentos íntimos como, por exemplo, em um modo muito primário, as facilidades e dificuldades em se permitir dançar, o que nos leva a perguntar: Por que?

Para algumas mulheres, e acredito que Wigman se encontra nesta lista, a dança não só faz parte como é protagonista nessa jornada. Vimos com Federici em *O Calibã e a Bruxa* (2012), que o patriarcado e o capitalismo agem no corpo da mulher, que é nele que as mulheres vão sentir muitas das opressões às quais estamos sujeitas. Dessa forma, faz sentido que seja na dança, por intermédio do corpo, que muitas consigam encontrar uma saída. A sociedade está posta, e o sistema em que vivemos também. É possível, e necessário, entretanto, encontrar rupturas e criar caminhos alternativos. Algumas de nós o farão dançando.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959–1975)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ALVARENGA, Arnaldo L de. **O Sentido Oculto da Dança**. Revista Seja nº 3, Ano 1. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2000.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. São Paulo, Rocco, 2017

BALDUNG, Hans. **As Bruxas no Sábado**. 1508 - 1510. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Hans-Baldung-Grien/1323993/O-Sab%C3%A1-das-Bruxas-%28xilogravura%29.html> Acesso em: 27 de dez. de 2024.

BANNES, Sally. **Dancing Woman: Female Bodies on Stage**. Londres, Routledge, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BRASIL. Senado Federal. DataSenado: pesquisa nacional sobre violência doméstica contra a mulher. Brasília, 2024. Disponível em: https://www.senado.leg.br/institucional/datasenado/relatorio_online/pesquisa_violencia_domestica/2024/interativo.html Acesso em: 06 jun. 2025.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo, Martins Fontes, 1987

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança: nossos artífices**. Porto Alegre: Movimento, 2004.

CURIEL, Ochy. **Rumo à construção de um feminismo descolonizado**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 119–134.

DUNKER, Christian. *in* FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. São Paulo, Autêntica, 2019.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. de José de Souza Martins. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

ECRAN somnambule. Direção: Figure Project, Produção: Figure Project,. França, Numeridanse. 2012. Disponível em:
<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/ecran-somnambule> Acesso em: em 27 de dez. de 2024.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**. São Paulo, Elefante, 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Tony Petzhold: Uma Vida pela Dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Tradução Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo, Autêntica, 2019.

FUNKENSTEIN, Susan Laikin. **There 's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art**. Oxford. Gender & History, Vol.17 No.3 November, pp. 826–859, 2005

FOUCAUD, Aliénor de; PUAUX, Juliette; SANGUINETTI, Felipe. **Under the Skin of Madge the Witch**. 2017: Disponível em:
<https://www.operadeparis.fr/en/season-16-17/ballet/la-sylphide#around-artwork>
Acesso em: 27 de dez. de 2024.

GERWIG, Greta (Direção). **Barbie**. Warner Bros. Pictures, 2023.

GITELMAN, Claudia (org.) **Liebe Hanya: Mary Wigman's Letters to Hanya Holm**. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2003.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Concepções pedagógicas no trabalho de Mary Wigman**. ABRACE, v. 10, n. 1, 2017. Disponível em:
<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1965>. Acesso em: 17 jun. 2025.

KATZ, Helena. **Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança**. In: SALDANHA, Suzana (Org.). Angel Vianna: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26–32.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. **Cor de Rosa Choque** [música]. No álbum Rita Lee e Roberto de Carvalho. São Paulo: Som Livre, 1982.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e política do movimento**. Tradução de André Masseno. São Paulo, Annablume, 2019.

LIMA, Carla Andrea Silva. **Corpo, pulsão e vazio: Uma poética da corporeidade**. São Paulo, Annablume, 2022.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Rute Costa ; Lisboa : Orfeu Negro, 2012.

LORAX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

MANNING, Susan. **Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman**. Berkeley: University of California Press, 1993.

MOREIRA, Maíra Marcondes. **O Feminismo é Feminino?: a Inexistência da Mulher e a Subversão da Identidade**. Belo Horizonte, Scriptum, 2021

MYARA, Julia. **Deusas, bruxas e feiticeiras: histórias de quando Deus era mulher**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2024.

NEWHALL, Mary Anne Santos. **Mary Wigman**. Nova Iorque, Routledge, 2009.

OYEWÙMÍ, Oyèrónke. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Princeton, University of Princeton Press, 2003

Rambova, Natacha, 1923, **Salomé** disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=44OmWMoGWfs> Acesso em: 27 de dez. de 2024.

RAMOS, Marcos. **Marilene Martins: uma história da dança em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

RANDALL, Tresa. **Cultural modernity, the Wigman school, and the Modern Girl**. *Feminist Modernist Studies*, v. 4, n. 3, p. 360–374, 2021.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo** São Paulo, Ubu Editora, 2018.

ROPA, Eugenia Casini. **A dança e o agit-prop: Os teatros não teatrais na cultura alemã no início do século XX**. São Paulo, Perspectiva, 2014.

SCHAFFNER, Carmem Paternostro. **A dança expressionista: Alemanha e Bahia**. Salvador, EDUFBA, 2012.

STEVENSON, Robert Louis. (1886) **O Médico e o Monstro**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

SNYDER, Allegra Fuller. **When the Fire Dances Between Two Poles.** [documentário]. 1981.43 min.

TEGEDER, Ulrich. **Mary Wigman – Mein Leben ist Tanz** [documentário]. Alemanha: Inter Naciones, 1986. 29 min.

THE dances of Dore Hoyer. Direção: Hanna C. Willy.[documentário] Produção: Leah Schragger e Kesa Huey. Washington, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jdromvnljIE&t=253s> consultado em 27 de dez. de 2024.

THE dances of Mary Wigman.[documentário] Direção: Hanna C. Willy. Produção: Leah Schragger e Kesa Huey. Washington, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u9C7ftRLRmA> Acesso em: 27 de dez. de 2024.

VIEIRA, Alba Pedreira. **E o corpo se movimenta: conexões entre dança e violência.** In: VIEIRA, Alba Pedreira; MAGALHÃES, Cláudio José (orgs.). Arte e Violência: Ensaios em Movimento. Viçosa: Editora UFV, 2017.

WIGMAN, Mary. **El lenguaje de la danza.** Buenos aires: Ediciones del Aguazul, 2002.

WIGMAN, Mary. **The Mary Wigman Book: Her Writings.** Wesleyan University Press, 1975. Project MUSE, Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1353/book.77785> consultado em 27 de dez. de 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014

WOOLF, Virginia. **Sobre estar doente.** Tradução de Julia Bussius. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.