

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Concepções pedagógicas no trabalho de Mary Wigman**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Professora Adjunta II, atuante na área de ensino de História e Teoria da Dança, Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE. Pesquisadora na área de história da dança no Brasil.

## RESUMO

Mary Wigman (1886-1973), mais conhecida pelo seu trabalho pioneiro como dançarina e coreógrafa moderna alemã, também se dedicou ao ensino da dança ao longo de toda a sua carreira, sendo responsável pela formação de artistas que se destacaram dentro da história da dança, como, por exemplo, Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Gret Pallucca, Dore Hoyer, Suzanne Linke, Gerhard Bohner, entre outros, assim como pela formação de artistas que atuaram diretamente, e de forma pioneira, no ensino e na propagação da dança moderna no Brasil, como Chinita Ullmann e Rolf Gelewski.

O objetivo deste estudo é discutir sobre o trabalho pedagógico de Mary Wigman, comentando sobre a proposta de sua escola em Dresden, nas décadas de 1920-1930, suas concepções sobre dança, o processo de ensino e aprendizagem e o conteúdo de suas aulas. Embora este aspecto seja pouco difundido aqui no Brasil, em função da parca bibliografia sobre o assunto em língua portuguesa, ele é de suma importância para um melhor entendimento sobre o processo de desenvolvimento da dança moderna de modo geral, e especificamente, aqui no Brasil, no que se refere as influências recebidas.

Este estudo foi construído tendo como base documentos primários (como, por exemplo, notações sobre suas aulas, entrevistas publicadas na década de 1930); sua obra *Die Sprache des Tanzes*, assim como a literatura específica sobre a *Ausdruckstanz*.

**PALAVRAS-CHAVES:** dança; ensino; história; *Ausdruckstanz*; Alemanha.

## Concepções pedagógicas no trabalho de Mary Wigman.

Mary Wigman (1886-1973), mais conhecida pelo seu trabalho pioneiro como dançarina e coreógrafa moderna alemã, também se dedicou ao ensino da dança ao longo de toda a sua carreira, sendo responsável pela formação de artistas que se destacaram dentro da história da dança, como, por exemplo, Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Dore Hoyer, Suzanne Linke, Gerhard Bohner, entre outros, assim como pela formação de artistas que atuaram diretamente, e de forma pioneira, no ensino e na propagação da dança moderna no Brasil, como Chinita Ullmann e Rolf Gelewski.

O objetivo deste artigo é discutir sobre o trabalho pedagógico de Mary Wigman, comentando sobre a proposta de sua escola em Dresden, nas décadas de 1920-1930, suas concepções sobre dança, o processo de ensino e aprendizagem e o conteúdo de suas aulas.

Após ter estudado com Dalcroze e Laban, a partir de 1919, Wigman resolveu desenvolver um trabalho próprio, concebendo um método que chamou de *Tanzgymnastik*, que visava promover a desinibição e o processo de conscientização corporal do aluno, a fim de que, com isso, ele pudesse se movimentar livremente e expressar seus sentimentos (SORELL, 1986, p.46). Não demorou muito para que também esse método começasse a ser difundido na Alemanha, pois essa proposta de dança de Wigman, além de não exigir um corpo perfeito e nem estar ligado a um sistema preestabelecido, também se contrapunha aos valores autoritários da aristocracia alemã, que ruíram com a destruição causada pela 1ª Guerra Mundial e pela derrota da Alemanha em 1918.

Em continuidade ao forte interesse pela cultura corporal, que surgira desde o final do séc. XIX, após a guerra, a valorização do corpo, da ginástica, e das atividades físicas voltaram à baila, pois serviam como contraponto à destruição e miséria em que se encontrava o país. A Alemanha estava no limiar de uma nova era, na qual tudo precisava ser reconstruído, a começar pela autoestima de cada um, e isso era uma coisa que a dança de Wigman proporcionava.

Assim, devido ao interesse pela sua *Tanzgymnastik* e ao sucesso de seus primeiros espetáculos solos pela Alemanha, em 1920 Wigman foi convidada a dar aulas de dança e dirigir a companhia de balé da *Staatsoper* em Dresden.

Entretanto, como sua contratação acabou não saindo, começou a dar aulas no hotel em que vivia, até conseguir comprar uma casa e montar sua própria escola, inaugurando-a em setembro de 1920.

