

Paola Rettore

A improvisação no processo de criação e composição da dança de
Dudude Herrmann

Escola de Belas Artes /UFMG
Mestrado em Artes
2010

Paola Rettore

A IMPROVISACÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO DA DANÇA DE DUDUDE HERRMANN

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

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2010

Rettore, Paola, 1963-

A Improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann / Paola Rettore – 2010.

166 f.: il. + 1 CD-ROM + 1 DVD

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Herrmann, Dudude, 1958- – Teses. 2. Improvisação (Dança) – Teses. 3. Coreografia – Teses. 4. Dança moderna – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Expressão corporal – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 793.3

Dedico com amor e carinho a meus filhos
Bruno e Filipe e a doce Clara.

Agradecimentos

Agradeço a meu orientador pela persistência e escuta, pelas ponderações e questões lançadas a mim que nortearam meu modo de ver e de trilhar o caminho para este estudo e para esta escrita. Pela tranquilidade e sabedoria: “*pouco a pouco*”.

A Dudude Herrmann por sua generosidade e gentileza em me nutrir de seu pensamento de forma tão profunda e aberta viabilizando encontros intensos e de extrema alegria, nos quais fomos traçando as prioridades e especificidades do modo de pensamento da mesma sobre o tema. Agradeço à Dudude por sua incansável presença naquilo que ela mesma constrói como a sua verdade.

Aos meus queridos pais, Betinho e Cirene, que me apoiam incondicionalmente, que estão ao meu lado e ao lado de meus filhos. Aos ti@s de meus filhos, sobrinh@s, aos meus tios Consuelo Dulce de Paula e Mauro Henrique de Paula, que me dão segurança e companhia. A minha cunhada Adelaine La Guardia pelo entusiasmo, pelas traduções e pelas indicações de leitura. Ao Marco Heleno Barreto pela leitura concentrada e comentários feitos página a página.

Agradeço a gentileza de Marilene Martins, Nena, pelo encontro encantador e riquíssimo e a todos entrevistados que me receberam para entrevistas e me passaram livros e indicaram bibliografia em especial, Izabel Stewart, Lisa Nelson, Tica Lemos, Marta Soares, Giovanna Aguiar. Ao Luiz Carlos Garrocho e Inês Bogéa, Helena Katz, Juliana Carvalho, Mônica Ribeiro pelas conversas e leituras sugeridas. A todos os artistas da imagem envolvidos na dissertação como: Guto Muniz, Adriana Moura, Juliana Saúde e Joacélio Lopes Batista. A Sara Alves Braga, Carlos Magno Rodrigues e Frederico Herrmann pela finalização do DVD. A Claudia Rossi pela amizade e apoio logístico e prático. Ao Sergio Pena pelas traduções, a Cristiana Menezes pela tradução simultânea na entrevista junto a Lisa Nelson. Aos professores Arnaldo Alvarenga e Cássia Navas que compuseram minha banca de avaliação pelas pontuações críticas e indicação de bibliografia.

Agradeço ao Olimpio Pimenta pelas conversas demasiadas humanas e ao João Henrique Rettore Tótarro pelas referências etimológicas. À historiadora e amiga Maria da Glória

Reis pelo companheirismo de 30 anos e ao Marcelo Kraiser pela presença vibrante em todo o processo.

A todos meus professores de dança, especialmente Bettina Belomo, às professoras Maria Angélica Malendi e Santuza Abras, aos professores com quem já trabalhei. Agradeço imensamente a toda equipe do CEFAR - Palácio das Artes, em nome de Patrícia Avellar e de Lucia Ferreira, que me apoiaram nesta caminhada. E a todos amig@s e colegas de mestrado que estiveram junto comigo e de certa forma carinhosamente ao meu lado.

*“Porém, estes métodos nada mais são do que manifestações de uma atitude de caráter experimental. São comunicações de um que está caminhando, a outros que também decidiram caminhar em uma direção análoga, comunicações sobre a natureza e as condições do caminho que ele próprio, o primeiro, tomou. Com outras palavras: estes métodos são apenas indicadores de direção, roteiros e orientações que exigem inevitavelmente, de cada um que deles se aproveita, vigilância ativa, decisões conscientes e responsabilidade”.*¹ Rolf Gelewski

¹ GELEWSKI, Rolf. *Ver Ouvir Movimentar-se* – dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Nós Editora. Ananda-Educação, 1973, p.9.

Resumo

Esta dissertação abordou o modo de composição através da improvisação na dança da bailarina e coreógrafa brasileira Dudude Herrmann. O processo de criação improvisacional foi estudado em três obras da artista, observando-se aspectos que envolvem desde a preparação do improvisador, até a utilização da improvisação como exercício de elaboração de material para um trabalho ou sua configuração como o próprio trabalho criativo. Analisei como esse processo de composição ocorreu em seu percurso criador e como ocorre hoje em seu processo criativo, abordando-o através de três temas principais: a memória, o desaparecimento e a estrutura.

Palavras-chave: Improvisação na dança - Dudude Herrmann - Estrutura da Improvisação - Preparação do Improvisador

Sinopsis

Este estudio abarca el modo de composición a través de la improvisación en la danza de la bailarina y coreógrafa brasilera Dudude Herrmann. El proceso de creación por medio la improvisación fue estudiado por la artista en tres obras, contemplando aspectos que envuelven desde la preparación del improvisador, hasta la utilización de la improvisación como ejercicio en la elaboración de material para un trabajo, o su configuración como el propio trabajo creativo. Se analiza como este proceso de composición ocurre en su camino de creador y como se desarrolla en su proceso creativo actualmente, abordándolo a través de tres temas principales: memoria, desaparecimiento y estructura.

Palabras-clave: Improvisación en la danza - Dudude Herrmann - Estructura de la Improvisación- Preparación del Improvisador

Sumário

Introdução.	01
1- Pedação de uma lembrança ou em busca do tempo perdido - Improvisação e memória.	
Obra ² : Pedação de uma lembrança.	05
2- O movimento no estado (ou Estado) nu - Desaparição	
Obra: Sem - Um Colóquio sobre a Falta.	43
3- E o Andarilho? Estrutura	102
Obra: A Poética de um Andarilho - A Escrita do Movimento no Espaço de Fora.	
Considerações Finais	131
Referências	134
ANEXO I: Obras	141
ANEXO II: Prêmios	142
ANEXO III: Parceiros Atuais de Dudude Herrmann em Improvisação	143
ANEXO IV: Sinopse e ficha técnica da obra: <i>Pedação de uma lembrança</i>	152
ANEXO V: Sinopse e ficha técnica da obra: <i>Sem, Um Colóquio sobre a Falta</i>	150
ANEXO VI: Sinopse e ficha técnica da obra: <i>Poética de um Andarilho - A Escrita do Movimento no Espaço de Fora</i>	156
ANEXO VII: Declaração	158
ANEXO VIII: Panfletos do Estúdio Dudude Herrmann	159
ANEXO IX: Cadernos de aula, de anotações: alho nos olhos	162
ANEXO X: Improvisação (palavra gigante) – Texto de Dudude	163

Acompanha esta dissertação um DVD com audiovisuais: documentários, grafonópticos, registros das três obras estudadas e um CD com fotos do Acervo de Dudude Herrmann, de suas obras e como intérprete.

² Obra: estou usando a palavra obra, pois é o resultado de uma ação e empreendimento, também usada para obra de arte. Como as palavras espetáculo ou performance podem às vezes dizer de antemão antecipando o imaginário, achei melhor usar o termo genérico para posteriormente definir se é um espetáculo que se apresenta em espaços institucionais ou se é interferência urbana, e se tem caráter definido. Por isso optei por OBRA: 1-Efeito do trabalho ou ação. 6 - Trabalho literário, científico ou artístico. (Médio Dicionário Aurélio. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1985).

Introdução

Choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar mais gordo. Escutei um perfume de sol nas águas.

Manoel de Barros

Pesquisar a improvisação na dança implica percorrer um grande leque de temas que se imbricam em relações complexas. Dentre eles estão: a improvisação e a simultaneidade, o improvisador e seu simulacro, a improvisação e a errância, o errante, o estrangeiro, o desvio de formas e normas estabelecidas, o estranhamento provocado pela intrusão do acaso, a técnica e formação do improvisador, questões de estrutura e sua maleabilidade. Ainda que não avancemos em todos nos limites deste trabalho, eles se apresentam.

O processo de pesquisa sobre a improvisação em dança muitas vezes assemelha-se a um carrossel de um parque de diversões, cheio de brinquedos rodando, barulhos e ruídos que surgem, desaparecem e se sobrepõem. Ora o carrossel gira vagarosamente, permitindo uma apreensão Gestáltica³ do que acontece, ora sua velocidade nos arrasta para outras percepções sobre as quais não há total controle. No dizer de Dudude Herrmann, artista da dança e objeto desta pesquisa, na improvisação “está valendo tudo o tempo todo”⁴.

Este trabalho trata do modo composicional da improvisação na dança, isto é, maneiras de engendrar no espaço/tempo, e outras infinitas variáveis, movimentos e estados que compõem e constroem uma obra, uma cena ou um espetáculo na contemporaneidade. Mais especificamente, trata-se de abordar a maneira como esse processo de composição ocorre na trajetória da coreógrafa, dançarina, atriz e professora Dudude Herrmann e

³ Cf. GARDNER, 2003, p.126 e p. 129. Cito a Gestalt para abordar uma organização perceptiva. A psicologia da Gestalt foi formulada pelo psicólogo Marx Wertheimer, que em 1912 publicou um artigo sobre a percepção visual do movimento e que propõe ver o mundo do ‘alto’.

⁴ Dudude Herrmann, frase repetida, como regra, em ensaios junto aos bailarinos da Benvinda Cia de Dança e em ensaios para a obra: “*Como Habitar uma Paisagem Sonora*” e para Izabel Stewart em ensaio do “*SEM - um colóquio sobre a falta*”. Comentada pela bailarina Izabel Stewart, que entende essa frase como essência da dança de Dudude Herrmann.

desemboca nas questões atuais da artista. A escolha da artista não foi casual, pois, completando quatro décadas de trabalho, sua atuação na área artística e educacional percorreu todo o leque de temas acima citado, partindo da memória e também da escuta presente, apontando, quando possível, perspectivas futuras. É por isso que essa dissertação tem como referência principal o próprio discurso de Dudude Herrmann⁵, extraindo de sua fala a memória de seus processos composicionais, de sua formação como improvisadora e a tensão que reverbera de sua prática no presente.

Procurar entender o processo de improvisação na prática criativa de Dudude Herrmann envolve entender como a improvisação persegue o tempo presente, a presença em si, um estado que foge como uma personagem que tem pressa: inconstâncias de focos que mudam a cada estímulo seja ele externo - sons, luzes, pessoas, objetos, temperaturas, paisagens, ou interno - imaginação, imagens, vontades, pensamentos, fluxos de consciência, movimentos involuntários, “digestão”. Tudo isso converge no ato presente da improvisação, um ‘qualquer – tudo’ ou um ‘qualquer – nada’, cheio de vazio, pronto para vivenciar a escuta das pistas que provocam o movimento e responder ou não a elas.

“*Pode-se tudo, não qualquer coisa*”⁶. Este paradoxo resume e condensa o que foi dito anteriormente, pois aparentemente coloca-nos frente a frente com o próprio problema da improvisação. Separar a improvisação de outros modos de composição e colocá-la como um fim: “para isso foi necessário muito tempo para a experimentação e o estabelecimento de regras.”⁷ Quais são essas regras? E ao mesmo tempo quem define o que é qualquer coisa?

A improvisação como modo de composição vivo.⁸ Então, a improvisação, ligada à própria vida errante, de que nos escapa o futuro, ou reduzida a salvar uma cena, ou

⁵ Dudude Herrmann em depoimento em internet. “*Eu costumo dizer que sou da geração dos anos 70. Comecei com a Marilene Martins, por volta de 1969, no Grupo e Escola Transforma, onde, aos poucos, fui me tornando bailarina, professora e coreógrafa. Por isso falo que sou uma Artista de Dança. O Transforma foi a primeira escola de dança moderna.*”

⁶ Dudude Herrmann em palestra de Giovane Aguiar - 23/11/07 dentro da programação Visitas Benvinda, produzidas pelo Estúdio Dudude Herrmann.

⁷ Ibidem.

⁸ Formulei esta ideia em conversa com o Doutor Olímpio Pimenta sobre a improvisação na dança como processo de composição e de criação, tendo como tema o texto *O Andarilho e sua Sombra*, de Nietzsche, em novembro de 2009.

funcionando como válvula de escape, ou como um desastre em potencial, é uma composição do momento que se aproxima do incontrolável. Estabelecem-se para a improvisação pontos de apoio engendrados para a manutenção de pelo menos uma configuração: uma composição vazada.

A criação em tempo presente é uma eterna mudança de estados. Diferentes nuances dão cor e criam espaços no presente, quando todos os sentidos estão abertos para o que o provoca, para o que influencia externamente, aliada a um espaço interno que se cria de seleção rápida de pensamentos e intuições, dando, assim, à criação vida, dentro da própria vida⁹.

A improvisação tem o presente como um segmento de reta, finito segmento, que por dentro também é infinito, estabelecido dentro de um infinito. A improvisação na dança abre um intervalo de tempo, em espaço limitado e onde a criatividade e o uso do acaso e da simultaneidade poderão nos salvar das “entediadas” e já estabelecidas ações. E em seu lugar teremos uma viagem em um vir-a-ser. Fazendo então vida dentro de uma vida, e assim errante.

O momento da improvisação ligado a um aqui e agora é a própria essência que não se resolve de uma vez por todas. Simultaneamente o movimento aparece e desaparece e se faz existir também nessa desapareição. Desaparecer para existir, existir no rastro. Não só como imagem artística, mas como uma posição política, pois deixa em suspenso a questão: o que fica de palpável na improvisação quando ela tem como material de trabalho o corpo que desenha no espaço algo que desaparece?

O amparo teórico para esta pesquisa sobre improvisação na dança faz uso de diversas referências, pois sua teoria está ainda em processo de elaboração. Ainda que existam estudos sobre o tema, a improvisação em dança ainda não tem uma literatura consolidada. Daí a necessidade de recorrer a textos sobre história da dança, teatro, estudos sobre a performance, entrevistas retiradas de livros sobre dança, sites, textos de artistas da dança, vídeos de apresentações, depoimentos de coreógrafos, assim como a entrevistas por mim realizadas.

⁹ VIANNA, 1990, p.87. “A dança começa no conhecimento dos processos internos.”

Desenvolvo a dissertação através da escolha de três obras de Dudude Herrmann que a meu ver são representativas das questões e dos problemas da improvisação em dança. No primeiro capítulo, tomando como referência a obra *Pedaço de uma lembrança*,¹⁰ refaço o caminho da preparação e da trajetória da improvisadora, de sua formação e principais influências, e estudo a questão da *memória*. No segundo capítulo, tomando como referência, a obra *SEM, um colóquio sobre a falta*,¹¹ abordo questões relativas ao surgimento, desenvolvimento e características do movimento de improvisação em dança nas últimas três décadas, da companhia de dança de Dudude Herrmann e a questão de seu *desaparecimento*. E, finalmente, no terceiro capítulo, tomo como referência seu trabalho *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, estudando a questão da *estrutura* do modo de improvisação do qual Dudude Herrmann se apropria e como a desenvolve, e busco tratar das convergências com outros artistas da atualidade no Brasil e no exterior.



Dudude Herrmann. *Pedaço de Uma Lembrança*, 2008, Galeria Olido. Foto: Paulo César Lima.

¹⁰ Acompanhei apresentações desse espetáculo em São Paulo, na Galeria Olido, de 24 a 27 julho de 2008, na função de Assistente de Cena.

¹¹ Espetáculo sob direção de Dudude Herrmann. Trabalhei como assistente acompanhando ensaios e as apresentações.

1º Capítulo

“Pedaço de uma lembrança” ou em busca do tempo perdido - Improvisação e memória.

Obra: Pedaço de uma Lembrança.

Tema: Aprendizado e tradição do estudo e da importância da improvisação na trajetória de formação da improvisadora Dudude Herrmann.

“A gente não quer segurar nada na improvisação.”¹²

“Algo se transforma em poesia.”¹³

“Aqui em Belo Horizonte a gente trabalhou muito a improvisação, mas apoiada na música, (...) com Rolf Gelewski, a gente se divertiu muito! O Rolf lidava com a improvisação só com esse embasamento musical, ele partia das frases melódicas para construir a coisa.”¹⁴



Dudude Herrmann. Foto: Autor não identificado. 1ª apresentação no Trans-Forma, 1972. Acervo Dudude Herrmann.¹⁵

¹² Citação de frase proferida por Dudude Herrmann, dia 17 de agosto de 2007, em mesa redonda, sobre improvisação, coordenada por Mariana Muniz.

¹³ [HERNANDEZ, Felisberto](#). Cavalos Perdidos e Outras Histórias. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2006. Em entrevista com Dudude Herrmann, ela cita este texto de Felisberto Hernandez, 05/06/2008 fita 3.

¹⁴ HERRMANN, 2008. E-mail de Dudude Herrmann: quinta-feira, 4 de junho de 2009 22:31. Assunto: Fotos de Pedaço de uma lembrança - perguntas específicas. “ROLF GELEWISKI também trabalhava com improvisação como recurso, para as Estruturas Sonoras”.

¹⁵ Todas as fotos, programas, folhetos, cartões fazem parte do acervo Dudude Herrmann, gentilmente cedidos para uso nesta dissertação. Trabalho Rhythmetron – Coreografia de Marilene Martins, 1972,

A bailarina, coreógrafa e professora de dança Dudude Herrmann gosta de dizer que é uma artista da dança. A artista se revela como uma das referências da dança contemporânea em Minas Gerais e no Brasil e tem sua trajetória iniciada nos anos 70, completando quatro décadas de envolvimento com a dança, atuando como diretora de sua própria companhia, como coreógrafa de outras companhias de dança e de teatro e de instituições de ensino, e também como professora: é um nome que faz parte da história da maioria dos bailarinos formados e profissionais em dança moderna e pós-moderna de Minas Gerais e do Brasil.



Autor não identificado. Dudude Herrmann. Acervo Dudude Herrmann.¹⁶

Maria de Lourdes Arruda Tavares (nome de solteira), nascida na cidade de Muriaé, Minas Gerais, em 01 de outubro de 1958, foi aluna da Escola de Dança Marilene Martins¹⁷, posteriormente chamada de Escola de Dança Moderna Marilene Martins e depois Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea¹⁸, onde teve como professores

Teatro Marília. Depois desta apresentação dos alunos da Escola de Dança Moderna Marilene Martins, com esse grupo de alunos, forma-se o Trans-forma - Grupo Experimental de Dança. A palavra experimental é fundamental para Nena que enfatiza que sempre foi seu objetivo o lugar primeiro da experimentação.

¹⁶ Los 45, trabalho de Graciela Figueroa, dirigido por Marilene Martins, da esq. para a dir.: Claudia Prates, Marilene Martins (atrás), Dudude Herrmann, Ema e Dorinha Baeta

¹⁷ Marilene Martins abre em 1969 sua Escola de Dança em sua própria casa com o intuito de formar bailarinos. Logo depois Nena vai estudar na UFBA onde conhece Rolf Gelewski que a influenciará até mesmo na estrutura do programa da Escola e que respalda o acréscimo da palavra Moderna ao nome de sua Escola passando assim a ser chamada: Escola de Dança Moderna Marilene Martins, coincidindo com a mudança da mesma para o prédio do Colégio Arnaldo em 1971.

¹⁸ E-mail de Dudude Herrmann: quinta-feira, 4 de junho de 2009 22:31. Assunto: Fotos de Pedaco de uma lembrança - perguntas específicas. No Transforma [Dudude escreve TransForma, sem hífen e com o F maiúsculo] a formação em improvisação era ponto importante, mas focava a Composição, improvisar para compor e assim coreografar.

Marilene Martins, Klauss Vianna¹⁹, Angel Vianna, Rolf Gelewski, Graciela Figueroa, Ivaldo Bertazzo, Denilton Gomes²⁰, Hugo Rodas, Freddy Romero, Bettina Bellomo, Carmen Paternostro, entre outros. Dudude comenta que o trabalho com a improvisação foi iniciado nesta escola, destacando a influência do Professor Klauss Vianna: *“Posso recorrer também a Klauss Vianna que foi para mim um mestre neste entendimento e que antecede todas estas pessoas (com quem trabalhou e foi aluna)”*²¹. Foi integrante do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança desde seus doze anos, onde trabalhou com diretores de teatro como Eid Ribeiro, Paulo César Bicalho, e com coreógrafos como a própria Marilene Martins, o então iniciante Rodrigo Pederneiras, Graciela Figueroa, Angel Vianna, e José Adolfo Moura (convidado para desenvolver pesquisa que envolvesse a sensibilização e a improvisação).²²



“Nos trabalhos de Dudude Herrmann (...) percebe-se de forma muito clara a marca dos estudos de teatralidade das ações corporais que ela começou a desenvolver no Trans-Forma. Sua linguagem coreográfica, centrada nas idéias

¹⁹ E-mail de Dudude Herrmann: quinta-feira, 4 de junho de 2009, 22:31. Assunto: Fotos de Pedaco de uma lembrança - perguntas específicas. Para Dudude KLAUSS VIANNA sempre trabalhava com improvisação, mas a improvisação não tinha este reconhecimento como linguagem.

²⁰ Professor de Técnica Laban, foi aluno de Maria Duschenes e Butoh com Takao Kusuno e Felícia Ogawa. Para Dudude, foi um excelente professor que influenciou muito no trabalho de experimentação e improvisação.

²¹ E-mail de Dudude Herrmann, dia 11 de setembro de 2008 15:54. Assunto: Entrevista programada 30 de agosto de 2008.

²² Cf. REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Criativa, 2005.

de memória corporal e do corpo como depositário de emoções e evoluções, é influenciada pelo Trans-Forma.”²³
Foto.²⁴

Sua carreira como coreógrafa também começa com o Grupo Trans-Forma:

*“Escolha seu Sonho”²⁵, primeiro trabalho coreográfico de Dudude Herrmann para o Trans-Forma, já trazia marcas da coreógrafa: criação coletiva, teatralidade, irreverência e ousadia”.*²⁶

Ao longo de sua carreira teve e tem complementado seu saber com diversos profissionais como Vera Orlock (BMC²⁷), Josef Nadj (Fr), Pascal Queneau (Fr), Karim Sebbar (Fr) , Katie Duck (EUA), Lisa Nelson (EUA), e as brasileiras Cristiane Quito, Rose Akras, Sônia Mota, entre vários outros.



Dudude Herrmann. Foto Adriana Moura. Paris, 2001.

²³ REIS, 2005, p.96.

²⁴ Foto: Trabalho: Quanto tempo faz que não dançamos, de Dudude Herrmann. Trans-Forma. Acervo Dudude Herrmann, 1979.

²⁵ Cf. REIS, 2005, p.116. *Escolha seu Sonho*, espetáculo realizado inspirado na poesia de Cecília Meireles, recebe o prêmio no Concurso Nacional de Ballet e Coreografia no Rio de Janeiro.

²⁶ REIS, 2005, p. 116. Dudude Herrmann assume seu nome assim depois de assumir a direção artística do Trans-Forma em 1980, sugerido por Lilian Fleury, então produtora do Grupo.

²⁷ BMC: Body Mind Centering, é uma pesquisa inovadora de reeducação que explora a relação entre movimento e mente. Trad. livre minha. [HTTP://caraker.com/articles/BMCsoamtic.ht](http://caraker.com/articles/BMCsoamtic.ht)

Em 1985, depois de trabalhar como Assistente de Direção do coreógrafo e mestre francês Jean Marie Dubrul²⁸ e da diretora baiana de dança-teatro Carmen Paternostro, no Palácio das Artes - Cia de Dança, Dudude funda sua própria companhia, a princípio denominada Dudude Herrmann Cia. de Dança e posteriormente Benvinda Cia. de Dança, companhia 'desaparecida' em 2008. Uma trajetória artística bem sucedida coloca Dudude e sua companhia como referência de uma dança experimental em âmbito nacional, começando então sua carreira internacional, apresentando-se na França, na Alemanha e no Equador. A Benvinda Cia. De Dança é contemplada com vários prêmios²⁹ em Minas, como os de melhor coreógrafa, melhores intérpretes, melhor espetáculo e prêmios Nacionais como Caravana Funarte/2006, e a artista Dudude Herrmann foi contemplada com as Bolsas Vitae de Artes e Bolsa Virtuose - MINC. Em 1994 Dudude Herrmann recebe um prêmio da FUNARTE pelo conjunto de sua obra.

Pelas companhias de dança Dudude Herrmann e Benvinda passaram vários bailarinos com formação no Trans-Forma, como Arnaldo Alvarenga³⁰ e Tarcísio Ramos, outros também reconhecidos nacionalmente, como Luiz Abreu e Patricia Werneck, Ana Gastelois e Mônica Ribeiro, Margô Assis, Ana Virgínia Guimarães, Sérgio Marrara, Silvana Lopes, entre outros e bailarinos de gerações seguintes como Izabel Stewart, Luciana Gontijo, Paulo Azevedo, Joana Carneiro, Marise Dinis, Heloisa Domingues. Vários artistas como, por exemplo, o artista plástico e performer Marco Paulo Rolla, a artista plástica Niura Bellavina, o diretor de teatro Adyr Assunção, o figurinista Ronaldo Fraga, o iluminador Leo Pavanello, o músico Renatho Motta. Na verdade, no princípio Dudude tinha e não tinha vontade de ter uma companhia. Sua vontade morria no encontro com as dificuldades burocráticas e de sobrevivência financeira da mesma:

²⁸ Jean Marie Dubrul se instala em Belo Horizonte e dirige a Cia de Dança do Palácio das Artes em 1986 e 1987, é maitre e coreógrafo. Suas aulas de técnica clássica trazem novas maneiras de trabalhar o corpo e em seu trabalho coreográfico faz uso de criação coletiva. Traz em seu programa do espetáculo *Sintonia* o desenho de um triângulo em cujos vértices destacam-se as palavras: tempo, espaço e energia. Dudude era assistente de Jean Marie e ganhou um solo no espetáculo, no qual improvisa um monólogo de frases sem enredo em cima de uma cadeira virada para a platéia e como se estivesse vendo desse palco a Avenida Afonso Pena. As bailarinas Jeanette Guenka e Lina Lapertosa também fazem solos e cada um desses três solos aproximam-se de particularidades das três bailarinas solistas.