A escola de Wigman foi montada com uma proposta arrojada, que se via tanto na escolha do próprio local próximo à natureza – numa área de Dresden até hoje arborizada e cercada por um bosque – como na decoração bastante moderna e diferente para a época, o que refletia não só a influência da sua formação com Dalcroze e Laban como também a de seu círculo de amizade, composto por artistas expressionistas. Assim, guiando-se pelas teorias da cor de Goethe e de Kandinsky, Wigman pintou cada parte da casa de uma cor diferente:

Em primeiro lugar a casa precisava ser pintada. E como vivíamos num período expressionista, naturalmente eu precisava satisfazer minhas necessidades em relação às cores. Até mesmo a sala de aula, que ficava na parte nova, foi pintada de vermelho vivo! Com exceção do chão, tudo havia sido pintado de vermelho: as paredes, o teto e as portas... As pessoas recuavam espantadas. A sala de aula era vermelha, o meu quarto era dourado..., preto com dourado. (WIGMAN apud SCHUMANN, Gerhard. 1982, p.36-50).

Berthe Trümpy (1930, p. 10), uma das primeiras discípulas e assistentes de Wigman, descreveu a escola da seguinte forma:

Os móveis trazidos da Suíça eram retorcidos e pintados de preto, e por isso os trabalhadores os designavam como “restos de funerária”. O quarto de Mary Wigman era forrado com um papel dourado infantil, o meu quarto era forrado de verde, mas o que havia de mais bonito era a casa do jardim, pintada de amarelo canário com verde e com desenhos prateados. A casa do jardim era o sonho de Mary! Ela espalhou sementes de pêsego pelo jardim inteiro e todo dia ela verificava se havia nascido uma nova frutinha. Ela conseguiu fazer com que o repuxo tivesse um metro quadrado por 5 cm de profundidade.<sup>1</sup>

Através do uso de cores fortes nas suas paredes, Wigman desejava promover uma sensibilização maior do aluno, fazendo com que a pintura interagisse de certa forma com sua dança, já que, de acordo com Kandinsky, as cores estavam ligadas ao estado de alma. Contudo, não era apenas na aparência externa que a escola refletiria sua identificação com a arte expressionista. Na verdade, todo o conceito de dança de Wigman estava ligado a esta estética, e,

---

1

Todas as citações foram traduzidas do original em alemão pela autora.

consequentemente, toda a sua pedagogia expressaria essa sua visão da arte e do mundo, marcada por um forte caráter humanista, pela preocupação em expressar os conflitos humanos em geral perante a sociedade, a natureza e o espiritual.

Nesse sentido, Wigman definia a dança em seu texto “*Was ist feierlich tanzt?*” ([ca. 1927] apud MÜLLER, 1986, p.84), como um reflexo do cosmo, um símbolo da vida completa e consciente e, por isso, uma alegoria do “divino”, ou seja, das leis da natureza que vigoram sobre a humanidade. Logo, para ela, “ser dançarino” significava celebrar um culto, cumprir uma tarefa superior, na qual se anunciava o SER HUMANO e o SERVIÇO AO SER HUMANO, ligando o terreno (temporal) ao divino (atemporal). Desta forma, Wigman via a dança como um meio de o homem transcender, re-ligando-se ao universo através do contato consigo próprio e com a natureza.

Portanto, não é de se estranhar que Wigman (1966, p.10) concebesse sua visão sobre a dança da seguinte forma:

A dança é uma linguagem viva, que fala sobre o homem – um depoimento artístico, que parte da realidade e levanta vôo, para falar em um plano superior de imagens e alegorias, sobre o que impele internamente as pessoas a se comunicarem. Talvez a dança seja um meio mais direto de comunicação, uma vez que o ser humano é o próprio suporte e o agente, na medida em que seu corpo realiza o movimento natural, constituindo a dança. Por esta razão, a dança é uma arte exclusivamente humana, intimamente ligada a sua capacidade corporal de movimentação.

Ciente de que *o movimento por si só não é dança*, de que *este só se torna dança, quando a ele é dado um sentido, uma significação, uma formalização artística*, Wigman (1966, p. 10) via o conteúdo da dança não apenas como a expressão de sentimentos, mas da própria alma, pois segundo ela *o corpo e a alma* seriam como *uma unidade polar na dança, na medida em que a alteração de um dos pólos tem efeito sobre o outro*. Portanto, de acordo com seu raciocínio (apud SORELL, 1986, p. 46.) caberia ao bailarino vivenciar a indivisibilidade do seu ser, a fim de tornar-se um espelho da sua condição humana.