²⁹ Cf. Anexo V.

³⁰ Bailarino e coreógrafo, foi integrante do Trans-Forma e diretor, muitas vezes trabalhou com Dudude Herrmann. Doutor em Educação pela UFMG e atualmente Professor da Escola de Belas Artes, responsável pela implantação do Curso Superior em Dança da UFMG.

“Sofri um bom tempo com [por] todas estas pessoas que se aproximaram da Benvinda e do estúdio, por não poder abrigá-los como profissionais, acho que (...) vários [bailarinos] fazem parte desta realidade: a Benvinda existiu com muitas tentativas de continuação e pela minha incapacidade de conseguir estrutura financeira para sua existência.”³¹

Na verdade essa incapacidade particular, destacada pela coreógrafa, de gerenciamento e de administração financeira está presente em várias outras instâncias artísticas, e será discutida no 2º capítulo sobre a Desaparição.

Dudude assina trabalhos como coreógrafa em diversas Companhias de Dança, podendo citar o Grupo 1º Ato, a Cia. de Dança do Palácio das Artes, entre outras. Trabalhou com companhias de teatro como o grupo Galpão, coreografou para bailarinos independentes como Themi Rosa, e para o cinema, sob direção de Helvecio Ratton, em *O Menino Maluquinho - A dança das horas*. Atua como professora e coreógrafa de espetáculos de escolas como Corpo – Escola de Dança, 1º ato Escola de Dança, Cefar – Centro de Formação Artística do Palácio das Artes. Atualmente Dudude é convidada para ministrar cursos de dança contemporânea no interior de Minas Gerais e em todo o Brasil.

Formação e trajetória de Dudude Herrmann

Dudude Herrmann inicia seus estudos de Dança ainda criança, em 1969, e aprende técnica de dança clássica na Escola de Dança Marilene Martins. Foi levada por sua mãe, a cantora lírica Áurea Celeste Arruda Tavares, que conhecia Maria Amália da Fundação de Educação Artística, e incentivada pelo seu pai, que também tinha afinidades artísticas e tinha uma experiência como aluno de Ballet do professor Carlos Leite.

Marilene Martins ³², merecedora de reconhecimento por sua trajetória como bailarina, coreógrafa, pesquisadora e educadora, tem papel de destaque na formação de Dudude Herrmann. Nena, como é chamada em Belo Horizonte, recebeu em sua casa Dudude e eu, em uma terça-feira de 2009, enquanto Arnaldo Alvarenga defendia sua tese de

³¹ E-mail de Dudude Herrmann.

³² MARTINS, 2009. Entrevistei Marilene Martins no dia 01 de julho de 2009, Belo Horizonte, em sua casa, com presença de Dudude Herrmann.

doutorado e recebíamos a notícia da inesperada morte de Pina Bausch. Impressionante a maneira carinhosa e alegre com que foi contando como a improvisação era importante como conteúdo das aulas de dança, e também como era experimentada juntamente com os diretores de teatro que ela convidava para trabalhar em sua escola e depois em seu grupo.

Além de uma força vital, que parece tê-la norteado e dado coragem, Nena foi generosa em compartilhar o que aprendia com seus alunos. Não só empreendeu a construção de uma escola livre de dança, com programa e currículo estruturado na vanguarda da dança européia, mas também, através de muita pesquisa, queria ir introduzindo uma brasileiridade no seu conteúdo, como dança primitiva, dança afro, capoeira, samba e outras danças que necessitavam ser estudadas e catalogadas, o que provocava muitas viagens e observações de rituais, dos povoados, pelo interior de Minas Gerais, por exemplo:

“sempre fui muito curiosa para aprender muitas coisas, quando encontrava com alguém novo já queria conhecer seu trabalho e trocar e levar para a minha escola”³³.

Começou dando aulas de técnica clássica em sua própria casa, depois de estudar com o professor Carlos Leite³⁴. Foi dançar no grupo de Klauss Vianna³⁵, também ex-aluno de Carlos Leite. Sua força e visão de mundo não permitiram que ela ficasse em Belo Horizonte; então ela completa: *“queria outras coisas, eu não me sentia tão à vontade com a dança clássica”*. Isso a levou a procurar uma formação mais ampla. Marilene escreve para Rolf Gelewski, então o segundo diretor da Escola de Dança da UFBA³⁶, e

³³ MARTINS, 2009.

³⁴ Professor Carlos Leite, gaúcho, ex-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e cantor lírico vem a Belo Horizonte com a difícil tarefa de fundar uma escola de dança. A partir dele temos as ramificações e as tendências da dança na capital mineira. Foram alunos dele Ana Lúcia e Klauss Vianna.

³⁵ Cf. <http://www.klaussvianna.art.br>

³⁶ SCHAFFNER, 2008, p.40. *“A dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (...) Após algumas viagens à Bahia, ela aceitou em 1956 o convite de fundar e dirigir a Escola de Dança da Universidade da Bahia. Rolf Gelewski, dançarino e coreógrafo alemão, que se formou com Gret Palucca, Mary Wigman e Marianne Vogelsang, e que em 1953 foi contratado como solista no Teatro Metropol de Berlim e em 1960 aceita o convite da Universidade Federal da Bahia para reestruturar e dirigir a Escola de Dança, encerrando seus trabalhos em 1975.”*

muda-se em 1960 para Salvador, a fim de estudar no único curso superior então existente no Brasil.³⁷

Nena se torna aluna e posteriormente assistente do professor e coreógrafo Rolf Gelewski³⁸. O professor, segundo ela, estava interessado em formar não só bailarinos com um novo pensamento influenciado pelas vanguardas, mas também objetivava a formação de professores.

Rolf Gelewski introduz dois métodos de improvisação: estruturada e livre em seu livro *Ver Ouvir Movimentar-se*. Sua preocupação e foco maior é a de registrar e tentar fixar sua metodologia para registrar e elaborar um material pedagógico para tal prática a de improvisar e a de ensinar através de métodos o modo composicional improvisação e preparar o dançarino para tal. Rolf concebe os métodos como processos didáticos e os estrutura “na forma de um Exercício Modelo”. Com exercícios em fases que representam estágios objetivo.

“Pouco se mudou, nestes quatro anos, com relação à real necessidade de um material didático de base para o ensino dança. Em todos os lugares experimenta-se bastante mas pouco se formula. E os critérios que conduzem e devem justificar estas experimentações nem sempre são manifestações de uma consciência educacional, e até parece que um critério central esteja faltando.”³⁹

³⁷ Escola de Dança da [Universidade Federal da Bahia](http://www.ufba.br) é a instituição de [ensino superior](#) de dança mais antiga do [Brasil](#), fundada em 1956 a partir de um projeto visionário de Edgard Santos, o primeiro Reitor da Universidade. http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/avant_danca.php. Acesso: 02/07/09.

³⁸ “Rolf Gelewski (1930-1988) veio para o Brasil em 1960 para lecionar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde permaneceu até 1975 ocupando também os cargos de Diretor da Escola e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea. Desenvolveu muitas pesquisas na área de dança, produzindo textos e reflexões sobre a dança e seus elementos (corpo, espaço e tempo), e na área pedagógica estruturou o primeiro Curso de Dança de nível superior do país e criou métodos e apostilas didáticas, abordando temas como improvisação, espaço, forma, rítmica, técnica corporal, entre outros.” Rolf Gelewski: Reflexões e Material Didático-Pedagógico como base para uma composição Coreográfica. Juliana Cunha Passos, Elisabeth Bauch Zimmermann. Acesso em 10/07/09. <http://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xvcongresso/resumos/033660.pdf>. São dois grupos de Dança da UFBA, todos dois dirigidos por Rolf Gelewski e que recebem nomes distintos: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA- 1965 e anteriormente Grupo Juventude Dança com alunos da UFBA – 1962. Nena participa dos dois grupos como bailarina e juntamente com Carmen Paternostro confirmam a existência desses dois grupos.

³⁹ GELEWSKI, Rolf. *Ver Ouvir Movimentar-se* – dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Nós Editora. Ananda-Educação pg 9.

Rolf Gelewski nasceu em 1930 na Alemanha. Formado no movimento da dança expressiva ou no período chamado *Ausdruckstanz*⁴⁰, foi aluno exemplar de Mary Wigman⁴¹. Nesse momento a dança alemã se encontra em grande desenvolvimento e vai influenciar todo um movimento posterior, de várias gerações, tanto na Europa como nas Américas. Em encontros e congressos realizados na Alemanha entre 1928 e 1950, vários profissionais coreógrafos defendem suas idéias, criando e estabelecendo seus métodos e seus estudos de forma mais estruturada. Podemos citar Mary Wigman, com sua Dança Expressiva, Rudolf Laban, com Teatro Dança e seu método de improvisação, Kurt Joss, aluno de Laban, com a Dança-Teatro⁴². Mary Wigman também trabalhava com improvisação e procurava a estimulação dos sentidos: “*Suas aulas de improvisação continham estudos em diferentes texturas, expondo seus alunos a experimentarem as superfícies da madeira, do metal ou da cera e sua fluidez.*”⁴³ Sua técnica consolidou-se numa coordenação aperfeiçoada. Baseando-se no uso da improvisação de Laban e a sua teoria básica dos três elementos - força, espaço, tempo -, Wigman fundamentou o seu método de ensino de dança.⁴⁴

Tanto Laban quanto Wigman colocavam a improvisação como conteúdo dentro de seus métodos e no trabalho pedagógico. Rolf Gelewski também dá ênfase à improvisação e, em julho de 1971, realiza um programa de espetáculos improvisatórios que foi apresentado no teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da UFBA. Foi um dos primeiros espetáculos em que a improvisação já era usada como fim, no Brasil:

⁴⁰ SCHAFFNER. 2008, p.20: “Conforme Kogler (2004), muitos historiadores tendem a considerar o período da *Ausdruckstanz* iniciando em 1910 e indo até 1933. Esta época inclui François Delsarte (1811-1871) e Isadora Duncan como precursores, e Rudolf Von Laban e Mary Wigman como os legítimos representantes. É muito questionada a utilização na cultura anglo-saxônica do termo *expressionist dance* em relação à *Ausdruckstanz*, uma vez que a Dança Expressionista, propriamente dita, representa somente uma tendência na arte de dança entre outras. De fato, o termo *Ausdruckstanz* surge somente nos fins da década de 1920, designando cumulativamente todas as formas revolucionárias de dança desenvolvidas a partir do início do século XX.” Pontuo que precursores, nesse caso, se refere a todo um movimento de ruptura da dança com o modo pensar anterior, abrindo assim um novo campo de pensamento na dança inaugurando princípios fundamentais da dança moderna.

⁴¹ SCHAFFNER, 2008, p.40. A presença da dança alemã, de suas idéias, nas Américas e na Europa, deve-se muito pelas tournées de Mary Wigman. Posteriormente alguns coreógrafos e educadores da dança, marginalizados na Alemanha, procuram outros lugares para viver fora da Europa. Entre eles podemos destacar nos EUA sua aluna Hanya Holm. Nomes como o próprio Kurt Jooss, que se muda para o Chile, Maria Duchenes, aluna de Jooss e de Leeder, que nos anos 40 se fixa em São Paulo, no Brasil. “A francesa René Gumiel, de extensa carreira internacional foi aluna de Jooss, Leeder e Kreutzberg, e veio para o Brasil em 1956.”

⁴² Cf. SCHAFFNER, 2008, p.40

⁴³ SCHAFFNER. 2008, p.27.

⁴⁴ SCHAFFNER. 2008, p.27.

“A sua produção teórico-prática tem início em 1960, porém é mais organizadamente vista numa série de artigos publicados no Jornal da Bahia em 1964. Em um deles sobre Trabalhos da Escola de Dança III – Improvisações (GELEWSKI, 1964d), além de continuar destacando a interminável questão da técnica corporal para a dança moderna que não aprisionasse os dançarinos, Gelewski via na Improvisação um lugar para a liberdade da dança e para revelações do subconsciente. Citando Paul Klee, a arte não reflete o visível, mas torna visível, ele complementa a sua visão sobre o mundo interno do dançarino.”⁴⁵

Rolf Gelewski traz para a Universidade da Bahia um pensamento crítico, proporciona debates sistematizados em dança, tratando de focar a dança experimental e pensamentos filosóficos sobre a dança. Enfim, estrutura pedagogicamente vários conteúdos da dança e sua aplicação, além de formar grandes diretoras pedagogas como a seguinte diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Dulce Aquino⁴⁶ e Marilene Martins, em Belo Horizonte.

Para Gelewski a Improvisação seria a disciplina que levaria o aluno a descobrir o invisível em si mesmo, cultivando as faculdades interiores como *recursos aplicáveis no processo de criação*. Acreditando nas potencialidades individuais de cada ser humano, ele escreve:

“Sabemos naturalmente que não podemos produzir artistas, por que pessoa alguma é capaz de criar vocação, conferir

⁴⁵ SCHAFFNER. 2008, p.58.

⁴⁶ SCHAFFNER, 2008, p.68. GELEWSKI, 1964d, *apud* “Desde que a Escola foi fundada, as disciplinas eram formatadas isoladamente. Aquino, a pedido do então Reitor Roberto Santos, apresentou uma proposta para o Conselho Federal do Ministério da Educação que regulamentou o Curso Superior da Escola de Dança. Seu projeto competiu com outras propostas apresentadas, como a de Dalal Achar de transformar o método de ensino do Royal Ballet Academy em curso superior no Brasil, ou mesmo a proposta de Helenita Sá Earp de incluir a Dança no curso superior de Educação Física. A Regulamentação de Aquino venceu, incluindo a exigência de o aluno fazer um vestibular para entrar no curso universitário de Dança. Através de um levantamento realizado sobre o que existia de implantado na Escola, Aquino criou um currículo de Ensino Superior de Dança que beneficiava outros estilos, com a inclusão da disciplina *Técnicas Corporais* no lugar de *Técnica de Dança Moderna*. Essa idéia possibilitou que cada instituição de dança no Brasil colocasse livremente a sua opção técnica, ou seja, técnica clássica, moderna ou folclore, em seus cursos. O currículo criado por Aquino foi acrescido de novas terminologias como *Composição Coreográfica* que passou a englobar: *Espaço, Forma, Composição Solística e Coreografia em Grupo*. As outras disciplinas eram: *Improvisação, Elementos da Música, Técnicas Corporais* com opção para Balé Clássico e Dança Moderna. Os alunos podiam optar para a formação de Dançarino Profissional ou Licenciatura em Dança. Aquino comenta que esse currículo somente existia na Bahia, e somente a partir de 1980 foram criados os cursos universitários de Dança na UNICAMP, em São Paulo, e em Curitiba, no Paraná (AQUINO, 1997, *apud* ROBATTO e MACARENHAS, 2002, p. 131).”

talento e espírito. Mas acreditamos que todo homem possua dentro de si a semente espiritual.”⁴⁷

No mesmo artigo, ele aponta que a dança se distingue da ginástica e da acrobacia principalmente pela comunhão dos elementos emocionais e espirituais do dançarino. Para efetivar tais concepções, Gelewski fundamentou os objetivos da Improvisação da seguinte forma:

“Desenvolver além do treino das capacidades de reação e coordenação e de qualidades tão gerais como concentração, intensidades e sensibilidade - desenvolver as qualidades expressivas e imaginativas de criação. Fornecer uma formação ampla musical e cultural.”⁴⁸

Acreditando no despertar dos seres humanos e no potencial da dança neste processo, Gelewski elaborou a disciplina experimental *Filosofia da Dança* para aplicar em 1967 na Escola de Dança. No item das *Correspondências entre a Dança e o Tempo* ele enfatiza que a dança necessita do tempo como condição existencial, “*como algo que urge do tempo para poder realizar-se*”, complementa. A Dança se efetua num tempo comensurável, determinável e objetivo, como algo que tem início e fim; sendo assim, o tempo é uma condição fundamental para a Dança. Ressalta que a dança é igual à vida, é essencialmente movimento e gênese dinâmica. Diz ainda: “*Não se distinguem um antes um agora e um depois: um momento é equiparado ao outro, numa presença constante.*”⁴⁹ Gelewski cita a estadunidense Isadora Duncan como uma precursora dessa modernidade:

“Em tempos comparativamente recentes o expoente máximo daquilo que se tornou conhecido como culto de dança livre foi a americana Isadora Duncan que

⁴⁷ GELEWSKI, 1964d.

⁴⁸ SCHAFFNER, 2008, p.60. Por ocasião do 77º aniversário de Mary Wigman (13 nov. 1964), Gelewski traduziu para sua coluna *Dança* no *Jornal da Bahia* um trecho do livro de Wigman *A Linguagem da Dança*, que trata da importância da interiorização e da entrega do dançarino no ato da criação, fator que ele posteriormente ampliou. Na sua postura como ser humano e na sua visão como educador, Gelewski via na conscientização dos estudantes um processo complementar e essencial para a formação técnico-artística atingindo uma relação mais complexa do fazer a dança. Para Wigman a força criadora pertence tanto à *região das realidades* quanto à *zona da imaginação*. Entendia que para compor em arte é preciso um mergulho no nosso interior, uma disposição e um estado de *embriaguez* para se vivenciar um *êxtase objetivo para a percepção do momento abençoado*.

⁴⁹ GELEWSKI, 2007, p. 75, *apud* SCHAFFNER, 2008, p.61.

relegando técnica causou admiração na Europa com suas exposições de dança inspiradas de seu interior.”⁵⁰

A metodologia de estruturação, a disciplina de construção e a aplicação na Escola de Dança Moderna Marilene Martins se dão como um processo de experimentação e contam com o impulso e respaldo direto do pedagogo Rolf Gelewski, que passa a orientar Nena como também a visitar várias vezes a Escola em Belo Horizonte. A improvisação como tradição da Escola Alemã vai também fazer parte da Escola como um lugar de experimentação, mas também como uma forma de desenvolver um estudo personalizado, dando a cada pessoa sua maneira particular de dançar. Segundo Carmen Paternostro, as aulas de improvisação de Rolf eram embasadas em *exercícios práticos que poderiam, segundo ele, ter motivações diversas como música, poesia, temas concretos e abstratos.*⁵¹

As alunas avançadas da Escola de Dança Moderna Marilene Martins faziam parte de um grupo amador para realizar experimentações coreográficas como também para o exercício de outros coreógrafos e diretores de teatro. Vários desses diretores trabalhavam com improvisação como processo criativo. Logo depois, esse grupo, a princípio amador, toma um caráter profissional, e sobre isso Nena diz: *“eu nunca tive a intenção de montar um grupo profissional, pensava em trabalhar somente amadoramente ou didaticamente.”*⁵² Nena logo depois se viu responsável não só pela escola e suas questões pedagógicas, de mantê-la em uma filosofia de pesquisa e de investigação, mas também estava com um grupo de bailarinos-alunos que tinha toda a força e a vontade de dançar em uma tentativa profissional. Dudude estava entre eles, apesar de seus 12 anos.

Dentre os profissionais que trabalhavam em sua escola e com o seu grupo, Nena destaca o trabalho que Rolf desenvolvia com base em sua própria formação com Wigman e teoricamente oriundo dos estudos do músico Dalcroze⁵³. Rolf tinha um profundo

⁵⁰ GELEWSKI, 1964b, *apud* SCHAFFNER, 2008, p.57.

⁵¹ SCHAFFNER, 2008, p.59.

⁵² MARTINS, 2009.

⁵³ Èmile Jacques-Dalcroze, músico suíço, (1865-1950). Èmile influenciará a dança moderna no que concerne modo de percepção sensorial, principalmente como o corpo responde aos estímulos sonoros. Teve como seus maiores discípulos Rudolf Von Laban e Mary Wigman. Èmile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi professor de música, nascido na cidade de Viena na Áustria. Dalcroze desenvolveu um sistema

trabalho de conhecimento da música e da improvisação. Rolf sistematizou suas ideias sobre improvisação e em uma publicação de 1973 podemos conferir dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança⁵⁴.

Marilene Martins foi uma aluna e bailarina inquieta. Ela tinha vontade e muita curiosidade por conhecer conteúdos diferentes e outras danças e não ficou parada. Viajou pela Europa e pelos EUA em busca de novos conhecimentos e principalmente de conhecer outros profissionais e outras abordagens da dança.

Tanto Klauss Vianna quanto Rolf Gelewski tinham propostas e foram referências que afinavam com as expectativas de sua aluna: “*Marilene Martins sentia suas inquietações crescerem junto com o desejo de encontrar uma linguagem própria. Sua proposta era pesquisar e estudar a cultura popular brasileira e desenvolver uma dança que se identificasse com o povo do Brasil em sua livre expressão.*”⁵⁵

A importância da Moderna de Dança Marilene Martins está na ousadia, na persistência e na genialidade de empreendedora da própria diretora, de fazer um sonho se tornar realidade fundando uma escola aproximada de uma academia, onde o ensino da dança teria uma seqüência sistematizada, onde os conteúdos seriam elaborados seguindo uma ordem de dificuldade e todo o saber dessa disciplina iria convergir para outros saberes das artes afins, principalmente o teatro, mas também a filosofia, preocupada não somente em formar um dançarino, mas antes de tudo um ser. Todo esse movimento da escola aliada ao trabalho desenvolvido no Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, também dirigido por Nena, faz de Belo Horizonte um pólo de dança moderna. Paralelamente podemos citar a Escola de Dulce Beltrão, que também galgava os mesmos interesses na dança moderna, dança-teatro e suas conexões com a modernidade e com todo um saber.

A historiadora Gloria Reis aponta em seu livro *Cidade e Palco Experimentação, Transformação e Permanências* que a Escola de Dança Moderna Marilene Martins

de treinamento de sensibilização musical, denominado eurritmia, no qual tinha a função de transformar o ritmo em movimentos corporais, uma ginástica rítmica.

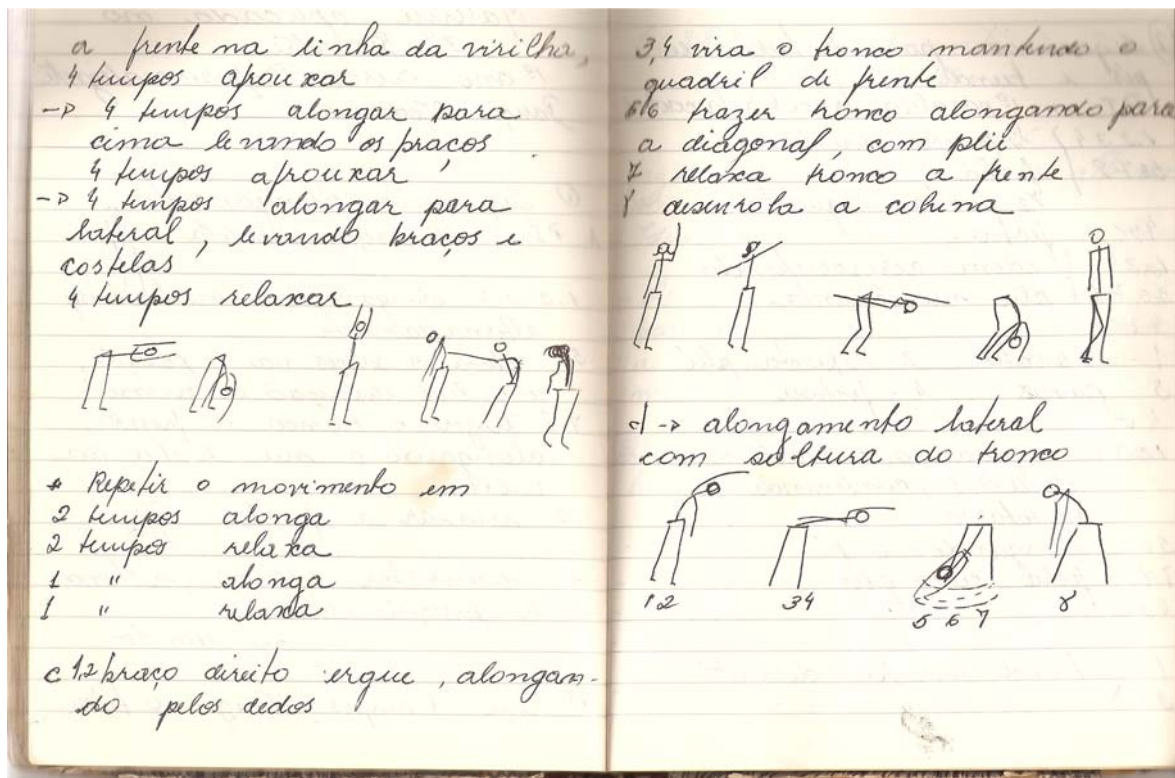
⁵⁴ Cf. GELEWSKI, 1973.

⁵⁵ REIS, 2005, p.86.

*estava “sintonizada com a tendência a interações entre as manifestações artísticas e, especialmente, empenhada em discutir as interseções entre dança e teatro.(...) para trabalhar com sensibilização e improvisação.”*⁵⁶

Dudude, como aluna de Marilene, participa ativamente da Escola, cursando além das aulas do programa os cursos de aperfeiçoamento ministrados por seus convidados. Depois passa a ser assistente de Nena, e durante dois anos, sempre anotando tudo, e preparando material prático que seria aplicado nas aulas do curso básico de dança moderna. Os exercícios eram montados com Dudude fazendo-os para Nena. Aos quatorze anos Dudude começa a ministrar aulas, e suas aulas são, durante todo o ano, assistidas pela própria Nena, que depois fazia suas observações e comentários. Dudude foi treinada pacientemente por Nena para ser professora. Ela conta que tinha de estudar muito e anotar tudo. Dudude me mostra seus cadernos com exercícios escritos com uma descrição quase narrativa, mas “nada comparado aos cadernos de Dorinha Baeta que eram exemplares”, comenta Dudude. Marilene treinou sua pupila como uma mestra ensina ao seu discípulo seu ofício, transmitindo sua tradição, com disciplina e perseverança. Dudude aprende a ser metódica e rigorosa com suas aulas, anotando-as e preparando-as, aprende a diversidade e a troca de informações e conhecimentos com outros profissionais e a generosidade de uma educadora.

⁵⁶ REIS, 2005, p.95.



Caderno Aula de Dudude Herrmann, sequência de alongamento inicial da aula de Freddy Romero, bailarino de Alvin Ailey, técnica de Martha Graham.

Em uma das ausências de Nena da Escola a diretora deixa suas alunas a cargo de Verinha, Vera Andrade. Dudude conta que com Verinha ficaram só improvisando - "nós, alunos, implorávamos para improvisar!" - e que esse foi um ano de muito trabalho.

Nesse perfil de formação que Nena instaura em Dudude, vê-se claramente que em Dudude persevera a construção de um Estúdio de Dança também generoso, abrindo as portas para uma dança experimental, convidando pessoas para mostrarem seus estudos e trabalhos. Desde 1992, essa abertura para a diversidade se reflete no EDH - Estúdio Dudude Herrmann. Dudude convida vários professores de dança de várias técnicas contemporâneas. Professores que ministraram aulas no EDH enfocando linguagens contemporâneas: Francis Sauvage, Marcia Monroe, Rose Akras, Rodrigo Campos, Tica Lemos, Giovane Aguiar, Diogo Granato, Telma Bonativa, Tiago Granato, Tiago Gambogi, Beth Bastos, Osman Kassen, Cristiane Paoli Quito, Magdalena Bernardes, Cristiano Karnas, Adriana Grechi, Nigel (DV8), Luis Carlos Garrocho, Paola Rettore,

Marcelo Kraiser, Izabel Stewart, André Lage, Tuca Pinheiro, Mauricio Leonard, Zélia Monterio, João de Bruço, Tarina Quelho, entre outros.

Em 2010, quando inaugura seu novo estúdio, denominado agora de atelier, em Casa Branca, com a visita de Lisa Nelson e Daniel Lepkoff, duas personalidades referências da dança improvisacional, que oferecem um workshop aberto à comunidade da dança e uma palestra, com entrada franca para toda a comunidade artística, Dudude confirma estar conectada ao mundo e generosamente compartilha com outras pessoas seus interesses e viabiliza esses encontros tão ricos, movimentando a cidade de Belo Horizonte e colocando-a no circuito da dança experimental e contemporânea.

Olá!

É com prazer que convido você para estar comigo na primeira ação de ocupação de meu ATELIER, em CASA BRANCA.

Durante o ano de 2009 estive imersa e concentrada na aparição desse espaço, sem dúvida um espaço vigoroso, especialmente construído e pensado para acolher o trabalho que venho desenvolvendo; para abrigar idéias, gerar e movimentar o campo das artes. Farei, então, uma GRANDE JAM de pré-natal, ação que antecede as atividades inaugurais do atelier previstas para Fevereiro de 2010.

Muitos são os motivos: a alegria da realização desse espaço, a celebração e o encontro com amigos e colaboradores, o dançar juntos! JAM significa espaço aberto para a improvisação no movimento, na música, em que a dança surge a partir da disponibilidade dos corpos que ali se encontram!

Então, anote em sua agenda:

dia 19 (sábado), de 17h às 22h

Para mais informações, entre em contato com a produção pelo número 31 98214792.

Espero você por lá!
Abraço,
Dudude Herrmann
(Foto: Francisco Herrmann)

Para chegar: Rodovia BH-RJ, entrar no posto Chefão (Jardim Canadá), seguir para o Parque Estadual Serra do Rola Moça em direção a Casa Branca. Depois da descida há uma sequência de 4 quebra-molas e em seguida, à esquerda, a portaria do Condomínio QUINTAS DE CASA BRANCA. Ai estará a lista de convidados e orientações para chegar ao endereço dentro do condomínio - identifique-se como convidado(a) de Maria de Lourdes (Dudude) Herrmann.

Flyer Viviane Gandra ⁵⁷, 2010.

É importante notar que toda a formação recebida por Dudude Herrmann, monitorada pela educadora e artista Marilene Martins, foi passada também com a potência que a mesma tinha de disseminação do trabalho, de democratização, de divulgação da dança. Hoje observamos a trajetória artística de Dudude e também podemos notar que a mesma continua o trabalho de pouco a pouco alimentar outras pessoas. Com a abertura de seu estúdio desde 1992 e nos anos seguintes, Dudude mantém um diálogo incessante da

⁵⁷ Viviane Gandra assina como designer responsável pela arte gráfica de programas, E-flyer, cartazes, e outros.

dança contemporânea com outros artistas, fazendo circular pessoas e conhecimentos, experiências e modos de composição tanto de Belo Horizonte, como do estado, do Brasil e do exterior. Continua não só seu trabalho, mas também sua missão de pedagoga, herdada de Nena, herdada do próprio Rolf Gelewski, que preocupa-se não só com a educação, mas com a sistematização da metodologia de trabalho. Dudude foi alimentada pelo cordão de Nena e agora perpetua e alimenta através de seu atelier, em Casa Branca, em Brumadinho, a reverberação de seus interesses, de seus conhecimentos, comungando-os com outros artistas e bailarinos.



Folheto de divulgação do EDH. Acervo Dudude Herrmann.

A formação de Dudude como bailarina e depois seu trabalho junto ao Trans-Forma, sempre sob a tutela da diretora Marilene Martins, nos apontam para uma busca de trabalhar a dança inserida num contexto de formação do ser, com as características dos anseios modernos de encontrar maneiras particulares de expressão. A ênfase dada era alimentada por estudos de improvisação, sensibilização e relaxamento. Esse último muito valorizado e comentado por Nena. Em meu encontro com ela, ela reforça a necessidade e o valor para o processo ensino aprendizagem do espaço-tempo para o relaxamento.

Sem dúvida, Nena traz para sua Escola a tradição da Dança Alemã, na qual a improvisação era ferramenta para a construção desse ser que dança, tendo grande referência e respaldo nos ensinamentos e nos escritos de Laban e Wigman, que

inauguram a dança moderna⁵⁸, e depois através de seus alunos, estes mais próximos da realidade americana através de Jooss, Holm⁵⁹ e Gelewski, que continuam formando e sistematizando não só a dança mas o ensino da dança moderna, trazendo para o trabalho pedagógico a importância de se trabalhar a improvisação, a relação com o teatro, a preocupação com a formação de um ser humano apto a se relacionar com a vida, sensibilizando-o e instrumentalizando-o para trabalhar dentro de suas próprias buscas de seu ser.

Marilene Martins foi também coordenadora de dança dos Festivais de Inverno da UFMG⁶⁰, ocasião em que convida o professor Rolf para ministrar oficinas de composição tanto em sua Escola quanto nos Festivais.⁶¹ O Festival de Inverno, naquele momento, teve um formato pequeno porte, mas com um mês de duração, o que possibilitou estudos e pesquisa mais aprofundados e encontros de pessoas de forma intensa. No Festival *“podia-se experimentar com calma e ao mesmo tempo com a urgência de fazer coisas para apresentar no dia seguinte”*,⁶² lembra Dudude. Pode ser que, então, tenha começado a primeira fagulha norteadora de uma artista improvisadora⁶³, como um caminho para a artista de descoberta de sua própria

⁵⁸ SCHAFFNER, 2008, p.23 e p.27. Percebe-se em vários dançarinos expressionistas uma influência do tratado *A Origem da Tragédia no Espírito da Música*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Mary Wigman se dizia apaixonada pelo livro de Nietzsche *Assim falava Zarathustra*. A Rudolf Laban foi atribuída uma influência de filosofia de vida, também inspirada por Nietzsche, principalmente o conceito de oposição apolíneo-dionisíaco. Uma das frases nietzscheanas mais citadas por representantes da dança da época foi a seguinte: “Eu poderia acreditar somente num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE apud KOEGLER, 2004, p. 10). (...) Para ambos a dança surgiu do ritual, de sua própria forma dionisíaca não sectária, inspirados em Friedrich Nietzsche (PARTSCH-BERGSOHN, 1994).

⁵⁹ SOARES, 2008. Marta Soares, coreógrafa brasileira lembra que a educadora Hanya Holm foi quem introduziu o trabalho de Wigman nos EUA. Considerada, juntamente com Alvin Nikolais, uma das precursoras da dança moderna nos EUA, foram personalidades responsáveis pelo movimento de improvisação na dança estadunidense, que Marta chama de pré-Judson. “A própria Trisha Brown estudou com Nikolais”. Acrescenta Marta: “a improvisação está desde a modernidade e foi sistematizada no trabalho de Laban e Wigman, que estudavam a sistematização dos esforços espaciais, das qualidades de movimento, pesquisado através da Improvisação”.

⁶⁰ Marilene Martins foi coordenadora da área de dança do Festival de Inverno da UFMG tendo participado informalmente da filosofia da área de dança, isso é, sem assinar a coordenação, desde o início dos Festivais nos anos 70, sempre sugerindo nomes nacionais e internacionais para ministrarem os cursos. Dentre os coreógrafos e professores sugeridos por Nena podemos destaca-se: Garciela Figueroa, Oscar Araiz, e Rolf Gelewski. Em 1986 Dudude assume essa coordenação, que se estende até o ano de 1997, excluindo o ano de 1989, totalizando 11 edições.

⁶¹ Cf. REIS, 2005.

⁶² HERRMANN, 2008.

⁶³ E-mail de Dudude Herrmann. Assunto: Pedaco de uma Lembrança, dia: domingo, 1 de junho de 2008 17:53. Sobre a improvisação de Bola na Área: *“(...) como o próprio nome diz é realmente um pedaco de quando improvisei como produto final de um trabalho, (...), então eu dancei e foi aí que me apaixonei, é claro que na época nem considerava a improvisação como linguagem e sim como apagadora de incêndios e imprevistos de ultima hora.”*

tendência. No Festival os alunos tinham oportunidade de mergulhar e de emergir, proporcionando uma maleabilidade de entrar no universo da improvisação, da investigação, e também de proporcionar uma instrumentalização, como método de trabalho; era, sim, um objeto de muito estudo, ainda no lugar da dança moderna, mas praticado dentro de sala de aula como exercício.

A improvisação para Dudude foi, desde sua formação, sempre mais do que um recurso, um caminho, como técnica, praticada com disciplina e constância. Em Dudude podemos ver inclusive que esses ensinamentos filosóficos de busca de uma dança livre e particularizada, que fundamentam a Dança Moderna Alemã,⁶⁴ ainda estarão presentes de forma visível em seu trabalho *Poética de um Andarilho, a escrita do movimento no espaço de fora*, onde podemos ver ainda a influência dos precursores e dos fundamentos, na prática Isadora Duncan⁶⁵ e no pensamento Friedrich Nietzsche. Toda a questão do espaço, que a dança moderna e pós-moderna vem discutindo, é valorizada em sua escolha física desse deslocamento, e que vai, como palavra, para o lugar-título da obra.

Hoje, Dudude carrega o livro *Cavalo Perdido*, de Felisberto Hernandez, pontuando-o com observações como: “*acho isso uma aula de improvisação*”⁶⁶. Dudude lê o texto *Explicação falsa de meus contos*⁶⁷ e comenta: “*quando ele diz ‘Algo que se transforme*

⁶⁴ HASELBACH, 1988, p.7. Haselbach discrimina: “O improvisador deve ser estimulado a desenvolver habilidades no âmbito pragmático: 1-sensibilização e conscientização do corpo: sentido cinesiológico, sentido do equilíbrio, sentido tátil, sentido visual, sentido acústico. 2- Elaboração e correção da postura. 3- motricidade 4- Elaboração de um repertório de dança. A improvisação trabalhará através da estimulação da percepção individual e em sua diferenciação, tornando uma experiência de sensibilidade.” Para Laban e Haselberg deve-se estimular os sentidos de equilíbrio e cinesiológico, para nos informar as posições das musculaturas e articulações. Até então, a técnica de improvisação era aplicada para aguçar e refinar o movimento, a observação e a memória do dançarino para atuar em uma posterior coreografia. A escola alemã desde Laban trabalha com a improvisação como uma etapa preparatória para a composição, com o objetivo principal de experimentação, de um “*happening, experiência individual.*” Hoje, entendemos, pelo estudo do Body Mind Centering, e também pelas pesquisas da neurociência, que o sentido vestibular pode ser treinado, e não só o do tímpano, mas até nossas células têm equilíbrio que podemos exercitar.

⁶⁵ VIANNA, 1990, p.86. “*A vida é a síntese do corpo e o corpo a síntese da vida. Não há qualquer novidade nessa afirmação desde Isadora Duncan – que permanece mais moderna do que muita coisa que se faz em dança – descobriu-se, pela sensibilidade, a relação da musculatura humana com os elementos da natureza.(...)Se tenho consciência de que as folhas, quando se movem com o vento, têm uma relação com minha musculatura e minha respiração, conduzo cada movimento para minha memória muscular mais profunda, que, por sua vez, vai me ajudar a gerar gestos mais puros, nascidos da sua ligação com minha emoção. Isadora ouvia os elementos, sentia-os e conseguia codificá-los e mantê-los presentes em seu gestual e em seu corpo.*”

⁶⁶ HERRMANN, 2008

⁶⁷ *Idem.*

*em poesia' é igual [a] uma pista, quando a gente está fazendo algum trabalho ou improvisando ou tem que ficar investigador, escutando as pistas”*⁶⁸.

*“E o alimento está aqui, olhando ao nosso redor. A gente faz e é devorado! Preciso de alguém que devore... unanimidade jamais”*⁶⁹, diz Dudude a respeito de onde o improvisador deve se apoiar, e afirma que o que o artista precisa fazer é refinar os sentidos e transportá-los para a linguagem da dança: *“nossa instância, a dos artistas da dança, é a expressão! Mas o improvisador necessita se instrumentalizar, ou então fica um improvisador pobre”*⁷⁰.

Para Dudude, o improvisador deve ter uma experiência e é através de uma prática de improvisação que ele vai se fazendo, vai elaborando um glossário, várias linhas de fuga, desenvolvendo seu próprio conteúdo, seu motivo, no sentido de saber o que o move. O improvisador vai arquivando um arsenal de códigos corporais para a improvisação, que serão utilizados no encontro com o outro e com as emergências que aparecem, no momento da improvisação. Tudo isso mesclado com a vivência e experiência de sua vida vai fazendo o que Dudude chama de compêndio. A coreógrafa conclui: *“o improvisador deve ter assunto para esse corpo.”*⁷¹ Deve estar pronto para uma busca e uma troca incessantes, fazer-se presente e *“estar inserido com seus conteúdos no mundo.”*⁷² Nesses momentos percebemos as sintonias entre Dudude e Lisa Nelson⁷³, que sintoniza pensamentos com o de Dudude: *“Eu construo as coisas de acordo com minha percepção.”*⁷⁴

⁶⁸ HERRMANN, 2008. “Meus contos não têm estrutura lógica. Apesar da vigilância constante. Nem dado movimento. Penso que em um canto de mim nascerá uma planta. Começo a rondá-la, achando que nesse canto se produziu uma coisa para, mas que poderia ter futuro artístico.” Cf. [HERNANDEZ, 2006](#).

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ HERRMANN, 2008.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Lisa Nelson (EUA) é coreógrafa, performer de improvisação e videoplasta. Desde o início dos anos 70, explora o papel dos sentidos na performance e na observação do movimento. Como resultado do seu trabalho em vídeo e dança nessa década, desenvolveu uma aproximação com a composição espontânea e a performance, a qual chama Tuning Scores. Lisa Nelson interpreta, ensina e cria peças em todo o mundo, mantendo paralelamente colaborações de longo prazo com outros artistas, como Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Scoth Smith, a videoartista Cathy Weis, e o Image Lab, coletivo multidisciplinar de pesquisa/performance. Recebeu o prêmio NY "Bessie" Dance and Performance em 1987 e o Alpert Award in the Arts em 2002. Durante 30 anos, foi coeditora do Contact Quarterly, uma revista internacional de Dança e Improvisação, e atualmente vive em Vermont nos Estados Unidos. www.forumdanca.pt.

⁷⁴ NELSON, 2010.

Sobre sua relação com Lisa Nelson, Dudude conta:

“Minha relação com Lisa foi e é de afinidades de trabalho/vida. Desde quando a Tica trouxe para um intensivo no ‘Nova Dança’ travamos uma relação e fomos ficando cada vez mais próxima. Seu trabalho se parece com o meu trabalho. Pensamos coisas, como ela mesma falou de maneira própria, mas a mesma coisa, e isso só vem a somar naquilo que pouco a pouco vamos fisicalizando.”⁷⁵

A partir daí é possível sair de um lugar estruturado e, então, extrapolar. Na verdade, através da prática do improviso busca-se treinamento para manter-se em estado de consciência, pois é isso que nos foge, e é esse estado que perseguimos durante uma improvisação. O estado de consciência, como explica Lisa Nelson em suas investigações de seu próprio estado, é definido como uma *atenção*. O foco da atenção é perceber *“como nossos corpos tomam decisões para nós”*.⁷⁶ O improvisador deve manter uma atenção no seu próprio interesse, com o que ele se sintoniza. A atenção viabiliza essa escuta interna e externa, e possibilita a escolha, tomar decisões, agir. A escolha pretende ser dominada pela consciência, mas *“a consciência que a gente tem é desconhecida da gente”*,⁷⁷ como o próprio Felizberto Hernandez coloca em seu texto, que Dudude lê e repete em voz alta.⁷⁸ Lisa Nelson enfatiza que a atenção exercitada permite estabelecer uma direção para as coisas: improvisar *“é não trabalhar instintivamente. A atenção é um movimento que me motiva a fazer alguma coisa, é minha atenção que me conecta com a ação.”*⁷⁹ Para ela a atenção viabiliza as habilidades básicas inerentes ao improvisador: a memória e a observação.

Lisa Nelson afirma que o sol de nosso conhecimento seria um combinado de disciplina, observação da própria arte e o exercício da memória. É assim que ela concebe as chaves para a dança improvisacional. O pensamento de Lisa está sempre em elaboração. *“Eu estou procurando um sistema improvisacional que possa abranger as particularidades da técnica de coreografia e ainda manter a espontaneidade e, então, idealizo os*

⁷⁵ HERRMANN, 2010

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ HERRMANN, 2008. HERNANDEZ, 2006.

⁷⁸ HERRMANN, 2008.

⁷⁹ NELSON, 2010.

“*tuning scores*.”⁸⁰ Essa sistematização foi elaborada pela necessidade que o trabalho em grupo revelou, é uma ferramenta para a comunicação. De maneira alguma Lisa deseja que isso se torne uma técnica ou método: “*eu não quero considerar isso como um método, quero suscitá-lo sem falar em técnica. São partituras internas que só quando eu vou improvisar eu me pergunto onde e como eu estou agora. Então, o Tuning scores são exercícios de observar imaginar e desejar. É um organizador mais profundo.*”⁸¹

Para Lisa Nelson *Tuning scores* seria: uma partitura interna ou várias partituras internas, e ela vai sendo construída de acordo com as escolhas. “*Se algo pega minha atenção eu percebo que algo em mim sintoniza com aquilo. A dança surge, pois às vezes, eu quero compartilhar isso. Por isso algumas partituras têm conseqüências, elas têm conseqüências no espaço.*”⁸²

A observação, para Lisa Nelson, principalmente a observação interna, proporciona a organização da escolha. Ela deve ser interna porque, pensa Lisa, “*não existe nada do lado de fora. É a minha escolha que faz existir o lado de fora, tudo está acontecendo dentro de mim. Eu construo as coisas de acordo com a minha percepção.*”⁸³

O improvisar é visto como um lugar de composição e de-composição, lugar em que o efêmero, característica das artes cênicas, mais aparece e arrisca. O exercício de desapego de cristalizar os momentos proporciona o estar em movimento, o tempo todo, de possibilidades e, então, fazer as escolhas é instantâneo, é regra básica: o momento de improvisado é compromisso com a rapidez.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino diz que “*o cavalo como emblema da velocidade também mental marca toda a história da literatura, renunciando toda a problemática própria de nosso horizonte tecnológico.*”⁸⁴ Na urgência do improvisado, o improvisador encontra-se em estado de alerta. Por isso surge a metáfora da rapidez de um cavalo - não somente a velocidade física, mas também a

⁸⁰ NELSON, Lisa. “*Compositions, Communication, and the Sense of Imagination*”, Apostila de curso oferecida pela própria Lisa Nelson no Estúdio Nova Dança, São Paulo, 2006.

⁸¹ NELSON, 2010.

⁸² NELSON, 2010.

⁸³ NELSON, 2010.

⁸⁴ CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. São Paulo, 1990, p. 53.

velocidade mental, como diz Ítalo Calvino. Na rapidez do estado de alerta que o estar em cena do intérprete pede, a imagem de estar sempre correndo atrás de *distrair a mente para capturar a dança*,⁸⁵ como brinca Dudude, exprime bem o exercício intenso de seleção, de desapego e de pressa para escutar e decidir o caminho a tomar durante uma improvisação.

A improvisação necessita de outra habilidade que, para Lisa Nelson, é a memória: “*Sim, a memória, eu acho que improvisação é a arte da memória, é a arte de manufaturar (craft) e de usar a memória.*”⁸⁶

Por isso, Dudude diz que o improvisador necessita de um corpo específico⁸⁷, não aquele da perfeição apolínea ou robusto, mas aquele treinado para o improviso, repleto de linhas de escape, de escutas e de transformação, de estímulos interiores e exteriores para conseguir estar presente e atuante no momento da improvisação e pronto para acessar as Memórias. Esse ocorre através das habilidades de manufatura da memória e de manter-se em estado de atenção. Percebo que Dudude trabalha essas sintonias, de sua escuta interna, com o jogo da memória e da observação dos elementos que vão compondo seu *momentum*: e assim se dará a composição de *Pedaço de uma Lembrança*.

O terceiro elemento importante na improvisação, ressaltado por Lisa Nelson, é a imaginação. Para ela, a imaginação passa a ser uma prática do improvisador: “*isso é um padrão bem genético, a gente tem necessidade de prever o que (...) acontecerá a partir dali. Em dança a gente está sempre curtindo e prevendo o que (...) acontecerá depois.*”

⁸⁸ Essa imaginação se desenvolve a partir da observação - atenção - e da memória manufaturada do acervo ou compêndio do improvisador. A imagem vai se compondo um pouco como escuta e sintonia das habilidades acima citadas e com a construção de expectativas e possibilidades do que poderá vir a ser.

A improvisação acontece no imaginário do artista e no imaginário do espectador, em uma composição em constante aparecer e desaparecer. A “tarefa” (*task*) do improvisador é ir descobrindo como ele compõe de dentro da obra, como ele atua, na

⁸⁵ HERRMANN, 2008.

⁸⁶ NELSON, 2010.

⁸⁷ Cf. 3º Capítulo

⁸⁸ NELSON, 2010.

recepção de elementos e na devolução ou “reação” própria. Com sua percepção, não só visual, o improvisador vai refinando e aguçando seus sentidos, provocando um corpo sutil, atuante e sensível, repleto de texturas e sensações, que compõem um corpo vivo.

A procura de uma lembrança vem trazer para a improvisação vários elementos. Isso pode ser percebido claramente em *Pedaço de uma Lembrança*. Além de dançar com seu repertório e códigos da coreografia, Dudude faz o espetáculo surgir da memória⁸⁹, junta fragmentos guardados no corpo e no lugar da música, das sensações e das relações que outrora se faziam com outros bailarinos em cena, na obra *Bola na Área*.



Bola na Área (ao fundo, esq. para a dir.) Clermont; Dudude; Lydia Del Picchia (atrás da Dudude); Pedro Prates; Dorinha Baeta; Bony Maria de Figueiredo; Marilene Martins; Sidmar Estevão; Claudia Prates. Ginásio Makenzie, BH, 1977. Autor da foto não identificado. Acervo Dudude Herrmann.

Em 1976, Graciela Figueroa,⁹⁰ bailarina e coreógrafa uruguaia, coreografa para o Grupo Experimental de Dança Trans-Forma (do qual Dudude fazia parte) os 3 movimentos do

⁸⁹ E-mail de Dudude, assunto: Re: Pedaço de uma lembrança do dia: domingo, 1 de junho de 2008 17:53: “*Pedaço, tento encontrar estes momentos repletos de fantasmas, para quem viu este trabalho na íntegra [Bola na área], falam que conseguem lembrar da dança e ver o que não está mais, na verdade está inscrito no corpo da memória todo o registro de um aprendizado.*”

⁹⁰ A convite de Marilene Martins, diretora do Grupo Trans-Forma de Belo Horizonte, Graciela vem ministrar aulas no Trans-Forma Centro de Dança. Naquele momento, a bailarina acabava de voltar de Nova York, depois de uma bolsa concedida pela Fullbright, onde foi integrante da Twyla Tharp Cia. e Lucas Howing. É notadamente visível a textura do corpo e dos movimentos do trabalho e a influência da

Concerto em Mi bemol Maior para Trompete e Orquestra, de Haydn. A coreografia - *Bola na Área* - começa a ser composta pelo 3º movimento, com 14 bailarinos, e é elaborada a partir de vários jogos de improvisação, com o intuito de brincar, jogando dentro de algumas regras que os próprios jogos criam. O grupo não sabia em quê exatamente isso iria resultar. Em contrapartida Dudude comenta em entrevista que os ensaios eram completamente soltos e que “o grupo não sabia o que ia sair dali, dos vários experimentos, acho que nem ela, Graciela, sabia.”⁹¹

Segundo Dudude, no processo de criação do trabalho a música era, às vezes, colocada em disco em rotação mais lenta. Nesse trabalho o desenvolvimento da movimentação trazia uma forte influência da coreógrafa Twyla Tharp⁹². Através de um jogo com a bola o grupo tinha que improvisar com preocupação no jogo e não na dança. Graciela, então, com o material recolhido dos ensaios coreografa os dois últimos movimentos do concerto de Haydn, e fica faltando o primeiro. Ao final, a própria Graciela nos conta: “e, no entanto, mesmo novo, tudo ali tinha bases sólidas: o que, aos olhos do público, parecia improvisação era fruto de horas diárias de ensaios e de rígidas marcações.”⁹³

coreógrafa estadunidense Twyla Tharp, grande investigadora da dança pós-moderna Sobre ela, podemos citar Nani Rubim: “*Figuroa revolucionou a dança no Rio de Janeiro nos anos de 1970 com um vibrante estilo pessoal e um pensamento coreográfico marcado pela liberdade e originalidade.*”

⁹¹ HERRMANN, 2008.