Sob esta perspectiva, seu trabalho pedagógico se resumiria em transmitir os fundamentos técnicos, a orientação necessária e o estímulo ao aluno a fim de fazer com que este viesse a descobrir suas aptidões, seu jeito de exprimir, e a desenvolver seu estilo próprio. Todavia, ao descrever sua pedagogia em seu livro

*Die Sprache des Tanzes*, Wigman (1966, p.108-109) afirmava que também cabia ao professor desenvolver sua própria maneira de ensinar, não imitando a ninguém, a fim de conseguir levar o aluno a descobrir o seu próprio caminho na dança:

Eu somente posso ver a o ensino da dança como uma tarefa superior, na qual é dada maior ênfase ao Homem na sua corporalidade.

Apenas a formação corporal? Sim, pois é por meio dela que ocorre o processo de crescimento, no qual o movimento físico, a agilidade espiritual, a versatilidade mental precisam ser equilibradas a fim de transformar o corpo num instrumento. É importante revelar ao jovem dançarino toda gama de possibilidades do movimento, a fim de aproximá-lo de uma mensagem completa que soa como um acorde inteiramente fluido. De certa forma isso pode ser comparado ao trabalho de um escultor, que sob o olhar atento de seu professor, vai transformando o corpo num instrumento perfeitamente dominado, vibrante e sensível, que, como um véu transparente reflete claramente as oscilações e mudanças do conteúdo da dança numa harmoniosa orquestração, sob uma forma pura e condensada. E para conseguir isso, tanto o aluno como o professor têm que estar juntos a fim de superar as dificuldades.

Segundo Wigman, o processo de aprendizagem, ou por assim dizer, de *transformação do corpo em um instrumento* seria constituído, de modo geral, por três fases distintas, descritas da seguinte forma:

#### Fases de Desenvolvimento

##### 1ª Fase

Busca do impulso. Ímpeto à expressão sem preocupação com o conteúdo e a forma. Expressão do próprio desejo. Sensações de apatia, caos, desinibição, espasmo e de entusiasmo experimentadas pelo corpo, que se transforma num ente vivo, amado e valioso.

(experiência inconsciente da unidade)

##### 2ª Fase

Aumento do sentido de orientação. Maior clareza na movimentação no que se refere à expressão, ao conteúdo, à forma e à função como resultado do processo de compreensão. Antagonismo entre o modelo e a individualidade de cada um. Início da sedimentação do talento. A característica deste processo de desenvolvimento é a unidade, que oscila entre a expressão e o desejo de expressão e a forma e o desejo da forma. O corpo deixa de ser apenas um corpo, mas ainda não é um instrumento, tornando-se palco da luta entre o interior e externo.

(experiência de desdobramento)

##### 3ª Fase

Clareza quase completa. Expressão e da Intenção passam a estar presentes na Forma, revelando o espírito. A dança torna-se uma linguagem, à medida que se adquirem um domínio maior do corpo e uma maior clareza na movimentação. O corpo começa a obedecer, tornando-se um meio de alcançar um objetivo. A cognição do dançarino transforma a aptidão em ofício.

(consciência da unidade)<sup>2</sup>

Embora Wigman não gostasse de falar muito a respeito do treinamento técnico, por meio do relato de alguns ex-alunos, das anotações das aulas feitas por Bodenheim e do trabalho de suas assistentes, foi possível verificar que o conteúdo de suas aulas englobava exercícios de aquecimento, de flexibilização, de desenvolvimento motor, e de conscientização das possibilidades de movimentação do corpo, fazendo com que o aluno experimentasse mover cada uma das partes do corpo separadamente, em todas as direções possíveis. Além disso, eram feitos exercícios de locomoção (andar, correr, girar, saltar) de diversas formas.

Por outro lado, em todos os exercícios era dado uma ênfase muito grande à respiração, pois para Wigman:

A respiração *seria* o grande e o misterioso mestre que impera anonimamente por trás de tudo e de todos, que silenciosamente comanda as atividades dos músculos e das articulações, que sabe como incendiar com paixão e como relaxar, como excitar e como reprimir, que sabe como colocar as pausas dentro da estrutura rítmica, ditando a expressividade dos movimentos fluidos, regulando as mudanças expressivas do ânimo na sua interação com o colorido do ritmo e da melodia. (1966, p. 11)

Com isso, no seu método de preparação corporal, o bailarino precisava aprender a respirar em qualquer posição e em qualquer situação na qual se encontrasse. Para isso ela procurava conscientizar o aluno sobre como a respiração é orgânica, e como ela ajuda a dar maior intensidade e energia ao movimento. Todavia a respiração não era vista apenas como um elemento de apuração técnica, mas como um fator determinante para o estabelecimento do ritmo do movimento.

---

2

Este texto foi encontrado tanto no caderno com anotações de aulas feitas por Bodenheim por ocasião de um curso realizado em 1930, na escola de Mary Wigman; como também *apud* Sorell (*Op. cit.*, p. 161).

Além disso, Wigman, seguindo os passos de Laban, também procurava fazer com que o aluno trabalhasse as diferentes dinâmicas e que, sobretudo, tivesse uma boa compreensão a respeito do espaço. Assim, vimos por meio das notas de aulas de uma de suas alunas, tomadas no verão de 1930, que tanto ela como suas assistentes primavam em dar inúmeras sequências, que abordavam os planos, as direções, o volume, o tamanho e as distâncias das formas e das linhas traçadas, etc. Isso era essencial para a formação do aluno, pois afirmava que entre os três elementos (tempo, espaço e esforço), que constituem a dança, o espaço seria o mais importante de todos. Segundo sua definição (1966, p. 12):

O espaço é a verdadeira área de ação do bailarino, pois ele o pertence, pelo fato dele o constituir. Não o espaço tangível, limitado e limitante da realidade concreta, mas o espaço imaginário e irracional da dimensão da dança, que pode romper os limites da corporeidade e conduzir os gestos, de maneira fluente, através de uma imagem infinita, que se desmancha como raios, como uma torrente de água, como um sopro. Altura e profundidade; largura e amplitude; as direções para frente, para o lado e para trás; a linha horizontal e a diagonal – não são apenas termos técnicos ou noções teóricas para o dançarino, pois isso tudo ele vivencia com seu corpo. E isso se torna uma experiência viva, porque é por meio dela que o dançarino celebra sua união com o espaço. Somente com essa fusão, a dança realiza sua ação final e decisiva. Só então os sinais efêmeros são comprimidos numa imagem legível e duradoura de um espelho, na qual a mensagem da dança se desenvolve até tornar-se uma linguagem: a linguagem viva e artística da dança.

Contudo, de acordo com a reportagem realizada pelo crítico Artur Michel, em 1923, Wigman tentava evitar que todos esses exercícios fossem feitos de forma mecânica, solicitando, sempre que possível, que as alunas procurassem dar uma nova forma e um novo ritmo ao movimento proposto, de acordo com o grau de tensão de seu corpo. Com isso ela tentava fazer com que cada um expressasse sua individualidade, dando sua própria coloração ao movimento.

Todavia, na maior parte de seus textos Wigman sempre evitou falar da técnica, reiterando sempre que todo trabalho técnico deveria ser encarado como um meio e não como um fim, pois a arte se encerra quando a técnica se celebra por si só. Nesse sentido, era radicalmente contra o balé clássico, contra seu formalismo e seu virtuosismo, vendo-o como uma técnica dominada pelo artificialismo, que refletia um período da história já ultrapassado, dominado pela monarquia.

Paralelamente ao trabalho de “afinação do instrumento”, Wigman estimulava o aluno para que desenvolvesse sua criatividade e expressasse sua interioridade, propondo sempre muitos exercícios de improvisação em aula e, posteriormente, solicitando que compusessem suas próprias coreografias. Na verdade, o seu próprio método de criação tinha como ponto de partida a improvisação, pois para ela improvisar era uma forma de reunir as ideias espontaneamente, enquanto que a composição se caracterizaria por ter uma estrutura firme, uma forma animada. Logo, para ela, esse processo podia ser descrito da seguinte forma: *o acontecimento anterior (improvisação) torna-se uma existência definitiva* (WIGMAN apud SORELL, 1986, p.158). Segundo Müller (1986, p.125), Wigman aplicava esse seu processo de criação nas suas coreografias em grupo, solicitando aos bailarinos de sua companhia que improvisassem, até ela chegar a uma forma coreográfica definitiva.