⁹² Podemos ver em seu trabalho, *Push comes to Shove*, com música de Haydn, no qual dança Mikhail Baryshnikov. Uma similaridade na movimentação nessa coreografia, que mescla a técnica clássica e alguns pequenos movimentos de desmanches para contrapor a linha normal de conduta dentro dessa técnica, criando uma brincadeira gestual e provocações jocosas e lúdicas.

⁹³ RUBIN, N. “Graciela Figueiroa: À Margem de Técnicas e Escolas”, in *Gesto. Revista do Centro Coreográfico*, nº 3, dez./2003, p. 33. Graciela coreografou primeiramente para o Trans-Forma o *Bola Na Área*, depois remontou esse trabalho com seu grupo Coringa.



Pedaço de uma Lembrança. Dudude Herrmann. São Paulo, 2008. Fotógrafo: Paulo César Lima

Para o primeiro movimento, em lugar de elaborar-se mais uma coreografia, sugeriu-se o nome de Dudude para fazer um solo improvisado, como uma alternativa: “*então no primeiro movimento a Dudude dança!*”. A própria Nena (Marilene Martins), então diretora e criadora do grupo Trans-Forma, costura vários lenços de seda fazendo um enorme pano de retalhos, e sugere a Dudude que ela trabalhe com esse objeto.⁹⁴

⁹⁴ Cf. HASELBACH, 1988. É muito recorrente trabalhar improvisação e composição na dança com elementos. Os exercícios são elaborados através do uso de recursos não só auditivos e espaciais, mas principalmente de adereços. É muito usual trabalhar composição através de um elemento de extensão do corpo, assim como um lenço, um bastão, fitas, papéis, principalmente com o trabalho pedagógico com crianças. Duas maneiras fortes para a composição artística usando a improvisação são: a *criação de imagens e através de metáforas* criar recursos no campo da imaginação e o *uso de objetos*, o que faz com que o improvisador por minutos esqueça-se do movimento em si de seu corpo e mude o foco para o movimento e os percursos que objeto faz. Assim pode-se trabalhar logrando êxito com crianças e adultos que não têm prática ou técnica de dança, que ainda não têm códigos de movimentação e nem repertório. Então, o lenço passa a provocar o movimento e este sai independente da vontade do dançarino, ele faz com que o improvisador componha movimentos. Para exercitar a improvisação e a criação, realizam-se vários exercícios de composição. O uso de objetos como extensão do corpo viabiliza uma dança e é usado muito como exercício para alunos iniciantes.



Pedaço de uma Lembrança. Dudude Herrmann. São Paulo, 2008. Fotógrafo: Paulo César Lima

Dudude acha que naquele momento ela dançava sua juventude. Ela não se lembra do sentido do pano confeccionado por Nena. E assim passou vários dias, sozinha, em uma sala do Trans-Forma, ouvindo a música e deitada no chão, e depois dançava livremente. Ouviu repetidas vezes a música. Deitou-se e deixava seu corpo ressoar com a música. Deixava também o imaginário, suas imagens surgirem. Desde então, Dudude começa a trabalhar com o imaginário, resgatando “um sentido saudoso de Isadora Duncan”. Dudude comenta que aquele exercício possibilitou-lhe trabalhar sempre com imagens: *“todo o repertório mágico do imaginário, as transformações disso no corpo e no movimento começam, então, a fazer parte do que hoje eu percebo como transposição desses significantes.”*⁹⁵

⁹⁵ idem



Dudude Herrmann. Foto Adriana Moura. Parque Municipal de Belo Horizonte, 1994.

Chega, então, o dia em que Nena e grupo de bailarinos pedem a ela para mostrar o que havia elaborado e praticado durante aqueles dias. Todos se sentaram para ver o que Dudude havia trabalhado e ela não tinha como fugir, e dançou!!! Conta que, na hora, “apareceu uma coisa”... Ainda sem uma instrumentalização composicional, e posteriormente preocupada com a sedimentação coreográfica, foi estabelecendo pontos: “*aqui eu faço isso, ali eu faço aquilo*”⁹⁶ (novamente vê-se o lugar como lugar da partitura de uma música estruturada e que na sua emissão garante o lugar de algo repetível).

⁹⁶ HERRMANN, 2008.

Analisando *Pedaço de uma lembrança*, podemos perceber como esses dois elementos - objeto e música - servem, aqui, de elementos de estrutura para a composição improvisacional. O pano⁹⁷ sugere essa extensão, traz uma textura e movimentos. Para estruturar a improvisação original, Dudude se trancara na enorme sala do Colégio Arnaldo, onde funcionava o Trans-Forma, e ficara durante alguns dias preparando seu trabalho para depois mostrá-lo. Dudude conta que ficava deitada, ouvindo a música. Hoje ela diz que conhecia todos os meandros da música e esta passa a ser o lugar: “*a vestimenta deste trabalho é a música.*”⁹⁸ Hoje a coreógrafa Dudude diz que faz questão de pontuar e trazer a música para ser parceira: “*antes eu a seguia, hoje eu [a] visto.*”⁹⁹



Pedaço de uma Lembrança. Dudude Herrmann. São Paulo, 2008. Fotógrafo: Paulo César Lima

⁹⁷ Em vários de seus trabalhos, Loie Fuller, que foi inclusive professora e parceira de Isadora Duncan, trabalha com tecidos enormes, e ela mesma vai sugerir que com o tecido e o jogo de luzes ela poderia esculpir o espaço. As danças folclóricas ou populares de mulheres usam o tecido como forma de sedução.

⁹⁸ HERRMANN, 2008. Influenciados pelo trabalho de Rolf a Escola de Dança Moderna Marilene Martins trabalha muito com improvisação dentro de sala de aula. Dudude tem aulas com o professor Rolf Gelewski e estudou a improvisação que partia, na maioria das vezes, das frases melódicas construindo assim recursos e espaços para a dança improvisacional.

⁹⁹ Ibidem.

Dudude compreende que na dança moderna não entravam ainda questões que hoje emergem como urgentes, como a colocação do artista no espaço, não só o da cena, mas dentro de um contexto maior de estudo e entendimento do homem contemporâneo e seus problemas no mundo, como o pensamento filosófico, com a ecologia, com a vida no planeta. Então, lidava-se com a improvisação em um contexto de prática em um trabalho de refinamento dos sentidos. Trabalhava-se com ela, mas sem nomeá-la. Era tudo muito intuitivo, sem perceber todo o potencial, sem nomeá-la. É comum uma imagem em que o improvisador é visto como aquele que está o tempo todo “*salvando*”, como um bombeiro apagando fogo. Dudude acredita que hoje a improvisação foi descobrindo “*o seu poder (...) enquanto arte de imagens, (...) foi criando realmente um código. Hoje [há] exercícios que são óbvios para a improvisação. Aquecimento (enriquecimento) da percepção dos sentidos. A gente lida com a improvisação com os sentidos.*”¹⁰⁰.

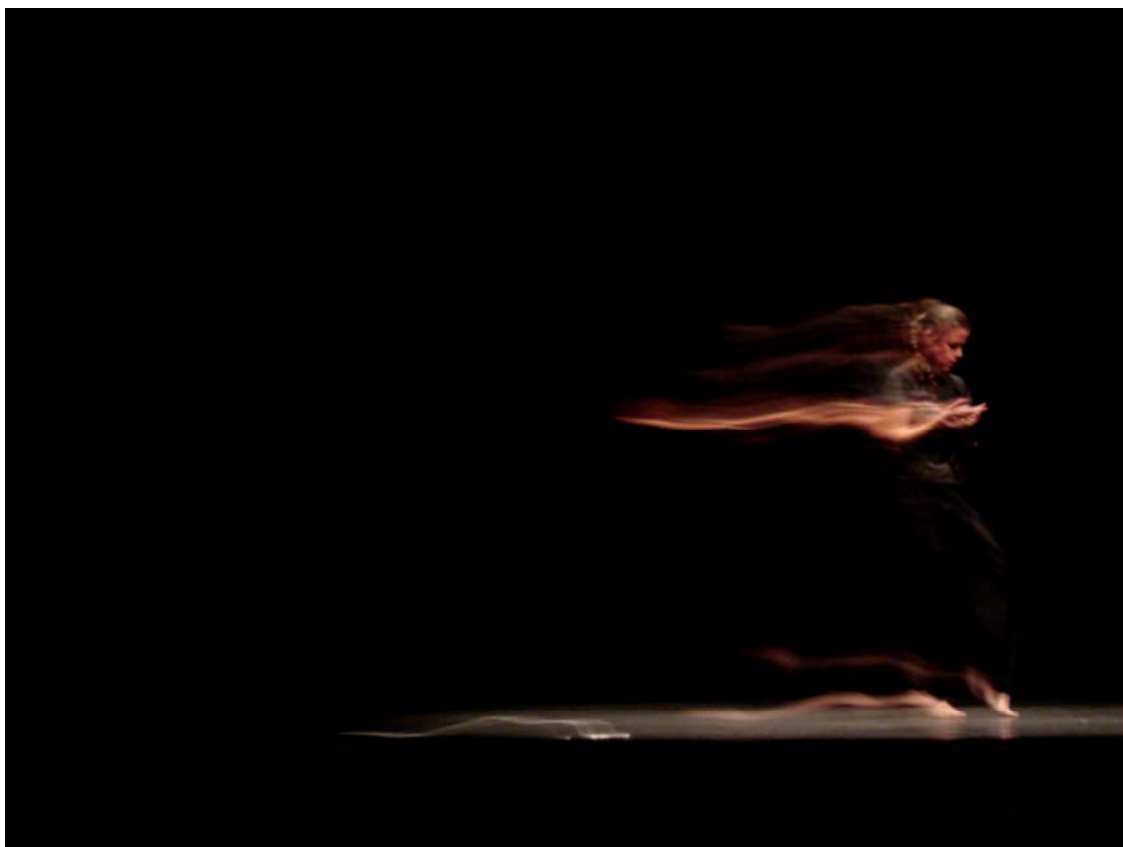
Recentemente, Dudude já havia dançado de novo o primeiro movimento da mesma obra, que na coreografia de Graciela Figueroa era o lugar da improvisação solo. A esta retomada Dudude dá o nome de *Pedaço de uma Lembrança*. Trabalhando com a memória corporal de uma partitura e um tempo jovem instaurado no corpo, improvisa, novamente, este primeiro movimento, em homenagem a Marilene Martins. No Programa de “*Pedaço de uma Lembrança*” lê-se o seguinte texto:

“Releitura de um trabalho coreográfico de Graciela Figueroa para o Grupo Trans-Forma, em 1976, “Pedaço de uma Lembrança” homenageia Marilene Martins. Tem sua estréia em outubro de 2004 no Festival 1,2 na dança em Belo Horizonte. Apoiada na memória do Grupo Trans-Forma nos idos anos 70, Dudude Herrmann revisita esse lugar da lembrança com o corpo de hoje, admitindo o registro guardado neste corpo impregnado e construído através da memória. Uma aventura fascinante aos olhos da artista – escutar os ecos da atemporalidade de um determinado momento.”

Em uma de suas turnês, Dudude se vê forçada a uma substituição: com uma apresentação de *Maria de Lourdes em Tríade* agendada (em 2006) para Goiânia, e partindo de Montes Claros, cidade no interior de Minas Gerais, Dudude esquece o

¹⁰⁰ Ibidem.

cenário e os adereços em Belo Horizonte. Como quem guarda cartas na manga, decide então dançar *Bola na Área* em sua íntegra. Em Goiânia, faz uma improvisação livre extraída de *Bola na Área*, trabalhando os *fantasmas com memória de coreografia*¹⁰¹ nos movimentos seguintes do concerto de Haydn (2º e 3º) com o apoio da *memória*. Dudude executa estes dois últimos movimentos tentando colocar alguns pontos fortes que vão dando linha para a construção de um todo, rememora lugares no espaço e contracena com pessoas que não existem mais ao seu lado. Presentifica aquela obra, refazendo os passos coreográficos, em um ambiente nostálgico, em que ela dança, sozinha, o que era em grupo, e retoma seu momento de improvisação em seu solo. Nesse trabalho podemos ver, não só seu momento atual de composição, como também o improvisador vivo que busca novos lugares de improvisação. Entra aí de novo não só a memória que usamos para dar cor e intensidade para a improvisação, mas uma memória do próprio lugar coreográfico onde todo o grupo atuava.



Pedaço de Uma Lembrança – Dudude Herrmann. Brasília, 2008. Foto Célio Dutra.

¹⁰¹ Ibidem.

Assim, *Pedaço de uma Lembrança* ganha uma amplitude maior a partir da improvisação realizada em Goiânia, e continua sendo apresentado, fazendo agora parte do repertório de Dudude.

Quase 30 anos depois, a retomada de um fragmento de uma lembrança valoriza a importância daquele processo letárgico, de ficar dias e dias deitada, ouvindo a música. Processo que fez instalar na memória do corpo e da imagem, a sensação, mesmo depois de um tempo adormecida, ou um corpo amortecido, como prefere dizer Dudude, da importância do processo:

“Então, eu fiquei 30 anos amortecida, mas a memória está lá impressa nas células, nos líquidos, na água do corpo. Olha só que coisa! Aí eu ficava lá, né, escutando a música, e o tempo passava, e perguntavam como é que estava indo a dança e eu respondia: está indo ótima!”¹⁰²



Pedaço de Uma Lembrança – Dudude Herrmann. São Paulo, 2005. Foto Silvia Machado.

No encontro com Katie Duck¹⁰³ no Festival de Improvisação na Holanda, em 1996, Dudude “começa a perceber que a improvisação pode ser tratada como linguagem de arte, ela redescobre a improvisação como um lugar de expressão e estudo e ela

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Dudude conheceu Katie Duck, dançarina e professora de dança improvisacional, no Festival de Improvisação na Holanda, em 1997. E-mail de Dudude, segunda-feira, 22 de fevereiro de 2010 12:37: “Com Katie Duck fiz Worsophs intensivos, e também a convidei para ministrar aulas de Improvisação em 2 Festivais de [Inverno da UFMG] 1996 e 1997. (...)Com Katie reconheço uma profissional para troca de experiências. Estudei com ela profundamente improvisação e tivemos tanto eu, como Tica, um encontro muito forte, tanto no Festival, como em Amsterdã e compartilho das ideias que ela desenvolve, como Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Pascal Queneau.”.

reconhece que teria sido sempre uma improvisadora.”¹⁰⁴ No encontro havia espetáculos que começavam às 20:00 e acabavam à 1:00 da manhã, nos quais vários dançarinos eram convidados e as regras eram combinações simples, como uma vestimenta. Mas também discutia-se a política do corpo, do espaço, e várias questões eram colocadas. São essas questões também que, impressas no corpo, são transportadas pelo dançarino para a improvisação. Existe toda uma preparação do corpo e, pode-se dizer, do *assunto*.

Dudude esteve nesse Festival com o intuito de convidar Katie Duck para o Festival de Inverno da UFMG. Em Julho de 1998 Katie Duck foi convidada por Giovane Aguiar para dar aulas no Festival Internacional de Nova Dança em Brasília, outra oportunidade para que Dudude pudesse adentrar cada vez mais no universo da improvisação.

Katie Duck trabalha desde os anos 60 basicamente com improvisação. Mudou-se dos EUA para a Holanda e desde então nunca parou de estudar. Ela trabalha na elaboração de uma estratégia que lida com entradas e saídas. É como uma pré-técnica que predispõe o improvisador. Observar a tendência, o entorno, o processo e traçar estratégias para começar fisicamente a preparação. Ficar “acordada”, em estado de alerta e disponível para a dança. Preparar e instrumentalizar o corpo antes de fazer uma técnica formal.

Dudude se aproximou do trabalho de Katie em Amsterdã na Holanda. Para a estrutura de elaboração do espetáculo desse festival Dudude comenta: “*combinávamos às vezes somente o traje: traje de banho, por exemplo. Era muito interessante.*”¹⁰⁵ Posteriormente Dudude convidou Katie duas vezes para participar como professora na área de dança do Festival de Inverno da UFMG¹⁰⁶. Ela é uma forte referência com quem Dudude pode dialogar e reforçar seu lugar de improvisadora.

“Muito bom! Foi uma pessoa importante para mim para dar, referenciar esta linguagem. Essa linguagem é poderosa e é uma linguagem de dança. E aí eu fui neste

¹⁰⁴ Parágrafo redigido a quatro mãos por e-mail entre Dudude e eu. 27 abril de 2010.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

tempo me descobrindo, ah! que eu sou uma improvisadora, sempre foi, e que eu não sabia, pois isso quer um PEDAÇO DE UMA LEMBRANÇA, porque naquela época eu estava em processo de entendimento na improvisação, mas eu não tinha referências de que aquilo já era improvisação. Depois da maturidade vivenciada e adquirida, hoje eu posso brincar com esses lugares óbvios. Hoje eu tenho a instrumentação. Nada como o tempo, tempo de maturação.”¹⁰⁷

Em suma, o encontro em Amsterdã traz para Dudude uma referência, ou dá nome ao que ela já fazia e praticava. Foi como encontrar seu grupo, outras pessoas que comungavam da mesma prática do corpo e de pensamento, dando-lhe referência e ponto de apoio no âmbito internacional da arte contemporânea. Naquela época ela estava em processo de entendimento da improvisação, mas não tinha referências para saber que aquilo que fazia já era algo instituído. Por isso voltou ao Brasil tão fortalecida nessa linguagem e se permitiu praticar sem receio, atribuindo-se, enfim, um nome: improvisadora. Então, vários exercícios coreográficos nascem nesse momento: *O Jantar* (uma tentativa de improvisação não compreendida), *Armário*, *Na Planície*, *logo montanha*, *aparece o mar...*, *Sem*, *Como habitar uma paisagem sonora*, e principalmente o trabalho *a escrita do movimento no espaço de fora*, que será abordado no último capítulo.

Dudude conheceu Katie Duck

“através de Tica Lemos tanto eu como Tica estávamos interessadas em trazermos seu trabalho para o Brasil, aproveitamos a oportunidade do Festival de Inverno da UFMG convidando por dois anos consecutivos para ministrar oficina, o que foi maravilhoso, inúmeros profissionais de BH tiveram contato com seu modo de trabalho com a Improvisação [como] Sergio Marrara[Pena], Ana Virginia [Guimarães], Margô Assis, Luciana Gontijo, Arnaldo Alvarenga, entre vários outros, tiveram contato com esta mestra da improvisação, eu me sinto influenciada pelo seu trabalho profundamente. Ela foi uma pessoa que abriu este lugar de reconhecer na improvisação uma maneira viva de atuação [que] eu já fazia, mas desconsiderava a possibilidade de trazer como

¹⁰⁷ Ibidem.

produto final de um espetáculo esta linguagem. Katie modificou minha maneira de pensar sobre e assim fortaleceu em meu trabalho neste lugar.”¹⁰⁸

Ela se redescobre improvisadora no encontro com Katie Duck e encontra afinidades no Brasil, vários outros pesquisadores que passam a ser parceiros de trabalho. Atualmente, através de um resgate de sua própria memória, daquilo impresso em seu corpo, em sua memória afetiva, e na imaginação, vemos uma retomada de caminho. Por isso *Pedaço de uma lembrança* pontua muito bem esse resgate. Verdadeira recomposição de um trabalho já realizado traz à tona as impressões e torna vivo o trabalho realizado anos atrás.

A descoberta dessa linguagem, uma linguagem que para Dudude é poderosa, foi importante, pois pode ser considerada como um fim, como espetáculo e não apenas como um meio. Hoje, acredita a coreógrafa que “*depois da maturidade vivenciada e adquirida, posso brincar com esses lugares óbvios. Hoje tenho a instrumentalização.*”¹⁰⁹ De que trata essa instrumentalização? Talvez seja a técnica de improviso modo composicional, que vem sendo utilizado como espetáculo-fim. Usar da memória, refinar a atenção, abrir as escutas e tomar decisões.

Olhando retrospectivamente, pode-se dizer que, com a estrutura e objetivo que propôs aos seus alunos, a Escola de Marilene Martins, destacando-se no incentivo da improvisação dos professores, a própria Nena, Klauss Vianna, Rolf Gelewski e José Adolfo Moura, dos mesmos idos anos 60-70, foi de certa forma afinada e contemporânea de todo o movimento da contracultura e lugar de resistência e herança de Mary Wigman¹¹⁰, Laban e dos artistas da Ação nos EUA. Agora todo ensinamento explode em uma compreensão na própria Dudude do que foi semeado em sua formação.

A improvisação, tal qual Dudude a trabalha, vem de um trabalho que tem uma estrutura, um suporte. Ainda que se diga que é solto demais, ou que não tem estudo, são só as aparências do modo despojado de se apresentar: quando nos aproximamos, entendemos

¹⁰⁸ E-mail de Dudude Herrmann dia 11 de setembro de 2008 15:54, assunto: Entrevista programada 30 de agosto de 2008

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ SCHAFFNER, p.60

todo o suporte e a base da composição improvisacional. Atualmente tem como seus parceiros nessa investigação alguns coreógrafos e improvisadores. Entre eles podemos citar Giovane Aguiar, de Brasília, e Tica Lemos¹¹¹, fundadora do Estúdio Nova Dança, de São Paulo.

Dudude coordenou de 2007 a 2008 o Momentum, um projeto dedicado à dança improvisacional dentro do programa Arte Expandida, da Prefeitura de Belo Horizonte, sob coordenação de Luiz Carlos Garrocho, então diretor dos Teatros Municipais de Belo Horizonte. Nesse projeto Dudude pode exercer a experimentação e trabalhar o modo improvisacional como composição, convidando bailarinos e coreógrafos para participar. Fez-se assim um lugar multiplicador, abrindo para esses profissionais um contato com esse modo de fazer instantâneo, e de certa forma contaminando-os.

Para Garrocho, Diretor dos Teatros da Fundação Municipal de Cultura, o *momentum* faz parte de um projeto maior que é o Arte Expandida, no qual “*a composição no instante (instant composition) (...) valoriza os próprios fazedores da área da dança, (...), em total consonância com a linha de ação Arte Expandida, que investe na autonomia dos artistas, sejam atores, bailarinos ou performances.*”¹¹²

Para Dudude, curadora do Momentum, Momentum de dança improvisacional, composição no instante: a proposta “*é um exercício pleno de desapego, em que improvisação, dança e composição, estão o tempo todo se fazendo e desfazendo, em um constante devir de mudanças.*”

¹¹¹ Tica Lemos estudou com Steve Paxton e trouxe na década de 90 o contato improvisação para o Brasil, dando seu primeiro curso sobre o tema dentro da programação da Mostra de Dança do Corpo Escola de Dança em 1990.

¹¹² Programa Momentum, *Momentum*, De Dança Improvisacional, Composição no Instante. 2ª edição, Setembro de 2007. Prefeitura de Belo Horizonte. Projeto Arte Expandida coordenado pelo Diretor dos Teatros Luiz Carlos Garrocho da Fundação Municipal de Cultura de 2006 a 2008 e curadoria de Dudude Herrmann.



Capa do programa Momentum da Fundação Municipal de Cultura.

Dudude explica, no programa, logo abaixo da palavra momentum que é “momentum de dança improvisacional e já explica que é uma *composição no instante*. Na escrita desse programa compreende-se que improvisação é um composição e sua característica é de se estar em um tempo, em um instante. Lisa Nelson também prefere, atualmente, usar mais a combinação de composição no instante do que usar a palavra improvisação, tamanha a significação que esta palavra carrega.

É muito recente a consideração da improvisação como modo de composição final de um espetáculo¹¹³. Trata-se certamente de uma linguagem de riscos, com surpresas inusitadas, praticada no mundo da dança atual. Dudude em entrevista comenta: “*É muito novo tudo isso no Brasil.*”¹¹⁴ Podemos considerar o momento político diverso daquele da contracultura dos anos 60. Decorrente daquele movimento, o mais importante da *Nova Dança* era o corpo em expansão, isto é a relação do corpo com as coisas, com o espaço, seu contato com o outro corpo, com o imaginário fazendo então este movimento “real” ou a busca do movimento nu. Hoje e aqui no Brasil, as questões são de outra ordem, como comenta Dudude: “*alguns artistas estão na carona da moda e do comércio.*”¹¹⁵

¹¹³ HERRMANN, 2008. O improvisador é aquele que pode se aventurar pelo Momento. É recente esse lugar da improvisação.

¹¹⁴ HERRMANN, 2008

¹¹⁵ Ibidem.

Concluindo, podemos dizer, o improvisador tem, então, seu próprio repertório impresso em um corpo trabalhado e detentor de um domínio de elementos de composição. Para Dudu, enquanto compõe, o artista desloca imagens, retira as fronteiras, fica em estado de escuta, faz da improvisação o lugar para se estar presente, em intensidades: só sobrevive em um lugar fértil e elege uma estrutura, que por sua vez “*é a vida que possibilita*”¹¹⁶.” O treino do improvisador na esperteza das escolhas, em um momentum, para “*melhor utilização da energia volitiva/e afetiva para a realização de alguma coisa no instante mais propício.*”¹¹⁷

¹¹⁶ STEWART, 2009.

¹¹⁷ E-mail de João Henrique Rettore Tótar, 2008.

2º Capítulo:

O movimento no estado (ou Estado) nu – A desapareição

Obra: Sem, um colóquio sobre a falta.

Tema: A desapareição como elemento da improvisação. A entrada da desapareição como elemento de composição na cena, enfocando a efemeridade da dança, e como elemento que traz o vazio que ocupa ou a ocupação do vazio. A desapareição como política do desaparecimento.

“... Mas tudo deixa rastro, nada é tão bem apagado que alguma coisa da memória não possa subsistir...”¹¹⁸



O espetáculo *Sem, um colóquio sobre a falta*¹¹⁹ marca a ponte, o ritual de passagem entre o desaparecimento da Benvinda Cia. de Dança e o surgimento de uma nova forma de trabalho com parceiros. Por isso nada melhor do que a improvisação ter sido escolhida para o modo de composição dessa obra, uma vez que os criadores passam a ter voz e individualidade. A desapareição como elemento de improvisação, elemento essencial para o que se estrutura no efêmero, passa a atuar como característica política de Dudude Herrmann de sua escolha de forma de trabalho e de atuar na obra e no mercado. A não formação de grupo, companhia ou coletivo, e sim encontro com o outro, todos se absorvendo e desaparecendo no propósito de estar ali, vem proporcionar

¹¹⁸ MALINA, Judith, 1926. Diário de Judith Malina – *Texto: STARLING, 2008*. O Living Theatre em Minas Gerais/Heloisa Maria Mugel Starling, Adyr Assumpção. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008, p.6.

¹¹⁹ Obra com estréia em setembro de 2006 no Espaço Cultural CPFL, Campinas – SP. Fotos Guto Muniz.

importância maior ao que está se fazendo e desfazendo, nesse instante, e pede a não hierarquização.

Neste capítulo abordaremos o modo de composição improvisacional, suas questões históricas e políticas na dança, a influência da dança estadunidense, desde as idéias de Isadora Duncan no início do Século XX, na trajetória da composição coreográfica de Dudude Herrmann na Benvinda Cia de Dança, através da análise detalhada do trabalho *Sem, um colóquio sobre a falta*.

Como o século XX foi marcado por guerras, rupturas e mudanças de comportamentos sociais, multiplicaram-se, entre os ideais de uma vida modificada, projetos e experimentos de organização em comunidades. Na arte, desde as ideias de amor livre adotadas por Isadora, passando pelos futuristas e dadaístas nos anos 20 e pela geração do idealismo *antiestablishment* dos anos 60, podemos ver a dança, inserida e atuante, nessa procura pela mudança. Os dançarinos foram influenciados por todo o movimento anterior à segunda metade do século XX. Recentemente, os dançarinos também foram provocados pelas idéias oriundas da Escola Alemã e pelas interferências de Merce Cunningham¹²⁰, que foi o responsável por preparar um solo fértil, um campo para a ruptura, até mesmo para além de suas próprias propostas e ideias, criando condições para a *Nova Dança*¹²¹, para a dança experimental¹²² estadunidense. Seus princípios (dos quais podemos destacar: ausência de narrativa; qualquer movimento pode ser material para a dança; obras realizadas por “acidentes” ou ao acaso; observação do movimento cotidiano) foram mantidos, sendo que a ausência de um coreógrafo, a consequente busca de um consenso, e a ideia de que qualquer um pode dançar foram propostas levadas ao extremo pela *Nova Dança*.

A *Nova Dança (estadunidense)*¹²³, proposta pela geração dos anos 60, preocupava-se com a instauração de uma nova tradição, questionando o modelo sociopolítico e

¹²⁰ BANES, 1980, p.208. p. 6

¹²¹ Escolhi a grafia sugerida por Giovane Aguiar: “*Se escreve Nova Dança, é a tradução de New Dance.*” E-mail: terça-feira, 15 de setembro de 2009 08:49.

¹²² ORNELLAS, 2006, p. 55.

¹²³ SHAFFNER, p.28. A Escola de Dança Alemã também chamou a dança de Laban e de Wigman de Nova Dança. “(...)Nos anos seguintes, em turnês na Alemanha e nos Estados Unidos, Wigman torna-se por vinte anos a mais proeminente representante da nova dança.” E essa dança é estruturada. “*Jooss sistematizou a didática de uma nova dança dentro do seu trabalho coreográfico-pedagógico num esforço*

trazendo propostas de mudanças estruturais para o convívio na sociedade, ao mesmo tempo em que buscava um “corpo político”, na dança e na vida: “A ‘tradição do novo’ demanda que todo dançarino seja um coreógrafo em potencial”.¹²⁴

Sally Banes fala desse “corpo político” em seu livro *Greenwich Village 1963*¹²⁵, de uma democracia participativa, *tentando* valorizar o consenso; da criação de uma comunidade alternativa; do conteúdo político das obras, que incluía o “*espectador numa poderosa sensação de envolvimento direto*”; de uma estrutura coletiva em que se organizavam os artistas e na qual se produziam as obras nas quais a improvisação como modo de composição expressava uma busca de “liberdade”.

Os artistas envolvidos optaram por decidir as coisas em coletividade. Diferentemente do voto democrático, as decisões somente eram tomadas depois de haver um consenso geral, isto é, todos deviam concordar com a decisão, e os argumentos eram apresentados. Não havia somente votos contra ou a favor de uma medida. Isso tomava muito tempo até que se chegasse a uma conclusão. A decisão era mais consensual e coletiva, e garantia sua legitimidade pela aprovação de todos. Como conta a bailarina Ruth Emerson¹²⁶: “*tinha a convicção de que um consenso era melhor do que um voto democrático. (De outro modo), a maioria sempre acabaria com alguma minoria.*” Torna-se claro um radicalismo político nessa noção de coletividade¹²⁷, sabendo-se de uma realidade utópica em que mora o consenso, e o esforço de passar que “*a imagem é de uma séria e até heróica coletividade igualitária.*”¹²⁸

Para ilustrar essa imagem, tentativa de coletividade e não hierarquia, o trabalho de Ivonne Rainer “*We Shall Run*”¹²⁹ seria um excelente exemplo de como colocar em prática um discurso. Em sua descrição Sally Banes reforça a participação de bailarinos e

de chegar às claras formas de representação, como também a uma fundamentação duradoura da dança moderna.”

¹²⁴ BANES, 1980, p.5. “The ‘tradition of the new’ demands that every dancer be a potencial choreographer.” Tradução Adelaine Laguardia Resende. O termo ‘tradition of the new’ foi usado pelo crítico Harold Rosenberg para descrever as aspirações da vanguarda da arte moderna.

¹²⁵ BANES, 1999, p.59.

¹²⁶ In BANES, 1999, p. 97. Ruth Emerson, bailarina que estudou com Ann Halprin, Martha Graham, Merce Cunningham. Estudou também Matemática e trabalhava na organização antinuclear American Friends Service Comitee e com a General Strike for Peace.

¹²⁷ BANES, 1999, p.92. Havia efetivamente um gosto de leninismo nessa noção de coletividade.

¹²⁸ Ibidem, p. 54.

¹²⁹ Cf. ibidem, p. 53.

não-bailarinos que correm pelo cenário, com roupas cotidianas, e a cada momento uma pessoa diferente está à frente do grupo, fazendo assim um revezamento de liderança. Na própria obra pode-se ver o discurso político da estrutura coletiva.

A improvisação vem sendo usada como recurso de espetáculo e se confunde com a história da performance no séc XX, como aponta RoseLee Goldberg¹³⁰. A improvisação lida com o risco e por isso em sua essência é anárquica, traz com ela o que os futuristas denominam de simultaneidade, fator primordial para que eles construíssem suas cenas, nas quais havia presença da *“intuição velocíssima, e das realidades que interferem e sugerem novas cenas e transformam o próprio acontecimento em um momento revelador.”*

Ann Halprin usava a improvisação, estudava também cinesiologia e anatomia e tinha como professora Margaret H'Doubler¹³¹ na University of Wisconsin, isso por volta dos anos 1940. Para Ann Halprin, usar da improvisação como exercício contribui para exercitar as descobertas das possibilidades de nossos corpos, do que eles podem fazer, ao invés de estudar modelos de terceiros¹³². Além disso, comenta Raquel Ornellas¹³³, Halprin entendia que a *linguagem da improvisação era como um recurso para se expandir a área de movimentos e não codificá-los num vocabulário específico*. Halprin usava da improvisação, através de tarefas (tasks) ou exercícios motivando diferentes ritmos, dinâmicas, texturas, como, por exemplo, movimentos lentos ou sequências de repetições de movimentos.

A coreógrafa Halprin influenciou diretamente bailarinos como Simone Forti¹³⁴, também da nova dança, e podemos ver suas idéias até mesmo na estrutura do contato

¹³⁰ GOLDBERG, 2006, prefácio, p.IX

¹³¹ ORNELLAS, 2006, p.57. Margaret H'Doubler: Pesquisadora e pedagoga: estudava a arte com a ciência e estava interessada em como o corpo pode reagir a mudanças estruturais da posição do corpo e como ele poderia gerar uma criatividade própria.

¹³² GOLDBERG, 2006, p.130

¹³³ ORNELLAS, 2006, p.57

¹³⁴ Cf. BANES, 1980, p.8. Para Dudude sua relação com Simone Forti é muito grande e ela tem um diálogo de trabalho muito aproximado em pensamentos, mas nunca fez curso com ela: *“Esta é uma pessoa que não conheço, mas nutro um enorme desejo por seu trabalho, li coisas dela, a vi em trabalhos de vídeo e logo me apaixonei pela maneira como ela aborda a questão do movimento e me senti uma irmã sulamericana.”* E-mail de quinta-feira, 11 de setembro de 2008 15:54. Assunto: Entrevista programada. Entrevista guiada n°01/2008

improvisação¹³⁵. As bailarinas Simone Forti e Yvonne Rainer foram suas alunas na Califórnia.

Ann Halprin “*implorava para que tudo fosse colocado em esquemas gráficos e fazendo associações livres*”¹³⁶. Ela trabalhava com a imagem, com trabalhos de alinhamento do corpo, alterações de estados de consciência e com processos criativos, dando ênfase à improvisação. Incorporava em suas aulas informações de aspectos terapêuticos valorizando a percepção sinestésica¹³⁷. Através da linguagem da improvisação ela investigava a participação da platéia, em um desejo de incluir o público na performance. Esclarecendo o processo de trabalho, tornando-o visível, ela aproximava o público da possibilidade de uma participação ativa e efetiva.

Em Nova York, dois lugares que se destacaram para tantos encontros de artistas de diversas áreas, como músicos, artistas plásticos, performers, pintores, poetas, dançarinos, foram o espaço do Living Theatre e o estúdio de Cunningham, onde se faziam happenings, coreografias e performances¹³⁸. Os dois ficavam no mesmo edifício, na rua 14 com 6ª Avenida.

Na metade da década de 1950 o coreógrafo e designer James Waring também influencia essa nova geração com o deslocamento e a descentralização do espaço. Seu método era baseado na intuição, colagens, estruturas desconectadas. Ele abandonava a narrativa e a estrutura dramática e criava atmosferas. James Waring¹³⁹ propõe seu método baseado mais na intuição do que no acaso.

¹³⁵ Cf. ORNELLAS, 2006, p.57.

¹³⁶ GOLDBERG, 2006, p.130

¹³⁷ Cf. ORNELLAS, 2006, p.57

¹³⁸ Cf. BANES, 1980, p.209.

¹³⁹ Cf. BANES, 1980. Waring, James (*b* Alameda, Calif., 1 Nov. 1922, *d* New York, 2 Dec. 1975). US dancer, choreographer, and teacher. He studied in San Francisco, at the School of American Ballet, and with Vilzak, Tudor, Cunningham, Halprin, and Horst. He created his first work in 1946 at the Halprin-Lathrop Studio Theater, San Francisco, and in 1951 was co-founder of a choreographers' co-operative called Dance Associates in New York. From 1954 to 1969 he presented annual concerts with his own company. Considered one of dance's great eccentrics, his style was characterized by strikingly individual qualities of wit, musicality, and fantasy. He created over 135 works both for his own and other companies, including Netherlands Dance Theatre and Manhattan Festival Ballet. These include *Dances before the Wall* (mus. Schubert, Cage, Satie, and many others, 1958), *Variations on a Landscape* (mus. Schoenberg, 1971), and *Sinfonia semplice* (mus. Mozart, 1975). He was artistic director of New England Dinosaur (1974-5).




O coreógrafo Merce Cunningham, que muitas vezes trabalhou em parceria com o compositor John Cage, por volta dos anos 1950, começava a introduzir elementos aleatórios e indeterminantes no processo, como o pensamento e risco, com o objetivo de se chegar a uma nova prática de dança. Nessa abertura para a escuta do entorno como elemento agregador e modificador do processo de composição, a improvisação vai tomando força, e os discípulos de Cunningham, já então inquietos, trabalhavam no sentido de tornar essa escuta totalmente sensorial, buscando não só abrir a escuta para todo o entorno como também começando um contato maior com o outro, em todos os sentidos sensoriais, priorizando a pele e o corpo, priorizando o movimento sem estar submisso a qualquer outra coisa, e na relação entre os improvisadores, de forma não hierarquizada.

James Waring, como John Cage e o próprio Merce Cunningham, possibilitaram aos pesquisadores da dança, bailarinos e coreógrafos várias rupturas com a dança formal clássica e moderna. É importante lembrar que a estrutura da improvisação em dança de que tratamos trabalha com a forma que não se prende à narrativa.

Nos EUA a improvisação começa a se estabelecer como técnica de composição desde os anos 60. Em um constante exercício de improviso, com desejos de desenvolver um vocabulário, que possa firmar a estrutura e de certa forma dar corpo à própria improvisação, ela foi disseminada e exercitada por vários coreógrafos e bailarinos. Não só como jogo¹⁴⁰ de experimentação, mas também como obra, e apresentada em praças e ruas. *A Nova Dança* começa em Nova York com os trabalhos de Simone Forti e de Yvonne Rainer, por exemplo.

¹⁴⁰ “Jogo”, neste trabalho, é a tradução que adotei para o termo “play” em inglês. Porém, não quero traduzir aqui a palavra derivada “players” por “jogadores”, pois daria a conotação de concorrência, de um vencedor, passando assim, sem dúvida, a uma necessidade de disputa entre os dançarinos, o que provavelmente nos levaria à narrativa. A improvisação difere da forma da narrativa na medida em que, mesmo não acontecendo aleatoriamente, e sim dentro de uma estrutura, como veremos no capítulo 3, ela não obedece a regras pré-determinadas, sendo por natureza aberta, estando mais próxima assim da brincadeira. A brincadeira também tem uma estrutura, mas não tem juiz nem bandeirinha, nem pontos, nem votação de público. Estão todos dentro da brincadeira e são conhecedores do modo de brincar, expressando e lidando com os desejos individuais: os participantes cedem, permitem, doam, e assim a brincadeira é uma comunhão (por isso a brincadeira se interrompe quando ocorre um conflito insolúvel entre os desejos dos participantes). No jogo da improvisação, assim como na brincadeira, os participantes têm inclusive a capacidade de resolver, sem palavras, que a improvisação chegou ao fim. Neste trabalho, portanto, devido às limitações da própria língua portuguesa, traduzi “play” por “jogo”, mas dando a essa palavra expressamente a conotação mais próxima de “brincadeira”, e é somente nesse sentido bem determinado que a aplico quando, por exemplo, me refiro ao “jogo da improvisação”.

Lisa Nelson e Daniell Lepkoff estiveram em Belo Horizonte em fevereiro de 2010 para participar da inauguração do Atelier de Dudude Herrmann, em Casa Branca, onde Lisa me recebeu para uma entrevista. Daniel Lepkoff ofereceu uma oficina aberta e eles fizeram duas performances com outros bailarinos, Beth Bastos (Br), Tom Rezende (Br), e Sakura (Japão) que carinhosamente Lisa nomeou de Small Group.



Olá!

Comecei 2010 com espaço novo: meu Atelier em Casa Branca! Ele fica perto da mata e do silêncio, rodeado de passarinhos, ao pé da montanha.

Para celebrar o nascimento desse espaço, participarei de uma performance com meus amigos **Lisa Nelson** (EUA), **Daniel Lepkoff** (EUA), **Sakura** (Japão), **Beth Bastos** (SP) e **Tom Rezende** (SP). Juntos formamos o **Small Group**, nome afetivo criado por Lisa.

A idéia é propor um ambiente nutritivo, em que estejamos disponíveis para o inevitável e o arbitrário, para a composição de danças e coreografias improvisadas em tempo real.

Então, espero você lá!

A performance acontece no dia **11 de fevereiro, quinta-feira, às 19h**. Ficarei contente com a sua presença e visita a este lugar de criação e liberdade!

Agnes Farkasvölgyi (MG) e **Nydia Negromonte** (MG), obrigada pela colaboração!

Abracos,
Dudude

Importante: este convite é pessoal e intransferível, sendo necessária a confirmação de presença até o dia 5 de fevereiro, sexta-feira, pelo telefone 31 9821 4792.

Para chegar: Rodovia BH-RJ; entrar no posto Chefão (Jardim Canadá), seguir para o Parque Estadual Serra do Rola Moça em direção a Casa Branca. Depois da descida há uma sequência de 4 quebra-molas e em seguida, à esquerda, a portaria do Condomínio QUINTAS DE CASA BRANCA. Ai estará a lista de convidados e orientações para chegar ao endereço dentro do condomínio - identifique-se como convidado(a) de Maria de Lourdes (Dudude) Herrmann.

[desenho: Marcelo Marquês; arte: Viviane Canadã]

Lisa Nelson comenta:

*“muitas das improvisações, naquela época, eram vistas como chatas, mas com momentos muito interessantes. E era muito excitante quando algo aparecia depois de muita coisa chata. Eu sabia que ali estava se criando alguma coisa muito inovadora, naquele contexto de improvisação o que importava era o processo. Mas eu sabia que aquilo que estava nascendo ali poderia se tornar em alguma coisa muito interessante. Cada um era responsável pelo resultado, cada dançarino era um diretor.”*¹⁴¹

Os exercícios com objetivo de exercitar a improvisação foram sendo criados. Um objetivo maior é o de perseguir um estado de presença. Esse estado de presença aguçando os sentidos e a observação, em um movimento, influenciado pela Gestalt, organiza o que se vê, mas também por preparações espirituais com objetivos de

¹⁴¹ NELSON, 2010.

concentração e de meditação. Poder-se-ia dizer que a partir desse **estado** é que muitas das técnicas das danças contemporâneas têm sua origem.

O estudo do “estado de presença” promove um silêncio do corpo, e promove o entendimento do espaço externo e do espaço interno, isto é, cada um com seu próprio corpo, descobrindo seus limites e suas possibilidades, em um estado “vivo”.

A “*presença*” para esse estado, então, desenvolve e se faz mais forte. A improvisação, como técnica, traz o corpo em estado presente: na busca de realização de um tempo em um corpo, em que este atravessa surpresas e linhas de tensão, jogo de planos e de escuta, movimentos para o espaço e para o silêncio, que o dançarino persegue e com que brinca durante a apresentação. Começa-se o que conhecemos hoje como *Nova Dança*.

“Os experimentos e aventuras do Judson Dance Theater e suas ramificações estabeleceram as bases para a estética pós-moderna na dança que se expandiu e frequentemente desafiou a série de propósitos, materiais, motivações, estruturas e estilos de dança. É uma estética que continua a informar grande parte do trabalho interessante com a dança hoje em dia.”¹⁴²

A improvisação traz o corpo em estado presente, pensamento e ação, tudo ao mesmo tempo. A ocupação do espaço se faz com este momento, instante infinito, que o artista da cena ou da ação conhece muito bem - “*the fleeting moment*”:

“Você deve gostar da dança para aderir a ela. Ela não te dará nada em troca, nenhum manuscrito para armazenar, nenhuma pintura para mostrar em paredes e talvez pregar em museus, nenhum poema para ser impresso e vendido, nada além do simples momento infinito quando você se sente vivo. Isso não é para almas instáveis.”¹⁴³

¹⁴² BANES, 1980, p.15. Tradução Adelaine La Guardia Resende: "The experiments and adventures of the Judson Dance Theater and its off-shoots laid a groundwork for a post-modern aesthetic in dance that expanded and often challenged the range of purpose, materials, motivations, structures, and styles in dance. It is an aesthetic that continues to inform the most interesting work dance today."

¹⁴³ Página web de Merce Cunningham: <http://www.merce.org/>. "You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls." Tradução livre da autora e Cristiana Menezes.

Sobre a Nova Dança José Gil, em seu texto *O que é uma dança atual?*¹⁴⁴, comenta:

*“A radicalidade dos jovens coreógrafos da Judson Church ia muito mais longe que aquela que animara a revolução cunnighamiana. Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer e Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança (incluindo Cunningham).”*¹⁴⁵

O espetáculo é como um *flash* da rebeldia e da radicalização da *Nova Dança*, que em seu manifesto Ivonne Rainer também negou, numa atitude que Sally Banes chamou de “uma estética da recusa”.

*“Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem da star, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque¹⁴⁶, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de se mover ou se fazer mover.”*¹⁴⁷

O que inaugura Ivonne Rainer com o seu discurso manifesto é uma era. Toda uma repulsa ao estabelecido, inclusive à dramaticidade. Trazer o imaginário como algo que podia se apoiar no não-verbal, trazendo para a dança uma importância e dando ao público a possibilidade de participar. A força de Rainer e seus trabalhos idiossincráticos influencia ainda hoje os coreógrafos contemporâneos, inclusive na França, como nos fala RoseLee Goldberg em *A Arte da performance*:

“seus procedimentos simples, voltados para a apreensão da essência da dança, tinham um apelo especial para essa geração de coreógrafos entre os quais estão Jerome Bel, Xavier Le Roy e o grupo Quauor Knost que aplicava à

¹⁴⁴ Cf. GIL, 2005.

¹⁴⁵ GIL, 2005, p.148.

¹⁴⁶ Pechisbeque: estilo pomposo que encobre a pobreza ou falta de idéias, ouro falso, ouropel.

¹⁴⁷ GIL, 2005, p.151

dança as teorias desconstrutivistas de Derrida, Foucault e Deleuze.”¹⁴⁸

A *Nova Dança* reuniu bailarinos de Nova York, alguns deles trabalharam anteriormente com Ann Halprin, mestra em improvisação. Foram influenciados por trabalhos dos Happenings, incorporando sua liberdade de proposta, por Allan Kaprow, e pelo grupo Fluxus. Com uma abordagem ou incorporação da liberdade, em vários sentidos, como dos Happenings, o uso das idéias de *acaso* de John Cage e Merce Cunningham¹⁴⁹, realizavam eventos, ora música, ora apresentação, com característica não dramática e não matizada de teatro, como explica Banes em *Greenwich Village 1963*¹⁵⁰. Os bailarinos que vinham de técnicas bem tradicionais foram instigados a experimentar em suas próprias obras idéias de Cage e de Robert Dunn¹⁵¹.

O uso de associações livres e de “aspectos não figurativos da dança, sendo o primeiro deles os movimentos não conduzidos pela música ou por idéias interpretativas, desenvolvia-se segundo seus próprios princípios intrínsecos.”¹⁵²

Dos principais ex-discípulos de Cunningham, entre outros, podem ser citados Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs, Alex Hay, David Gordon, que estudaram e trabalharam com o artista plástico Rauschenberg¹⁵³, e participaram do movimento conhecido como Judson Church¹⁵⁴. Como reforça RoseLee Goldberg, “em 1962, em Nova York se formaria o núcleo vigoroso e criativo Judson Dance Church”¹⁵⁵, de caráter institucional coletivo, nas palavras de Sally Banes: “uma instituição coletiva vital e altamente visível... trouxeram como fator diferenciado dos outros artistas da mesma geração uma nova inserção do corpo no espaço e para dança uma nova maneira de se organizar estruturalmente um grupo”¹⁵⁶. Essa instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada passa a ser cooperativa¹⁵⁷. Depois formaram um

¹⁴⁸ GOLDBERG, 2006, p. 207.

¹⁴⁹ Cf. GOLDBERG, 2006, p.122 e p. 128

¹⁵⁰ BANES, 1980, p.75

¹⁵¹ Cf. GOLDBERG, 2006, p.130. John Cage e Robert Dunn eram músicos que trabalhavam com procedimentos aleatórios.

¹⁵² BANES, 1999, p. 94.

¹⁵³ Cf. GOLDBERG, 2006, p. 126

¹⁵⁴ Cf. BANES, 1980, p.

¹⁵⁵ In GOLDBERG, 2006, p. 130

¹⁵⁶ BANES, 1999, p. 94.