Ademais, na sua escola era dada uma ênfase muito grande à formação musical do aluno, na medida em que Wigman via uma forte correlação entre as duas artes. É importante esclarecer que, na sua concepção, não cabia de modo algum a ideia da dança como uma arte subordinada à música. Para ela, a união das duas artes era possível, desde que o dançarino compreendesse tanto o seu movimento e o seu ritmo interno como a música em si. Por essa razão, de 1920 a 1928, ela estabeleceu uma parceria com o músico Will Goetze<sup>3</sup>, que passou a ensinar música para suas alunas, a acompanhar suas aulas e criar músicas para seus espetáculos. De acordo com o próprio Will Goetze (1929, p.6-9), nessas aulas ele procurava traçar um panorama teórico e prático das formas musicais, ensinar os fundamentos do ensino dos acordes e da harmonia, fazer com que os alunos compusessem uma pequena forma musical que se relacionasse com a dança, e que aprendessem a tocar um instrumento. De modo geral, havia uma preferência no uso dos instrumentos de percussão, pois segundo Wigman (apud SORELL, 1986, p. 159):

Uma vez que a dança tem uma natureza rítmica, ela está bem próxima do mundo sonoro dos instrumentos de percussão. O tambor, o gongo, os pratos, assim como toda a gama de

---

3

Como discípulo de Paul Aron, as músicas de Will Goetze eram atonais e não-melódicas, de acordo com o estilo expressionista.

instrumentos de percussão, acompanham e acentuam analogamente o ritmo do ser humano ao dançar. Mas não somente isso! Também a sonoridade desses instrumentos assemelha-se à atmosfera da dança, pois reflete a condição espiritual do dançarino, que se esquece de onde vem a música, à medida que seus gestos começam a tocar juntos.

Com isso, os alunos de Wigman acabavam desenvolvendo um senso musical muito forte, o que pode ser apontado como uma característica marcante de sua metodologia.

Por fim, cabe observar que a escola de Wigman também passou por fases distintas. Em 1920, por exemplo, quando a escola foi fundada havia apenas oito alunas. No ano seguinte, embora não tenhamos ciência do número exato de alunos, sabemos que passaram a ser dadas de seis a sete horas de aulas diárias – o que demonstra um rápido aumento do número de alunos. Em 1922, temos notícia da construção de uma nova sala de aula. Em 1925 e em 1927 foram empreendidas mais duas reformas, sendo que na última é possível ver claramente o quanto foi ampliado o tamanho das instalações. Além disso, a partir da metade da década de 1920, começaram a ser concedidas licenças às suas alunas, para a abertura de filiais de sua escola em outras cidades da Alemanha. Por fim, em 1931, no auge de sua carreira, Wigman abriu uma filial em Nova York,<sup>4</sup> a qual ficou sob a direção de sua discípula Hanya Holm. Além disso, muitos de seus alunos também abriram suas próprias escolas, propagando seu método de ensino pela Alemanha e por outros países.

Entretanto, com a ascensão do Nazismo, a arte expressionista passou a ser considerada como “degenerada”, dificultando o prosseguimento de seu trabalho na Alemanha. Em razão disso, muitos de seus assistentes e colaboradores foram obrigados a fugir do país. Após 1936, suas filiais foram sendo fechadas, permanecendo aberta apenas a sua escola em Dresden. Com o agravamento da guerra em 1942, Wigman foi obrigada a fechar as portas. Todavia, após o término da 2ª Guerra Mundial, Wigman conseguiu retomar, ainda que modestamente, suas atividades como professora e coreógrafa, formando artistas como Dore Hoyer durante o período que lecionou em Leipzig, e ainda

---

4

A abertura desta escola em Nova York foi de extrema importância para o desenvolvimento da dança moderna americana, na medida em que foi responsável pela formação de inúmeros coreógrafos e diretores de companhias, como Valerie Bettis, Alwin Nikolais, Murray Louis, Don Redlich, Glen Tetley.

mais tarde, em Berlim, Suzanne Linke, Gerhard Bohner que, juntos com Pina Bausch, Reinhild Hoffmann e Hans Kresnik, deram prosseguimento à corrente expressionista de dança.

#### **REFERÊNCIAS:**

GOETZE, Will. "Tänzerische Musiklehre" in **Die Tanz-Gemeinschaft**. Berlin, 04/1929, p. 6-9.

MICHEL, Artur. "In der Wigman-Schule". **Vossische Zeitung**. 29/06/1923.

MÜLLER, Hedwig. **Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln, 1986.

SCHUMANN, Gerhard. **Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes – Laban, Wigman, Pallucca, Weidt, Rudolph, Schilling**. Berlin: Akademie der Künster Deutschen Demokratischen Republik, 1982.

SORELL, Walter. **Mary Wigman – Ein Vermächtnis**. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1986.

TRÜMPY, Berthe. "Die Anfänge der Wigman-Schule" in **Tanzgemeinschaft**, Vierteljahresschrift für tänzerische Kultur. Berlin, vierteljahr 1930.

WIGMAN, Mary. **Die Sprache des Tanzes**. München: Ernst Battenberg Verlag, 1986.