¹⁵⁷ Cf. *ibidem*, p. 96.

grupo: o The Grand Union, de 1973 até 1976. Foram eles: Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordan, Nancy Lewis e Steve Paxton.¹⁵⁸

Esse grupo de dançarinos, que, em sua maioria, começou sua trajetória na dança tradicional, incorporou ao seu estilo de vida a busca pelo princípio de que a obra e a vida não seriam mais separadas. Valorizavam movimentos do cotidiano, como andar, trocar de roupa, enfim atividades do dia a dia. Elaboravam performances de caráter improvisacional e tinham características políticas sintonizadas com novas ideologias. Podemos citar entre eles: Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Loyd, Deborah Hay¹⁵⁹, entre outros. Têm como pioneiros e referências artistas da própria dança como: Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman.¹⁶⁰ Tecnicamente a Nova Dança tem toda a influência do século XX, com a premissa de utilizar não somente a simultaneidade dos dadaístas e futuristas, mas também a importância dada à improvisação e ao acaso: a efemeridade da ação, do estado presente e o tratamento dado à improvisação como fim e não somente como processo. A estrutura¹⁶¹ do lugar que recebe a improvisação também traz características desde os dadaístas. Richard Huelsenbeck comenta a cena que traz as percepções do externo e do interno e da simultaneidade como “*um breve sentido da vida.*”¹⁶²

A *Nova Dança* estimula a partir dos anos 1960 toda uma geração de performers e bailarinos que desenvolveram técnicas e estruturas composicionais e que influencia, meio século depois, o que hoje chamamos de dança contemporânea: seja na forte relação entre a vida e a arte, na estrutura de composição, na relação com o espaço

¹⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 94.

¹⁵⁹ Cf. GOLDBERG, 2006, p. 128

¹⁶⁰ Cf. *ibidem*, p. 129

¹⁶¹ Trataremos de “estrutura” no 3º capítulo desta dissertação.

¹⁶² In GOLDBERG, 2006, p.56. Sobre Richard Huelsenbeck, 1917, Dadaísta, a idéia da simultaneidade, uma simultaneidade efêmera, que surge e desaparece, e a não valorização de uma coisa em detrimento de outra. Na sobreposição de coisas passageiras, onde o improvisador também passa, e deve estar ligado ao máximo de coisas possível, Huelsenbeck diz: “*Enquanto eu, por exemplo, fico cada vez mais consciente de que ontem dei um soco na orelha de uma velha senhora e de que lavei minhas mãos uma hora atrás, o guinchar dos freios de um bonde e o barulho de um tijolo que caíam do telhado da casa ao lado chegaram aos meus ouvidos simultaneamente, e meu olho (externo ou interno) sai de sua apatia para apreender, na simultaneidade desses eventos, um breve sentido da vida.*”

completamente diferente¹⁶³, no uso ou não da música, e, influenciados por Cage, em ouvir a música do silêncio.

Para os coreógrafos da *Nova Dança*, principalmente para Steve Paxton e Deborah Hay, uma das importantes características seria a de usar dançarinos não treinados no movimento tradicional, ou sem técnica corporal alguma, o que seria muito apropriado para defender de antemão o não autoritarismo e a não hierarquia, impostos no contexto da dança antes dos anos 70.¹⁶⁴

O Contato Improvisação foi criado nos anos 70 por Steve Paxton, em Nova York, em experimentos que traziam para o centro do corpo um estudo do equilíbrio. Steve Paxton faz parte dos pioneiros da *Nova Dança* e, segundo RoseLee Goldberg, aprimorou seus “*movimentos em configurações precisas, desenvolvendo um vocabulário de movimentos para o corpo no espaço.*”¹⁶⁵ Paradoxalmente hoje *contato improvisação* requer uma técnica corporal que aprimora um movimento específico, e um dançarino que se propõe a dançar contato pratica muito em busca de conhecer seus limites e adquirir técnica de *contato*, para poder possuir um vocabulário cada dia maior e poder dialogar com outro parceiro de *contato*.

Steve Paxton fala que o mais importante para ele é o acontecimento e não o seu produto. Surgem, então, as JAMs, encontros de praticantes de *contato improvisação* para pesquisar, através da prática e do exercício do estudo do peso do corpo, o jogo da improvisação. Para Giovane Aguiar, coreógrafo e improvisador de Brasília, diretor e criador do Festival Nova Dança¹⁶⁶, esse nome JAM vem de duas coisas: uma é o próprio significado da palavra, tradução denotativa do inglês como “geléia”, representando aquela mistura característica; e a outra é uma apropriação da prática de improvisação que vem dos músicos de jazz. (Na JAM¹⁶⁷, Jazz After Midnight, os músicos dos anos 40 e 50 de New Orleans ficavam no bar em que haviam acabado de se

¹⁶³ Cf. BANES, 1980. Sem dúvida, esses primeiros bailarinos experimentaram usos distintos do espaço, exemplificando a performance nova-yorquina de Trisha Brown que “acrescentou à concepção do espectador a noção de um *corpo no espaço*”.

¹⁶⁴ Cf. BANES, 1980, p.15.

¹⁶⁵ In GOLDBERG, 2006, p.143

¹⁶⁶ Festival Nova Dança, espetáculos e mostra de vídeodança com XX edições. Dentro do Festival também há o módulo de Encontro Internacional de Coreógrafos. Na edição de 2009, Pirinópolis foi a cidade escolhida para abrigar durante 10 dias vários coreógrafos do Brasil e de outros países.

¹⁶⁷ AGUIAR, 2008. BANES, 1999, p. 65 e 66.

apresentar ao público, tocando e experimentando e, claro, afinando as parcerias, e, então, o improviso estava aberto. Depois que o público saía, continuavam a “brincar” e a improvisar, dando a cada um a oportunidade de solar e também de entrar no som do outro.)

São três as características importantes desenvolvidas no *contato improvisação*. A primeira, o próprio Paxton explica: “*no contato improvisação nós estamos focados na coisa em si (no fenômeno) mais do que na apresentação.*”¹⁶⁸ A segunda característica: na diferente relação entre público que se apresenta informalmente no espaço, o espectador é livre em sua interpretação, e seleciona o que para ele é mais importante.

*“No Contato Improvisação de Steve Paxton e nas Danças Circulares de Deborah Hay, o foco primário da dança é a sensação física e atenção do dançarino, um foco que ameaça remover o trabalho do lugar da arte, tornando o espectador obsoleto.”*¹⁶⁹

A terceira característica seria a da relação estabelecida entre os contacters: eles procuram trabalhar com o movimento cotidiano como se estivessem realizando o movimento e não o representando, isto é, andam como se estivessem andando pela rua, literalmente, não como performers ou como representação do transeunte que anda pela rua. Essa característica faz a diferença entre um espetáculo programado e ensaiado e uma improvisação. Cunningham se inspirava na ação humana, nos movimentos do cotidiano; por isso, “*sob esse princípio a coreografia se realiza mais por acidente do que pelo resultado de uma intenção*”.¹⁷⁰

Outra característica do Contato Improvisação - que analisaremos no espetáculo *Sem, um colóquio sobre a falta* - é a maneira como o improvisador se prepara para uma “escuta do outro”, pois a dança se faz na relação entre os participantes. Para Dudude o improvisador, que vem da palavra *player*, pode estar no lugar de **provocador**, aquele que age, o da ação, e de **provocado**, aquele que reage. Para Dudude o espaço é sedutor e é **provocante** de possibilidades. Por isso a cena em *Sem, um colóquio sobre a falta*

¹⁶⁸ Cf. BANES, 1980, p. 67.

¹⁶⁹ Cf. BANES, 1980, p. 18. “And in Steve Paxton’s Contact Improvisation and Deborah Hay’s Circle Dances, the primary focus in the dance is the dancer’s physical sensation and awareness, a focus that threatens to remove the work from the realm of art altogether, by making the spectator obsolete”.

¹⁷⁰ ORNELLAS, 2006, p.56.

acontece pela interação, no momento presente, entre as duas intérpretes. Como explica Ornellas, “*decorrem daí também a parceria intensa e cúmplice, a cooperação, a visão periférica (...)*”¹⁷¹

Fazendo-se analogias de poder, a dança, ou melhor, o Ballet sempre pode ser utilizado pelo Estado como símbolo de cultura das elites, seja em países monárquicos ou em países de regimes comunistas. Nos últimos quatro séculos foi assim. Tomando como exemplo o caso da Rússia, fica claro que, da época dos czares ao governo de Stálin, uma coisa não se modificou: as apresentações de *Bela Adormecida*, *Gisele*, *Lago dos Cisnes*, do Ballet Bolshoi e suas novas montagens grandiosas e riquíssimas. Tal o poder que o Ballet Clássico exerce como arte de expressão de uma elite, imprimindo uma “atmosfera de conto de fadas”, tão necessária para criar ilusão, para embaçar a realidade. Sally Banes, em *Greenwich Village 1963*, afirma que “*por complexas razões históricas, os comunistas recuperaram todo o repertório aristocrático cultural*”, fazendo dessas artes “*a propaganda do comunismo*”.¹⁷²

Transformações substanciais artísticas, políticas e econômicas são notadas neste último século, na estrutura das instituições de dança no mundo. Grandes companhias se transformam em grupos de dança menores, com espetáculos despojados de grandes cenários, figurinos e indumentárias, viabilizando o barateamento de turnês, começando, por exemplo, com os Ballets Russos de Diaghilev¹⁷³.

Nos EUA, o movimento rebelde dos discípulos do coreógrafo moderno Cunningham, contemporâneos do movimento hippie, rompe totalmente as amarras das danças clássicas e modernas com a rebeldia do grupo da Judson Church. Participando de certa forma do movimento da contracultura, o mais importante da *Nova Dança* é o corpo em expansão, isto é, a relação do corpo com as coisas, com o espaço, seu contato com o outro corpo, fazendo então esse movimento “real” ou a busca do “movimento no estado nu”¹⁷⁴. Talvez se trate de uma busca pelo movimento “natural” do homem. Para isso

¹⁷¹ Ibidem, p.64.

¹⁷² BANES, 1999, p. 215 e 219.

¹⁷³ Serge Diaghilev, criador e produtor dos Ballets Russos.

¹⁷⁴ Essa necessidade de falar de um movimento em estado nu talvez seja uma busca pelo "original", ou "natural", jogar fora tudo o que pudesse ser excessivo no movimento. Represento esse despojamento do movimento com uma imagem de duas pessoas em pé e uma passando a mão no corpo da outra, sempre de cima para baixo, em um movimento de limpeza, em um movimento de limpeza espiritual, em um

seria necessário jogar fora tudo o que pudesse ser codificado e excessivo no movimento, como em todos os movimentos extracotidianos: trabalhar com um movimento despojado, com o movimento do cotidiano do homem comum.

A isso se refere a estética do homem nu¹⁷⁵ de Ivonne Rainer. Politicamente os EUA, durante a guerra fria, irão estabelecer como representante artístico de seu país exatamente a arte abstrata e absorver todos os movimentos de nova arte, exatamente por ter um discurso político de liberdade. A característica mais importante e diferencial que os EUA tinham em relação ao comunismo é sem dúvida a “democracia”. Todas as propostas de inclusão de qualquer indivíduo na criação artística, a liberdade da improvisação, a não barreira entre público e performer, enfim as idéias de consenso, tudo isso serviu para que o Estado legitimasse e absorvesse essa arte. O abstrato, a liberdade, símbolos de refinamento como tolerância liberal¹⁷⁶.

Enquanto isso no Brasil, mesmo em tempos de ditadura, muitos ventos trouxeram os modos de pensar da juventude estadunidense e europeia da contracultura. O Living Theatre esteve no Festival de Inverno de Ouro Preto¹⁷⁷ em 1971. Nesse mesmo Festival estavam presentes Marilene Martins¹⁷⁸ - Nena - como coordenadora da área de dança, e Dona Áurea, mãe de Dudude Herrmann.

movimento de tirar as coisas que sobram em cima da pele, de despojar o corpo da indumentária das técnicas de dança de movimentos codificados.

¹⁷⁵ A estética do homem nu se refere a um ideal do que não só é despojado, mas que todo mundo tem, mais do que todo mundo pode. Todo mundo tem um corpo e o corpo é nu. Não há uma busca de uma estética de “puro” ou de “origem”, mas muito mais de uma condição *sine qua non* do ser humano de estar em um corpo nu, pois todos os seres humanos, sem desigualdade, estão em um corpo nu. É uma ideologia que vem buscar a não representação, como propõe a Nova Dança e Steve Paxton (andando pela rua literalmente), pois não é necessário que o próprio corpo nu seja representativo, ele é em si, assim como a dança não é o espetáculo lá, e sim, você faz parte da obra, a obra está em nós. O paradigma da ideologia, de que tanto o comunismo como o capitalismo vão fazer bandeira, é: o homem comum, o homem corpo-igualdade, o homem pode, o homem tem um corpo e é ele que proporciona a liberdade de, através de seus movimentos cotidianos, fazer parte da dança ou da arte, excluindo-se a necessidade de uma técnica específica corporal e extracotidiana.

¹⁷⁶ Cf. BANES, 1990, p. 220.

¹⁷⁷ MALINA, 2008, p. 15.

¹⁷⁸ Como já vimos no primeiro capítulo, Marilene Martins criou a Escola de Dança Moderna Marilene Martins, que depois se chamou: Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Também foi a criadora e diretora do Trans-Forma - Grupo Experimental de Dança (informação pessoal do prof. Dr. Arnaldo Alvarenga).



Depoimento de Dudude Herrmann: Grupo Realejo. 1ª tentativa de grupo: Dudude Herrmann; Sonia Camarão; Cecília Prates (Uruguai); Eduardo Bactéria; Lelena Lucas e Pedro Prates. Autor da foto não identificado.

Heloísa Starling diz em seu texto *“Coisas que ficaram muito tempo por dizer”*: *“os primeiros ventos do movimento da contracultura começaram a soprar no Brasil por volta de 1969, o ano que a figura hippie chega com sua utopia e se instala entre nós e é divulgada pelos meios de comunicação.”*¹⁷⁹ Os cenários eram bem diferentes, o Brasil vivia a ditadura e a situação era de censura e de repressão política. Mesmo assim a passagem do Living Theatre pelo Festival de Inverno em Ouro Preto foi marcante, quando a Dança ainda representava uma das quatro grandes áreas artísticas juntamente com o Teatro, as Artes Plásticas e a Música. Em 1971, na edição do 5º Festival de Inverno da UFMG¹⁸⁰, os integrantes do Living Theatre foram presos por decreto do então Presidente da República, Emílio Garrastazu Médici. Porém, como diz Heloísa Starling, *“tudo deixa rastro, nada é tão bem apagado que alguma coisa da memória não possa subsistir...”*¹⁸¹

¹⁷⁹ In MALINA, 2008, p.29.

¹⁸⁰ MALINA, 2008, p.33. “Em 1971, o Festival de Inverno era um sucesso. A proposta inicial havia sido expandida e incorporada pela UFMG como o seu principal projeto de extensão.” (...) “O Primeiro Festival de Inverno aconteceu em Ouro Preto, em 1967, por iniciativa de um grupo de professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Fundação de Educação Artística de Música e da Escola de Farmácia de Ouro Preto.”

¹⁸¹ Ibidem, p.36

Nesta época surgem várias companhias de dança com o nome de seus coreógrafos ou diretores. A mudança da nomeação de *grupo* para *companhia* para caracterizar o ajuntamento de pessoas para a dança foi um processo vivido de libertação do autoritarismo das danças clássica e moderna: “É incrível pensar assim, mas mesmo Cunningham era criticado por suas estruturas repressivas”, reforça José Gil, em *Movimento Total*.¹⁸²

*“Embora os coreógrafos mais jovens certamente extraiam sua inspiração das teorias e danças discutidas aqui, os pós-modernistas rejeitam a posição hierárquica na maioria das vezes. Sua ruptura com a tradição carrega consigo a noção explícita de que não precisamos mais de academias; de que as regras não são sacrossantas, mas podem ser úteis ou desnecessárias.”*¹⁸³

Na organização de grupos na dança, vemos as questões políticas de convivência também sendo adaptadas às ideologias. Passa-se de grupo de dança, ou corpo de baile, para companhias de dança. No Brasil este movimento de nomenclatura ocorre duas décadas depois de sua adoção nos EUA, coincidindo com o fim da ditadura nos anos 80. A primeira instituição que realiza a troca de seu nome de Corpo de Baile para companhia foi a Cia. do Palácio das Artes, no ano de 1985, durante a gestão de Mauro Werkema e sob a direção de Jean Marie Dubrul. Pode parecer simbólico, mas nas questões práticas isso rompe toda a estrutura hierárquica característica dentro do *Corpo de Baile*, como bailarina solista, primeiros bailarinos etc. E também não vira *Grupo*, que tem um forte caráter político. Forma-se, então, uma companhia com bailarinos que se relacionam horizontalmente, apesar de manterem a hierarquia do diretor e do coreógrafo.

¹⁸² GIL, 2005, p.148.

¹⁸³ BANES, 1980, p. 19. “Although younger choreographers certainly draw inspiration from theories and dances discussed here, the post-modernists reject a hierarchical position of authority for the most part. Their break with tradition carries with it the explicit notion that there need be no more academies; that rules are not sacrosanct but can be either useful or unnecessary.” Tradução de Adelaine Laguardia Resende.



Espectáculo Sintonia, 1986, Direção de Jean Marie Dubrul. Cia de Dança do Palácio das Artes. Foto: artista não identificado.

Posteriormente alguns grupos de Belo Horizonte tiveram seus nomes modificados acrescentando à marca a denominação de companhia como Grupo Corpo – passa a ser Grupo Corpo - Cia. de dança; Grupo 1º Ato - Companhia de Dança. Hoje encontramos a predileção para denominar o grupo pela palavra “Coletivo”. A Benvinda – Cia. de Dança usa, em sua ficha técnica, a denominação “coletivo”. Não deixa de ser uma nova roupagem para o grupo, pois ainda que se tente exercitar essa nova relação, as mudanças são lentas e retornam as mesmas estruturas hierárquicas. O nome “coletivo” aponta para uma idealização de plena democracia, na idéia de resgatar o indivíduo em sua potencialidade, como a própria Dudude no texto *Dissertação sobre um nada* diz: “*habilidade de apropriação acarreta o invento de si mesmo, tomando posse de seus segundos, minutos, hora, tendo suas idéias coexistindo no todo.*”¹⁸⁴ Para Mauro Werkema,

*“‘Companhia’ pressupunha uma organização mais empresarial, mais força gerencial similar às organizações empresariais que têm nome de Cia.; o coletivo é a democracia plena, o bailarino sujeito de sua própria história, o bailarino seu próprio coreógrafo.”*¹⁸⁵

Mesmo assim, a dança continua mantendo seus padrões de autoritarismo, relações de repressão, percebidos nas formas de direção. Companhias de dança contemporâneas ainda se vêem presas às normas antigas de relacionamento com o corpo. Nas

¹⁸⁴ Cf. HERRMANN, Dissertação sobre o nada.

¹⁸⁵ WERKEMA, 2008.

Companhias, ainda se diz bailarino em vez de dançarino. Exige-se deste artista o máximo de esforço físico, que às vezes compromete e prejudica sua saúde, a manutenção de sua técnica com todo o rigor, interferência no peso do seu corpo, incentivando a perda de quilos e valorizando a magreza e ainda, às vezes, interferindo, até hoje, no corte de cabelo ou na vida privada, adiando muitas vezes seu desejo de ter família e filhos.



Benvinda – Cia de Dança: Dudude Herrmann, Margo Assis, Luciana Gontijo, Ana Virginia Guimarães, Sérgio Marrara, Patrícia Werneck, Ana Gastelois. Foto: Mariana Martins, 1996.

A ditadura do corpo que é imposta aos bailarinos vem desde a dança clássica e perdura nos dias hoje, em prol de uma exigência técnica, de um modelo de bailarino, desconsiderando todo o movimento desde Isadora Duncan, passando pelos movimentos da dança pós-moderna, ou mesmo pela defesa de um corpo livre, livre em todos os sentidos, de amarras sociais. Essa é sem dúvida uma violência ainda grande e perceptível nos corpos dos bailarinos contemporâneos ou nas suas relações composicionais. Para Paxton: *“O uso de dançarinos não treinados por muitos coreógrafos pós-modernos, apropriado em um contexto geral de antiautoritarismo, retrocedeu conspicuamente no final da década de 70.”*¹⁸⁶

¹⁸⁶ Cf. BANES, 1980, p.15. “The use of nontrained dancers by many pos-modern choreographers, appropriate in a general context of antiauthoritarianism, receded conspicuolsly in the late 1970s.”

O uso da improvisação pode ser visto como uma ação política, pois envolve mudança de organização da sociedade, dissolução de hierarquias, porosidade de fronteiras entre arte e vida, democratização da concepção da obra através da participação de todos, abolição do preconceito da necessidade de formação técnica formal para dançar. Se isso era evidente nos anos 1960, a improvisação foi se transformando ao longo do tempo em “espetáculo improvisacional”, o que é bem diferente usar para compor cenas através de exercícios improvisacionais. A técnica explorada para o trabalho composicional passa a ser usada em tempo real de compor e apresentar. Hoje podemos falar de maneiras de trabalho de vários improvisadores da dança, ou seja, o uso de métodos particulares, o destaque de elementos de improvisação, e inclusive codificação de técnicas de improvisação. Hoje temos a dissolução do próprio improvisador, que não necessita nem sequer ser nomeado, se ele pensa que é ele é um dos elementos da composição, se ele se mistura e faz parte de um ambiente e finalmente está em um tempo ínfimo que desaparece.

Dudude Herrmann Cia de Dança e a Benvinda Cia de Dança

“Eu nunca tive a menor intenção de formar grupo, companhia. Mas a intenção primeira era de experimentação, de trabalhar junto. E uma urgência, enorme, de fazer algo. Esses eram os pontos de afinidades e aí se deu Arrotos e Desejos. A gente estava fazendo para ficar junto, para se encontrar, para experimentar algo, para fazer algo.”¹⁸⁷

Em 1988 Dudude cria *Bing*, *Dias Felizes* e *Esperando Godot*¹⁸⁸, duas peças apresentadas conjuntamente em um mesmo espetáculo.¹⁸⁹ Foi o seu primeiro trabalho como “*proponente e responsável pela criação.*” Não se caracteriza como uma produção de Dudude Herrmann, mas seria a fagulha necessária para iniciar uma potência na coreógrafa para assumir a direção e a coreografia de um trabalho e até mesmo de ter uma companhia de dança própria. “*Penso (sobre a obra Bing) [como] fazendo parte de minha criação enquanto coreógrafa e diretora de espetáculo*”¹⁹⁰.



Seus trabalhos coreográficos são de temas variados, às vezes sobre a composição musical, sobre comportamentos humanos, como *Arrotos e Desejos*¹⁹¹, que trata do comportamento social diante do banquete, as relações que as pessoas estabelecem com a comida. “*Este foi sim o começo na configuração de uma pretensa companhia de dança,*

¹⁸⁷ HERRMANN, 2007.

¹⁸⁸ Licença Poética de Dudude Herrmann sobre as obras de Beckett.

¹⁸⁹ Esse trabalho foi desenvolvido no núcleo Dança, dirigido por Dudude Herrmann, dentro da Cia. Absurda de Eid Ribeiro. Os textos são de Samuel Beckett. O figurino desenvolvido para *Bing*, idealizado por Niura Bellavina, foi depois usado por Izabel Stewart em “*Sem – Um Colóquio Sobre a Falta.*”

¹⁹⁰ HERRMANN, 2008. E-mail.

¹⁹¹ Foto de Eugênio Sávio. Segundo elenco de *Arrotos e Desejos* (da frente da dir. para esq.) Arnaldo Alvarenga, Ana Virgínia Guimarães, Sérgio Marrara, Tarcísio Ramos, Luiz de Abreu, e Paola Rettore,

a qual se intitulava *Companhia de Dança Dudude Herrmann*.”¹⁹² Quase 20 anos depois de iniciada sua carreira, Dudude inaugura em 1992 a companhia com seu próprio nome, estreando o espetáculo *Arrotos e Desejos*. Ela colocou o nome na companhia como resposta a uma pergunta: *quem é que está dançando isso?* Foi um nome surgido provisoriamente (pro forma). Formado por dançarinos independentes e que faziam parte de outros grupos em Belo Horizonte; eram eles: Ana Lana Gastelois, Arnaldo Alvarenga, Eugênio Paccelli, Marco Paulo Rolla, Mônica Medeiros, Paola Rettore, Tarcísio Ramos¹⁹³.

*“Depois com o surgimento dos outros trabalhos e com vários processos de formação de grupo começam a chegar também as “notas fiscais”, a companhia começava a ter que apresentar nota fiscal como exigência do mercado e as coisas vão se complicando. Os bailarinos também foram modificando o perfil do grupo e o compromisso dos intérpretes, então surgiu a necessidade de formalizar como companhia, retirando o nome personalizado, característica de nomear a companhia com o próprio nome do coreógrafo ou diretor que tem em sua proposta um estilo claro e diferencial como por exemplo Tywla Tharp, Merce Cunningham, Martha Graham.”*¹⁹⁴

A partir de 1999, com o espetáculo *O Armário*,¹⁹⁵ a companhia de Dudude Herrmann passa a usar o nome “Benvinda”: *“passamos a chamar Benvinda Cia de Dança na tentativa de trabalharmos como coletivo.”*¹⁹⁶ A mudança de nome dá-se devido à necessidade manifestada pelo elenco na época, e pela expressão de sua aspiração em trabalhar com Dudude. Com o tempo os integrantes foram diversificando e do grupo original não ficou ninguém. Então, esses novos integrantes passaram a expressar a necessidade de se desvincularem de uma companhia que tivesse uma direção forte ou

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Comentário de Dudude sobre a Academia, na inauguração do Atelier de Dudude em Casa Branca, em dezembro de 2009: *“parece que hoje a Academia, especificamente na Faculdade de Belas Artes da UFMG, é que tem acolhido o profissional de dança [aqui em Belo Horizonte]”*. Coincidentemente o primeiro elenco de bailarinos de *Arrotos e Desejos*, da Dudude Herrmann Cia. de Dança encontra-se em sua íntegra dentro da EBA/UFMG como professores ou como mestres e/ou doutores: Ana Lana Gastelois, Arnaldo Alvarenga, Eugênio Paccelli, Mônica Medeiros (Ribeiro), Marco Paulo Rolla, Paola Rettore e Tarcísio Ramos.

¹⁹⁴ HERRMANN, 2007.

¹⁹⁵ Essa obra fala da memória da mulher e sua condição: *“É uma licença poética do estar feminino, dentro de sua concepção, a música, os movimentos são tecidos por um olhar que de antemão apoiou numa estrutura literária do universo de Clarice Lispector e Lya Luft, dando um fundamento da pesquisa sobre o estar feminino, suas lembranças e registros.”* (Sinopse de espetáculos – Arquivo Benvinda Cia. de Dança)

¹⁹⁶ HERRMANN, 2007.

coreógrafo, para trabalharem em criação coletiva. Tinham, então, o anseio de que a companhia tivesse um nome mais neutro também, isto é, não levasse o nome de uma diretora ou coreógrafa, uma vez que eles se propunham uma parceria de criação. Mas esta maneira de existir também não se sustentou. Dudude continuou exercendo várias funções de produção, criação e manutenção da companhia.

É uma companhia que quer ser composta de pessoas autônomas e com interesses na produção de algo em grupo, que tem desejos de trabalhar como coletivo, mas isso fica somente na teoria e na vontade dos integrantes, inclusive de Dudude. A companhia continua funcionando na prática no mesmo *modus operandi*. Os integrantes não dividem tarefas, não assumem as responsabilidades nem artísticas, nem administrativas. Enquanto isso a companhia, mesmo com todos os problemas, vai ganhando espaço no cenário mineiro, e no Brasil.

Na trajetória da Benvinda Cia. de Dança podemos ver como a improvisação foi usada para a composição das obras, contando com a colaboração dos bailarinos. Em *Arrotos e Desejos* desenvolvem-se vários ensaios dedicados ao improviso, com objetivos de levantar material coreográfico e também de estabelecer um jogo de aproximação entre os bailarinos, que não se conheciam e não tinham trabalho nessa formação. O espetáculo foi coreografado com marcações claras de Dudude e tinha a trilha sonora como forte ponto de apoio. A música foi *Cinderela*, de Prokofiev. Na obra o primeiro momento se passa na platéia, os bailarinos comem biscoitos de polvilho e brincam com o público, de maneira um pouco clownesca e totalmente improvisada.

Já no trabalho *Plus - intersecções barrocas em andamento latino* (1993), Dudude orienta o elenco¹⁹⁷ para os bailarinos trazerem idéias de composições para alguns ensaios. Dudude trabalhava com o workshop e cada bailarino mostrava material. Mas Dudude não se apropriava de muita coisa oferecida e criada pelos intérpretes e terminava coreografando todo o trabalho. Ela ainda não trabalhava com espaços para a improvisação no espetáculo. Mas os problemas continuavam os mesmos, apesar de ter uma estrutura e um nome maior:

¹⁹⁷ Elenco na montagem de *Plus*: Ana Virgínia Guimarães, Arnaldo Alvarenga, Dudude Hermann, Paola Rettore e Tarcísio Ramos Homem de Melo.

“Acho que a estrutura da Benvinda continua igual, é impressionante, as questões estruturais, da falta de dinheiro, todos os trabalhos que eu monto não têm dinheiro, dinheiro para manutenção, tem pequenos dinheiros que salvam alguns projetos, mas eles não são regulares, e são reguladores do nosso funcionamento, porque a cada final de ano você cai num grande buraco.”¹⁹⁸

Os problemas jurídicos e orçamentários continuam e também o árduo trabalho de manter viva uma companhia, com cara própria e trabalhos profissionais, mas estrutura semi-amadora, isto é, sem equipe fixa de técnicos, sem patrocínio, que garantisse a tranquilidade da criação e de circulação de espetáculos. Uma agenda feita ano a ano, às vezes mês a mês. Com isso, o próprio integrante da companhia, às vezes por necessitar ganhar dinheiro para seu sustento, só lhe restava abandonar o barco e correr atrás de outras oportunidades. Em decorrência disso a companhia, sempre instável para montar o repertório, construindo novos trabalhos com novos ajuntamentos e perfis distintos, acabou tendo sua energia minada.

“E esta tentativa de convencimento de arranjar algum parceiro, nossa! Isso exaure. Isso exaure. Manter uma Cia., um pensamento, quinze anos, tive parceiros artísticos, cúmplices.”¹⁹⁹

Cria-se cada vez mais forte uma vontade de ter um *“trabalho que fosse mais arejado, que não estivesse amarrado às estruturas”*, comenta Dudude. O que ela não podia mais era ficar fugindo, *“fugindo da tal sociedade do espetáculo”*. Por isso começa a estruturar uma outra forma de trabalhar, ancorada na parceria. O desejo de desaparecimento da Benvinda Cia de Dança começa a surgir de questões oriundas de uma angústia e de um cansaço: bater em ponta de faca, poderíamos dizer. Surge uma outra necessidade de estar de alguma maneira no mundo, papéis e números de notas fiscais, leis e editais de fomentos à cultura, projetos, infindáveis projetos culturais e prêmios que exigem ficha de inscrição com o CNPJ.

Em desabafo pude ouvir e anotar um comentário a respeito desse desejo de desaparecimento:

¹⁹⁸ HERRMANN, 2007.

¹⁹⁹ Ibidem.

“E também dá muito trabalho você ficar fugindo o tempo inteiro. Fugindo de quê? Da tal sociedade do espetáculo. O mundo já está todo cercado, será que existe algum lugar de plena liberdade e de anonimato e de você, é... não existe, por que de qualquer forma, você precisa produzir para a moeda circular, para você fazer proveito da sua existência, por que você está fugindo da vida, do mundo, do mundo dos homens, você quer virar macaco? (Rá, rá, rá, rá).”²⁰⁰

A passagem de Benvinda Cia de Dança até seu desaparecimento

Falar de um espetáculo em sua contemporaneidade, do aqui e agora, do que ele tem de potência composicional, como ele se utiliza das técnicas da dança de hoje e também dos fluxos de ideias e compêndios do século XX, e estar inserida dentro do contexto de criação, parece que é uma necessidade contemporânea do próprio artista. Coloco-me não só como pesquisadora, mas também no lugar de artista fazendo deste tempo-espaco uma vivência ‘presente’ no momento da escrita. Como nos lembra Renato Cohen, “*a principal característica da arte cênica é a situação do aqui e agora.*”²⁰¹ Essa perspectiva revela questionamentos políticos, com denúncias ao individualismo pela sobrevivência imediata e, em um círculo menor, a obra em si, questiona as relações da arte, no caso, a dança, em suas formas hierárquicas e o autoritarismo presente, até então, inclusive na organização e estrutura da dança moderna.²⁰²

A obra *Sem, um colóquio sobre a falta*²⁰³ é apresentada por duas intérpretes/colaboradoras, assim nomeadas em suas funções no programa²⁰⁴ da obra: Dudude Herrmann - que também assina a concepção - e Izabel Stewart²⁰⁵. As duas intérpretes vão construindo com adereços como sacos de lixo, copos descartáveis e canudinhos, todos brancos, uma cenografia, que cria uma completa atmosfera de

²⁰⁰ HERRMANN, 2007.

²⁰¹ COHEN, 2007, p.117.

²⁰² Cf. BANES, 1990, p. 97.

²⁰³ SEM - um colóquio sobre a falta. Nome do espetáculo estreado em São Paulo em 2007.

²⁰⁴ Não há discriminação da função de coreógrafo ou de diretor do trabalho no programa.

²⁰⁵ Bailarina e coreógrafa, performer, poeta e mestre na área de Dança - DEA em "Arts de la Scene et du Spectacle". Instituição: Université Paris 8.

abandono, ampliada nos dejetos dos lixos descartáveis, provocando uma atmosfera de *fim de mundo*²⁰⁶, de apego ao material, característica desta nossa sociedade consumista. No início do espetáculo temos um cenário aberto e pela platéia chega uma primeira dançarina, Dudude Herrmann, que começa meticulosamente a organizar seu lixo de descartáveis. Em seguida, a outra dançarina, Izabel Stewart, faz a mesma coisa. Aqui não vemos atrito nem desentendimento entre a postura das duas personagens, somente um vazio que nos causa a disposição dos adereços que lentamente vai formando o cenário.

O colóquio que propõe Dudude é para “conversar” ou “denunciar” um comportamento em que o indivíduo se coloca em um contexto não consciente de sua participação na destruição do meio ambiente. Pode-se perceber o questionamento desse comportamento e se refletir sobre sua conseqüência no futuro, através da denúncia do vazio humano e paradoxalmente da abundância do nada, do lixo e do consumismo. Assim está escrito na sinopse do espetáculo:

*“SEM, como o próprio nome sugere²⁰⁷, aborda a falta em intensidades distintas, como as questões que permeiam nossa existência, a relação com este organismo Terra, de nossos corpos cegos e ao mesmo tempo ensimesmados, e a confusão da abundância.”*²⁰⁸

O tempo real, que promove a colocação e distribuição dessa centena de objetos, nos remete ao que Renato Cohen, em seu texto *Performance como Linguagem*,²⁰⁹ diz sobre o *tempo lento, em relação às imagens*. É o que faz a grande diferença entre a peça, a performance, o cinema e o audiovisual. Esse contato do espectador com a imagem que se forma é experimentado juntamente com os intérpretes. A improvisação começa de uma forma sutil com a construção de um cenário. Sabe-se de um tempo, tempo-duração da música, no qual as dançarinas vão armar o cenário. Aqui falo de cenário, não somente como imagem e formação de um lugar, mas de toda uma atmosfera que se cria a partir desses dejetos de plástico branco. No início do espetáculo temos um cenário

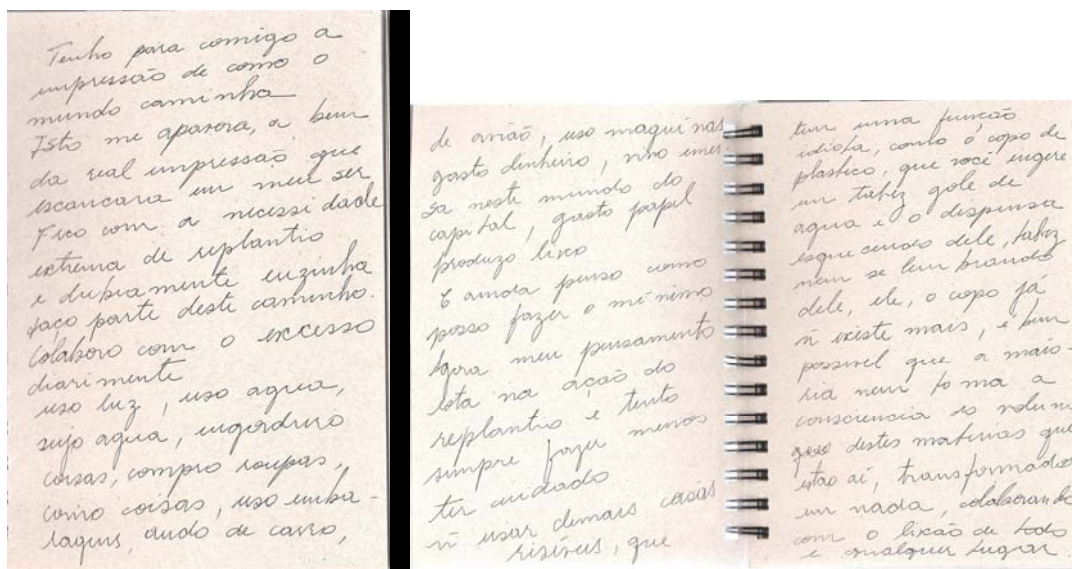
²⁰⁶ A expressão “Fim de mundo” é aqui empregada em referência ao nome da música: *Quarteto para o Fim dos Tempos*, de Olivier Messiaen, usada na obra *SEM - um colóquio sobre a falta*.

²⁰⁷ HERRMANN, E-mail 2010. Desde que encenei Iphigenia em 1996 estava com o desejo de montar um trabalho abordando a falta, o nome SEM habitava meu desejo.”

²⁰⁸ Extraído do programa do espetáculo *SEM - um colóquio sobre a falta*, texto que aborda o processo de composição da obra.

²⁰⁹ COHEN, 2007, p.120

aberto e pela platéia chega uma primeira dançarina, Dudude Herrmann, que começa meticulosamente a organizar seu lixo de descartáveis. Em seguida, a outra dançarina, Izabel Stewart, faz a mesma coisa. Aqui não vemos atrito nem desentendimento entre a postura das duas personagens, somente um vazio que nos causa a disposição dos adereços que lentamente vai formando o cenário.



Cadernos de planejamentos sobre o Sem, um colóquio sobre a falta de Dudude Herrmann

Sem, um colóquio sobre a falta aborda questões de nossa existência e traz um paradoxo: “o vazio pelo excesso, ou o transbordamento do nada”.

“Muitas pessoas estariam de acordo com a afirmação: ‘vivemos uma época vazia, na qual crenças e idéias perderam o valor, onde as utopias não fazem mais sentido e a própria faculdade de imaginar entrou em falência’. Mas não seria contraditório fazer a afirmação aparentemente oposta: ‘vivemos uma época de abundância, na qual os avanços das pesquisas científicas e das tecnologias nos apontam a superação do homem como tal e anunciam novas formas de fabricar vidas’. De qualquer modo, vivemos uma época de incertezas.”²¹⁰

Neste momento da diretora há o desejo de que as pessoas com quem trabalha se tornem independentes, fortes como pilares autocentrados, que sejam livres no caminhar e na escolha de seus pares. Na vontade e na urgência de artistas que se encontram por uma parceria, que voltem a estabelecer uma hierarquia pelo produto: a dança, a obra ou o que se faz. Quando o processo de composição e a experiência de construção são valorizados,

²¹⁰ Sinopse de espetáculos – arquivo Benvinda Cia de Dança.

esse processo na dança compreende relacionamentos pessoais e artísticos o tempo todo. Mesmo que no programa constem intérpretes, são intérpretes que simbolizam um todo. E aí é que existe o risco. A obra *Sem, um colóquio sobre a falta* “já é um corpo completamente fragmentado não tem sujeito, não tem eu”²¹¹, comenta Dudude em entrevista, e Izabel Stewart completa:

*“Nunca, em momento algum eu pensei em personagem, é tudo muito misturado. Nunca pensei na criação de um personagem, mas são mundos, e um mundo que vive em mim e que eu levo esse mundo para a cena, por que ele enriquece a cena, faz o trabalho e revela alguma coisa sobre esse mundo. É sempre a gente que está ali levando esses mundos. Apresentando um deles, não é figurativo, é como uma cor. E existem outros mundos que servem a outros trabalhos.”*²¹²

Este trabalho de Dudude Herrmann começa a esboçar o desejo de trabalhar em parceria. Dudude conta que pergunta à Izabel : *“você topa fazer esse trabalho?”*²¹³ De qualquer forma Dudude se aproxima de Izabel com toda a estrutura já pensada e chama Izabel para entrar com parceira em responsabilidade e autonomia criativa em relação à sua participação e inserção de sua pessoa/persona dentro de um mundo ou personagem que já está idealizada na idéia da obra. Izabel trabalharia em parceria compondo entre, preenchendo os buracos dessa estrutura maior, no que já está estruturado construir seu mundo e interferir no todo. Para Dudude a criação da intérprete se dá “*aonde o material dela era estimulado, [isto é] a partir de uma estrutura*”²¹⁴, é uma autonomia dentro de uma direção.

*“Convidei então Izabel e falei com ela que não tínhamos tempo para divagações, precisava que ela entrasse no trabalho sem duvidar dele, seu processo foi veloz, mas sua gestação ficou introjetada por um bom espaço de tempo, elocubrações.”*²¹⁵

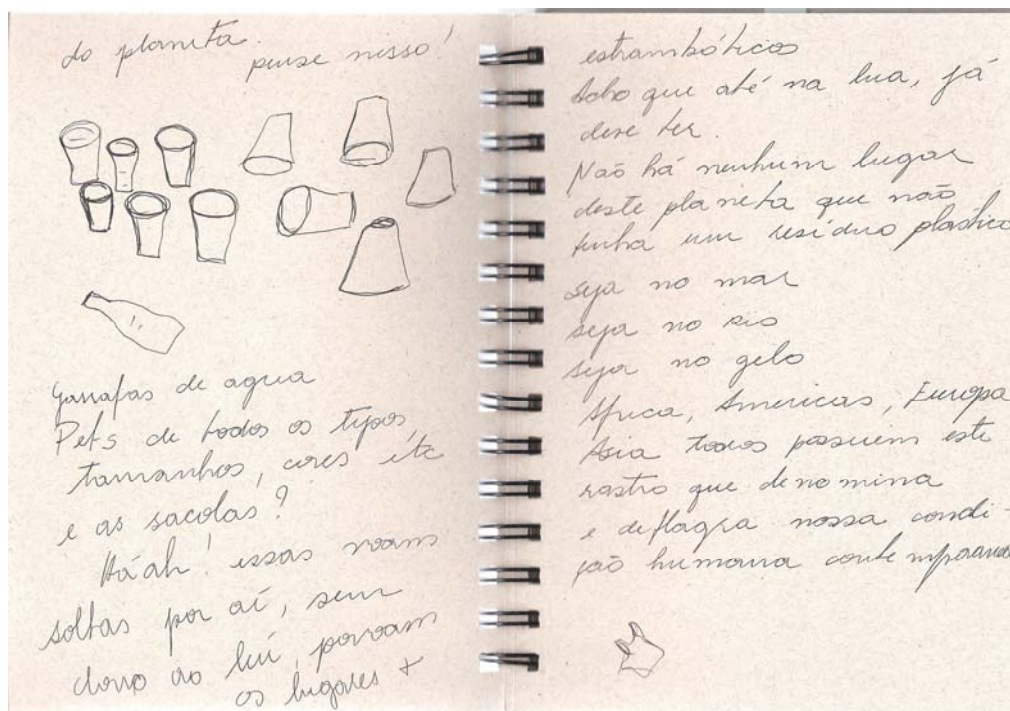
²¹¹ HERRMANN, 2008.

²¹² STEWART, 2009.

²¹³ Conversa informal com Dudude por telefone, 2010. Arquivo: izabel, você topa fazer esse trabalho?

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ HERRMANN, E-mail, 2010.



Caderno de Dudude Herrmann sobre o planejamento do Sem, um colóquio sobre a falta.

É o último espetáculo com Dudude Herrmann como diretora da Benvida Cia. de Dança. Funcionado assim como um ritual de passagem, marcando o fim ou, como foi nomeado, o *desaparecimento* da instituição Benvida Cia. de Dança. A estrutura criada para celebrar então, permite que a dançarina componha trazendo seus elementos e colabore com sua força e estabeleça suas linhas de tensão, que por sua vez provocarão na personagem de Dudude uma reação.

Dudude me convida para participar dos ensaios e trabalhar como ensaiadora. Nesse ponto eu também funciono como um termômetro externo, que pontua e dá direções e muda focos, ou potencializa uma intenção, ou potencializa a manutenção desses mundos criados pelas duas artistas e as intersecções dessas forças. Trabalhei muito numa projeção da minha própria imagem que recebo e devolvo como um jogo de ressonâncias e dos relatos de texturas percebidas e criadas em cena.

O espetáculo teve sua estréia em setembro de 2006²¹⁶ no Espaço Cultural CPFL (Campinas – SP) como parte da programação em torno do tema “O fim de um mundo não é o fim do mundo; como sobreviveremos no século XXI?”.

²¹⁶ Este espetáculo teve também estréia no exterior, no Festival Alas de la Danza, no Equador, apresentando-se em outubro de 2007 nas cidades de Guayaquil e em Quito.

*“É aí que abro janelas para a criação, faço e traço conexões neste lugar da expressão, da impressão, mais exatamente me deixo impressionar com as coisas, os seres, as ações. SEM - um colóquio sobre a falta surgiu assim, de um dia para o outro, de um momento para o outro... mas já estava no ar há muito tempo, pois a falta de noção que todos nós temos de nossos rastros, do instante passado e do tempo por vir é impressionantemente escancarada. SEM dança isso, questiona, interroga, chora, numa construção do nada a fazer, terra desolada e desamparada. Neste trabalho há um rigor inevitável; estamos falando sobre memória de futuro!”*²¹⁷

Para Izabel, esse momento de abertura tem *“esse tempo dilatado, numa paisagem que demora e que se constrói vagarosamente - é um trabalho contemplativo do público.”*²¹⁸

As artistas dispõem de um repertório corporal apurado e técnicas, não só de movimento, mas também de processo de improvisação, estabelecendo uma conversação intensa, trabalhando com a surpresa, em um jogo de compor dançando. Como a própria Dudude gosta de dizer²¹⁹: os participantes são provocadores e provocados.

*“Em cena estão apenas duas bailarinas que constroem e desconstroem paisagens se valendo de um lixo plástico, porém ‘limpo e ácido’ (...) Dudude Herrmann e Izabel Stewart dançam em meio a uma estrutura coreográfica ‘ventilada’, isto é, onde a improvisação é usada como linguagem cênica, tecendo as ações no interior do espetáculo.”*²²⁰

Uma outra característica do espetáculo que procura o modo composicional de estrutura improvisacional, ou que nele permite a inserção de momentos de improvisação, é a de ser também uma arte que se presta mais à *experimentação*: o tempo do contato com a imagem é mais longo, e sempre são múltiplas as possibilidades de se criarem variantes

²¹⁷ HERRMANN, 2008. Trecho que comenta sobre o processo de criação da obra SEM - um colóquio sobre a falta, extraído do programa do mesmo. Obs: Programa é um folheto entregue ao público sobre espetáculo, que pode trazer, além de informações de autorias da obra e participações, fotos, sinopses, textos, críticas, a data e local do espetáculo.

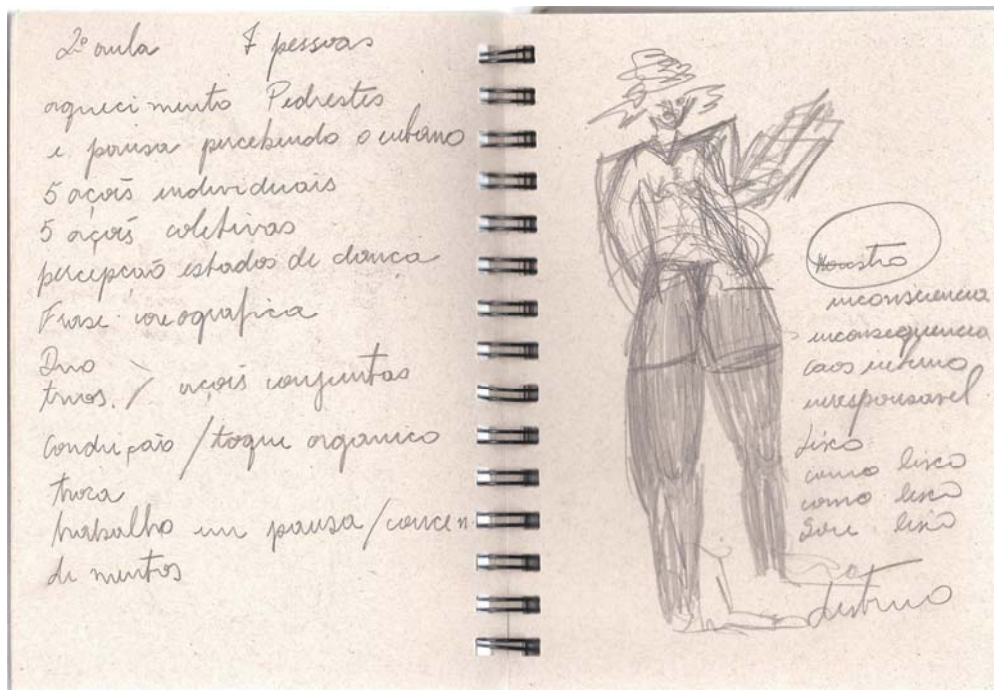
²¹⁸ STEWART, 2009.

²¹⁹ Conversa informal com Dudude Herrmann no 1º encontro de coreógrafos do Festival Internacional Nova Dança, em Pirinópolis, fevereiro de 2009.

²²⁰ Trecho incluído em material informativo com sinopse do espetáculo para programas e Jornais, Arquivo Benvinda Cia. de Dança.

de uma cena.²²¹ O que a torna mais do que efêmera, a torna mutante, de apresentação para apresentação. Existe uma estrutura de composição da obra, mas que permite que as experimentações e improvisações ganhem força e texturas, que obedecerão o rompimento da quarta parede, fazendo a obra se relacionar com o ambiente, com o público, com as interferências externas, sonoras e de movimento. Sobre o processo Dudude escreve no programa do espetáculo:

“O aparecimento deste trabalho foi uma questão de urgência e de necessidade. Tenho para mim que a maneira como me expresso está diretamente ligada à vida ordinária a qual todos nós vivemos. Como a vivemos? Para mim esta é uma pergunta importante.”²²²



Caderno de Dudude Herrmann, esboços de personagem, entorno, para a construção da obra. Caderno com anotações de aulas junto com pesquisas para trabalhos.

Dudude já tinha toda a obra *Sem, um colóquio sobre a falta* em sua cabeça há muito tempo. Sua vontade de realizá-lo e sua concretude estava por um fio, esperando talvez uma provocação de fora. A Benvinda Cia de Dança é convidada para participar da Programação do Espaço Cultural CPFL de setembro de 2006, em Campinas. O tema proposto na programação era “O fim de um mundo não é o fim do mundo. Como sobreviveremos no século XXI?” A obra convidada e agendada para participar seria:

²²¹ COHEN, 2007, p. 120.

²²² Programa de *SEM - um colóquio sobre a falta*.

“Na Planície, logo montanha, aparece o mar...”²²³, com Silvana Lopes, Izabel Stewart e Dudude Herrmann. Essa obra já vinha de uma carreira que incluía uma turnê por várias capitais do Nordeste do Brasil, dentro da programação Caravana Funarte, 2007. Essa obra era dançada também somente por Dudude e Silvana Lopes, o que facilitaria sua apresentação e locomoção, mas necessitava essencialmente de um espaço enorme para que os dançarinos em cena ficassem pequenos, pela projeção de uma imagem em que o ser humano pudesse ficar pequeno...

*“Silvana dançou a maioria de minhas obras enquanto Benvinda, seu corpo possuía um entendimento nato de como abordar o movimento, nossa parceria foi de entrega e confiança, Izabel esteve na Benvinda primeiramente convidada por mim para atuar como assistente de alguns trabalhos, logo a seguir passou a ser intérprete, Heloisa Domingues atuou na Benvinda Cia de Dança, as três estiveram por um tempo ao meu lado atuando no campo da cena, como intérpretes.”*²²⁴

Então, acontece o imprevisto, o espaço do Espaço Cultural CPFL, era pequeno e sem urdimento. A produtora da Benvinda Cia. de Dança, Jacqueline de Castro, sugere à Dudude que leve outra obra e não percam a oportunidade de apresentar. Foi quando, então, talvez, até provocada pelo tema da Programação do Evento, o *Sem* apareça em sua urgência de alguma forma praticamente pronto. O que Dudude chama de estrutura. Para Silvana Lopes, então bailarina que estava trabalhando com Dudude, seria, naquele momento, impossível a disposição de tempo para ensaiar e montar uma nova obra. Então, a proposta é feita a Izabel e dentro de suas possibilidades, urgentemente, as duas, juntas pudessem levar toda essa idéia à sua concretude.

Sem, um colóquio sobre a falta também se caracteriza como uma performance, com o que usa de recursos “atemporais”, não é um espetáculo no qual se constroem personagens, que dialogam em um campo fechado, mas sim personas que interagem com o público, fazendo da boca de cena uma boca aberta para que os adereços, como cenário, vazem para a platéia.

²²³ Na Planície, logo montanha, aparece o mar... Espetáculo realizado pela Benvinda Cia. de Dança com Izabel Stewart e Silvana Lopes sob direção de Dudude Herrmann. HERRMANN, E-mail, 2010 “*Silvana Lopes, Heloisa Domingues, Izabel Stewart, foram intérpretes de trabalhos da Benvinda Cia de Dança*

²²⁴ HERRMANN, E-mail, 2010



Sem, um colóquio sobre a falta. Dudude Herrmann – foto Jacqueline de Castro, 2007.

A segunda cena do espetáculo começa interrompendo a anterior com uma sirene e uma luz branca a 100%. Um pequeno black out e as duas dançarinas estão no centro do palco com dois copos cada uma, e começam a passar água de um copo para o outro. Uma cena estática com o barulho da água, sugerindo um tom ecológico, da importância da água para a vida. Terminando esta cena começa uma disputa pelo resto da água que sobrou em um dos copos. É uma cena que se apropria da construção do movimento através da técnica de contato-improvisação, em que a disputa é feita com certo desleixo de intenções, tornando a cena um pouco “bêbada”. Poderíamos pensar na violência entre povos na disputa entre as riquezas e em busca da sobrevivência.



Fotógrafo: Guto Muniz (31)99737341

SEM, UM COLÓQUIO SOBRE A FALTA - Dudude Herrmann

Sem, um colóquio sobre a falta. Izabel Stewart. Foto Guto Muniz, 2008.

O espetáculo tem como característica a repetição de quebras. Essas quebras são características do espetáculo. Como sinais de emergência, emergência do tema abordado, emergência dos mundos criados pelas improvisadoras. Essas quebras são administradas pelas mudanças de foco, urgentemente, como no caso da cena dos copos de água em que o foco é somente o barulho da água caindo dentro do copo. Para as artistas, dar o foco para a água já era suficiente para entendimento naquele momento e para todo “um discurso sem palavras”. Essa cena é imediatamente seguida de uma outra em que o foco estará em outro lugar, de outra maneira.

Então, depois desta cena é que se estabelece a diferença entre as duas intérpretes, cada uma se recolhe a seu mundo. No cenário, uma montanha de sacolas plásticas constrói o fundo do palco para a personagem de Izabel caminhar. As duas dançarinas pontuam

dois tipos de comportamento antagônicos e entram em conflitos do uso, do consumismo e da poluição do mundo pelo ser humano.

A figura frágil e dominada pelo consumismo e “não conscientizada” do mal ecológico, incorporada por Izabel Stewart, provoca e alude de forma bem clara e contundente à movimentação oriunda do repertório de dança clássica, muitas vezes retomando gestos, com os braços e com as pernas, da coreografia de *A Morte do Cisne*, de Fokine.²²⁵



Sem, um colóquio sobre a falta. Izabel Stewart. Fotos Guto Muniz, 2008.

A figura de Izabel começa a desvairar, transbordada de um domínio técnico e corporal, com movimentos de técnica clássica ampliados com exagero. Brinca e patina com as sacolas de lixo, vagueia e se diverte, perdidamente alienada no lixão. A partir deste lixo limpo vai construindo sua própria roupa, uma blusa e uma saia, que relembram a roupa da morte do cisne, desenhado para Pavlova por León Bakst.

²²⁵ Este trabalho foi criado e apresentado pela bailarina Anna Pavlova, um ícone da dança clássica. Coreografia apresentada em 1905, no teatro Marinsky, com música de Saint-Sains e coreografia de Mikhail Fokine.



Anna Pavlova – A morte do Cisne

A *personagem*²²⁶ ou mundo de Dudude representaria a figura “esclarecida”, preocupada com as conseqüências provocadas pelas ações da humanidade na natureza, que dá valor a coisas não materiais e principalmente respeita a vida, a água e também se coloca como vítima de uma situação de que não tem domínio total. Ela não adquire aqui qualquer forma de técnica elaborada e refinada e sim um corpo cotidiano que age. Enquanto a outra brinca com a sujeira, Dudude a limpa, com uma tranqüilidade de quem exerce uma ação de trabalho. Faz o seu trabalho. Dudude reforça a imagem que tinha visualizado para a personagem que é de uma garça suja de petróleo, fraquinha. Izabel durante os ensaios torce o pé e por prevenção enfaixa o tornozelo. Dudude sugere que Izabel absorva a faixa para o figurino.

Estabelece-se um desequilíbrio entre intenções e estéticas, fortalecendo cada uma das dançarinas com suas particularidades. Vemos, na primeira personagem, interpretada por Dudude Herrmann, uma figura forte, que está sempre limpando a sala dos sacos de lixo. Seu movimento é de uma intensidade que chega a tremer e vai beber na movimentação procurada pelo gesto Butoh, técnica japonesa, movimentação calcada na falta de perspectiva e esperança com o mundo, na minimização de seus movimentos e na tensão interna no corpo da dançarina. Como se uma personagem trabalhasse para libertar a outra da cápsula alienada em que vive, consumindo e poluindo a Terra. E para alcançar seu objetivo faz, com muita decisão, a agressão ao corpo da outra - a figura torpe e frágil, dominada pelo consumo -, rasgando sua roupa e deixando-a nua. Portanto, existe

²²⁶ Apesar de estarmos na tentativa de pensar em mundos para criação de um estar em cena preferi usar personagem para falar desses mundos, uma vez que não encontrei ainda uma palavra que representasse isso melhor.

uma violência em prol da defesa de um suposto salvamento do Planeta, deixando claro que a alienação é do ser humano em relação ao seu poder de mudar o meio ambiente e ele é o culpado pela mudança climática da terra.



“Sem, Um Colóquio Sobre a Falta”. Dudude Herrmann – foto Jacqueline de Castro, 2007.

Enfim, de certa forma ela não tem interesse em falar diretamente sobre violência, porém *Sem, um colóquio sobre a falta* nos deixa a pergunta, não será esse um perfil da violência desde o tema, a concepção, a movimentação das dançarinas, o vídeo e o roteiro de músicas?

Em entrevista, Dudude Herrmann deixou bem claro que um tema como a violência é um assunto muito falado da mídia e que ela não se interessa em reforçar coisas que já estão por aí escancaradas. Que, sim, já dirigiu o trabalho *Quero Que Isto Seja uma Cena* para o Festival Cenas Curtas-Galpão Cine Horto, com textos poéticos de Gertrude Stein, com Elisa Belém e Daniel Antonio, e que o texto abordava a violência, mas que em suas próprias escolhas de temas a trabalhar em suas coreografias esse assunto não é abordado.

No entanto, essa violência poderia estar em metáforas nas próprias tensões provocadas pelas imagens que se criam, pelas músicas que se usam, como, por exemplo, o *Quarteto para o Fim dos Tempos*, de Messiaen, composto em um campo de concentração, e depois o *Ensaio de Orquestra gravado*, sob regência do maestro Karajan. A

interferência desse plano de atuação que as músicas vão tramando provoca uma atmosfera e vai se formando um “*terreno devastado, destroços, o pós-guerra. Para além disso, é uma devastação, os campos de concentração, ... é um momento tão atroz, que todo mundo tem um envolvimento com isso por mais distante que esteja da sua história pessoal*”²²⁷, diz Izabel.

A escolha das músicas, em seu final, foi uma seleção e lapidação dentre algumas eleitas. As músicas foram escolhidas por temas ou paisagens possíveis. Izabel procurou escolher dentro do que já tinha de imagem de vastidão. Outras músicas levadas por Dudude foram escolhidas ao acaso. Conta Izabel que “*Dudude fechou os olhos, pegou alguns cds em sua casa.*”²²⁸ Depois, é claro, umas foram sendo descartadas e outras foram ganhando cor e forma dentro da obra. Minha participação como assistente também se insere nesse olhar de fora que trás questões e deixa em aberto considerações sobre as músicas usadas. Em um primeiro ensaio que eu assisti, com quase tudo já estruturado sugeri mudança na escolha de uma música que foi acatada e redirecionada.

Surge então um paradoxo, personagem e “persona”, improvisador. Acabo de descrever duas *personagens*, e passo a falar em dois mundos, como sugere Izabel Stewart em entrevista:

*“É sempre a gente que está ali. Quando eu falo de devastação, e é uma devastação, é um vazio que eu tenho dentro de mim. São espaços vazios, que temos nas nossas vidas, nas nossas dores, nas nossas relações. E que algum momento eu penso em personagem, é tudo muito misturado. Nunca pensei na criação de uma personagem, mas são mundos, e um mundo que vive em mim, e que eu levo esse mundo para essa cena, ele enriquece a cena, faz o trabalho revelar alguma coisa desse mundo. Existem outros mundos que servem a outros trabalhos. A maneira como eu apresento esse mundo é como se apresenta uma cor.”*²²⁹

Em um trabalho que tem como linguagem a improvisação, estão, portanto, em cena duas improvisadoras, e ao mesmo tempo, como as dançarinas são performers e estão em

²²⁷ STEWART, 2009.

²²⁸ Ibidem.

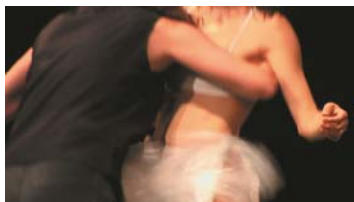
²²⁹ Ibidem.

constante improvisação, trazem para a cena seu mundo próprio, fazendo uma junção de vida e arte, personagem e performer. A criação da personagem-persona sem dúvida passa por essa aproximação do que podemos chamar realidade do artista. As personagens ficam sujeitas às personas, que muitas vezes são redutoras, ficando presas ao “mundo”, mas também em conexão com o universal e, então, podemos falar do estabelecimento de arquétipos. Com Cohen, vemos que “o ‘performer’ vai representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo. É claro que quanto mais universal for esse processo, melhor será o artista.”²³⁰

Nesse trabalho a composição improvisacional assume algumas características da performance. Segundo Renato Cohen²³¹, na performance se trabalha com persona. Performer pode ser aquele que está vivenciando o tempo presente com sua própria vida construindo essa “persona”.

“Na performance geralmente se trabalha com persona e não com personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (por exemplo velho chamados x com característica y).”²³²

Para Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, “o trabalho do performer é de ‘levantar’ sua persona. Isso geralmente se dá pela maneira: de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupa dessa persona).”²³³ Para Dudude, através da limitação e da individuação ela pode se separar mas também fazer parte e relacionar: “Preciso reaver o unitário para poder estar com os outros unitários como eu”.²³⁴



“Sem, um colóquio sobre a falta”. Dudude Herrmann e Izabel Stewart – foto Jacqueline de Castro, 2007.

²³⁰ COHEN, 2007, p.106.

²³¹ COHEN, 2007, p.107.

²³² Ibidem.

²³³ Ibidem, p.106.

²³⁴ HERRMANN, 2007

Na última cena Dudude despe com rapidez a intérprete Izabel, em um movimento de agressividade, como que cortando a cabeça dos reis, ou através do símbolo da dança clássica, que é representado pelo *tutu* branco da bailarina. Improvisar é tomar decisão, como se toma decisão em um campo impregnado de imposição autoritária, de uma relação calcada no discernimento do certo e do errado. Então, posso entender que a improvisação caminha ou acontece em um campo em que a comunhão de interesses, ou a tentativa de tomar decisões através de discussão, diálogo, e escuta, seja resultado de um conjunto de pessoas que trabalham, em horizontalidade do uso do poder e autoridade, com opiniões próprias e autônomas e decisões para que possam conviver com diferentes opiniões alheias.



SEM, UM COLÓQUIO SOBRE A FALTA - Dudude Herrmann

“*Sem, um colóquio sobre a falta*”. Dudude Herrmann e Izabel Stewart – foto Guto Muniz, 2007.

Para Izabel, *Sem, um colóquio sobre a falta* é a construção de uma imagem só, através de duas imagens distintas, que cada uma das improvisadoras tem. É assumido que cada uma tem a liberdade de criar seu próprio mundo e de respirar e coabitar no mesmo

espaço, elas se relacionam diferentemente com o contexto e assumem e afinam as diferenças.

"Da terra semeada de vazios, nada resta
Solo devastado
Uma montanha de nada
Só a falta
Sozinha
Louca desamparada" ²³⁵

Entre leituras possíveis, podemos fazer uma analogia da “alienação ecológica”, persona apresentada por Izabel, e a dança tradicional, também alienada, que vive de sonhos e fantasias, cercada de luxo e soberba. Sua desconstrução seria operada pela dança moderna, que rompe com a indumentária ou espartilhos, representada muito bem pelo coreógrafo Merce Cunningham que, nos anos 60, liberta a coreografia do desenho criando um novo estilo de dança²³⁶, e depois pela dança pós-moderna, “persona” de Dudude Herrmann, que estabelece uma posição mais radical em relação à libertação dos gestos e da composição.

Sem, um colóquio sobre a falta é realizado dentro dos parâmetros da *Nova Dança*, que tem como ponto forte a improvisação, a não separação da vida e da arte, e a não estrutura hierárquica no trabalho coreográfico. Usa a improvisação dentro do espetáculo e tem como pontos fortes de interseção o despojamento e a relação entre os improvisadores fundamentalmente em estado de alerta.²³⁷ Nessa composição, a improvisação tem como marca referencial o espaço, ou a composição do espaço, às vezes, mas essencialmente tem marcas regidas pela trilha sonora por onde a linha do espetáculo acontece. A obra tem um compromisso com a maneira despojada do encontro com o imprevisto, na construção do espetáculo a cada dia diferente de apresentação, e faz uso de técnicas pós-modernas como o contato improvisação, o release e técnicas corporais contemporâneas²³⁸.

²³⁵ E-mail de Izabel, 2009.

²³⁶ In BANES, 1980, p. 15.

²³⁷ AGUIAR, 2007. Ver palestra de Giovane Aguiar no EDH – comentário das fortes características da Nova Dança: despojamento e relação entre os improvisadores.

²³⁸ Cf. RODRIGUES, Eliana. Contato Improvisação Dança e pós- modernismo. EDUFBA.

A composição dessa obra, dentro da improvisação, muitas vezes segue a trilha sonora por onde a linha do espetáculo acontece. Dudude afirma que atualmente usa a música como parceira, não para desenhá-la ou acompanhá-la em gestos e movimentos: a música causa atmosferas e dá uma linha de contorno ao próprio espetáculo, às vezes pontuando com o seu início e fim, um “quadro”, uma pausa de transferência, a pausa, e o início de outra música, uma divisão em capítulos ou como se através da música pudéssemos passar páginas de um livro, e durante essa transição, fazendo intervalos, trazendo a pausa e, depois de virada da página, a outra formação da nova página chegaria aos nossos olhos e ouvidos, pela grafia de disposição das letras, pela dinâmica das músicas, pela mudança de luz, pela mudança de estado das intérpretes.

A construção das cenas tem um compromisso com a maneira como se constrói uma linha dramática e conta com a construção *in loco* que a improvisação provoca. O inusitado e a postura aberta para o que pode vir a ser, a disponibilidade que o improvisador assume em cena comportando-se em um campo de despojamento, do improviso, da brincadeira da dinâmica, ora provocada pela mudança de foco, ou pelo espaço, ou pela mudança de atmosfera, enfim, a improvisação exige do improvisador. Sua presença é que faz dela um dos pontos de luz e emanção de fluxos de energia constante para *estar a fazer um espetáculo*.

Para Izabel “o trabalho tem uma estrutura que dá uma formalizada. (...) uma estrutura ventilada, que é porosa, vaporosa”²³⁹, e é nesse sentido que a estrutura equivale a uma imagem de esqueleto ou a andaimes, permitindo através de escolhas mais abertas e casuais preencher os vazios - ou não - durante sua apresentação. Essa estrutura, nesse caso, está na direção de Dudude Herrmann, que traz uma forma já pensada e orquestrada, mas que cabe o convite para o outro entrar e brincar fazendo que a estrutura viva na relação entre os intérpretes e cada um com seu compêndio. Para Dudude cabe a cada improvisador ser autônomo em suas escolhas e agir sempre na urgência e com intensidade. Em alguns momentos Dudude diz: “se você não reagir às minhas provocações eu vou te comer”²⁴⁰, de certa forma é uma provocadora intensa. Ela traz para o outro intérprete um lugar não hierarquizado de forças, em outras palavras: contracene comigo sem que nenhuma de nós seja a protagonista. E essa

²³⁹ STEWART, 2009

²⁴⁰ Conversa informal com Dudude por telefone, 2010. Arquivo: *izabel, você topa fazer esse trabalho?*

eleição envolve o improvisador de tal forma tão intensa que provoca um desafio para o improvisador que deve descobrir sua maneira de penetrar nessa estrutura, como comenta Izabel:

“Eu tento borrar esse limites do que é meu, pessoal, íntimo, privado, de uma coisa que faz sentido ser compartilhada. (...) A estrutura precisa ser preenchida, todos os vazios que ela deixa, e são mil possibilidades de dar cor. Isso é muito desafiador.”²⁴¹

Enfim, nesse espetáculo, também como processo de construção e de composição de percepções, ambas as improvisadoras são responsáveis, fazendo um duo interpretativo sem protagonistas e sem hierarquias nas relações de criação e atuação. Retoma-se assim uma das principais características da Nova Dança - a de *não-hierarquia* entre os artistas-, como podemos ler no programa da obra, escrito por Dudude Herrmann:

“Meu modo operante de acesso: criar estruturas cênicas onde o intérprete seleciona e escolhe suas ações todo o tempo, um exercício proposital de individuação. A sedução é o risco e o atrevimento é a improvisação.”

De qualquer maneira esse modo de composição sem hierarquia está em processo e depende do trabalho e da parceria, podemos observar diferentes posturas da diretora. No caso do *Sem, um colóquio sobre a falta*, temos a presença de uma diretora que sabe o que quer e aonde quer chegar e orienta a intérprete através de discussão e afinação do entendimento da obra. Dudude comenta:

"como diretora estou sempre atenta no desvio ou equívoco por parte do interprete que lida com o material e assunto colocados, caso eu, no lugar de concepção e direção não esteja acordada, trabalhamos mais esclarecendo as ações, uma questão que considero importante é a terceirização, isto é, a partir da aparição do trabalho, eu delego para o trabalho as necessidades, o que ele deseja, ele passa a ser o sujeito de toda a movimentação que o envolve, então farejo as pistas e procuro ser fiel para com a excelência de cada trabalho que construo, então estou na condição de estar "a serviço da obra" e desejo que o(s) intérpretes que

²⁴¹ STEWART, 2009

trabalham comigo tenham também esta postura de simplicidade e escuta de estar a serviço de algo que nesse caso é sempre maior do que o intérprete/improvisador. Então como diretora e idealizadora de meus projetos estou na condição de delegar para "algo" que urge em se fisicalizar e posso dizer que minha perseguição é conseguir que minha pessoa desapareça e em seu lugar esteja a arte, meu corpo instrumento está a serviço da produção de significados, significantes, em uma prática intensa de produção de sensibilidades.”²⁴²

Podemos também destacar outras instruções/indicações de trabalho de Dudude que revelam modos de pensamento sobre o estar em cena e sobre o preparar os bailarinos antes de uma improvisação. Neste caso, são falas recolhidas em ensaio no Estúdio antes de mapear uma praça para fazer a obra *Como Habitar uma Paisagem Sonora*, com a presença de *Tarcísio Ramos, Izabel Stewart, Silvana Lopes, Marise Dinis, Paola Rettore, Paulo Azevedo*:

“Sou eu quem sou pego... vai deixando esta figura aparecer. Ela não é você. Está deixando ser. (...)Atravessando – Paisagem. Não temos a intenção de provocar. Não estamos aqui para sermos provocativos. Sumir na multidão. Dar este presente. Função de fazer paisagem, você está conduzindo e produzindo imagem do outro. O que você escolhe da paisagem do outro. Você está regendo um mapa sutil. (...) Anos de treinamento para exercitar este instrumento. Anos de treinamento para exercitar este instrumento. Imagem: movimento largo e equalizar a resistência. O largo pode ser na cabeça, condição de rasgar e espaço de cortar. Improviso: seleção de escolhas. Não insista - se caiu no estrangulamento saia. Imagem... rabo, rastro, tem rabo e rastro que sou eu. O tempo está escolhendo. As corridas podem manter o jogo de composição. Se me sentir esperando, você não está esperando nada. A composição é uma equação, para não se sentir sozinho. Somos sempre +1 no espaço. Não estamos fazendo nada importante. Isso que nos delega a liberdade de estarmos fazendo algo muito importante. (...) Hoje em dia eu não quero mais facilitar.”²⁴³

²⁴² HERRMANN, 2010. “Terceirização, o sujeito é deslocado para a obra, o que a obra me pede. É a obra que me demanda atitudes, ações.” Comentário de Dudude.

²⁴³ Anotações minhas durante o ensaio, 2007. Belo Horizonte.

Para Izabel duas coisas que Dudude fala sempre e que servem “para a vida” são: “está valendo o tempo todo e olha para os lados.”²⁴⁴ E completa: “à improvisação cabe a reação aos estímulos, e não precisa fingir nada, é uma organização dos sentidos.”²⁴⁵

Todas essas relações de autoritarismo de hierarquias aparecem nesta obra contrapondo-se à proposta do modo processual de composição e atuação não hierarquizada que Izabel, Dudude, os elementos, adereços, a água, as músicas, os espaços da cena - em contradição com o modo de realizá-la em seu processo - enfatizam.

A obra questiona essas relações hierárquicas. Dudude Herrmann denuncia uma estrutura hierárquica de relação que ela própria evita e contra a qual luta. Em um sentido ilusório ou idealista, o processo de composição em oposição ao “enredo”, isto é, o que acontece em cena, deflagra conflito e os embates.

Como afirma a própria Dudude em seu texto *Dissertação sobre um nada*, o trabalho com improvisação é uma “*habilidade de crença e acarreta na esperança de que o outro possa estar. Excelências na maior valia da existência. Fluxos de positivismo na humanidade, homem planeta seguindo adiante na evolução*”.²⁴⁶ Mas não almeja a formação de um grupo ou coletivo.

A parceria formada pelas duas intérpretes já modifica a forma de estruturação do trabalho. As duas colaboram com a pesquisa do tema, da movimentação, da escolha da música, da discussão do cenário, são as duas provocadoras e provocadas contribuindo para a formação desse espaço que será o provocante.

Nos últimos anos, ambas dançarinas estiveram estudando dança na França, e em parceria trabalharam com improvisação. O encontro de Dudude Herrmann com Tica Lemos, nos anos 90, faz com que volte a trabalhar com improvisação, retomando métodos, rememorando e levando novamente para o palco esse modo de composição já, então, tão trabalhado desde os anos 70, quando ela era bailarina do Trans-Forma, sob a direção de Marilene Martins.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ HERRMANN, “ Dissertação Sobre Nada”.

Vê-se, portanto, que este último espetáculo de Dudude Herrmann marca o fim também da Benvinda Cia. de dança. Companhia que, mesmo buscando informalidade, sinalizava a repetição de padrões hierárquicos nos quais as companhias se estruturam. “*Na verdade*”, como pontua a diretora Dudude Herrmann, “*Sem, um colóquio sobre a falta é um divisor de águas*”²⁴⁷, o último da Benvinda e o primeiro da nova estrutura de trabalhos em parcerias com outros artistas.

Em um trabalho de modo composicional cabe também a repetição de moldes com que hoje a dança constrói uma obra. Ela não desaparece todos os dias e passa a ser reconstruída repetidamente, ela existe na estrutura e essa estrutura vai ganhando cor de acordo com as seleções de cada apresentação. A repetição de um espetáculo improvisado acontece através de algumas cenas já estabelecidas, mas nessa estrutura ventilada “*a repetição vai criando um caldo. Para Tica, isso de não repetir é um tabu: quando uma coisa dá certo, a gente tenta repetir aquilo de novo, fechando, assim o espectro*”.²⁴⁸

²⁴⁷ HERRMANN, 2008.

²⁴⁸ STEWART, 2009

A Arte da Desaparição: DESAPARECIMENTO



Benvinda – Cia de Dança: Dudude Herrmann, Margo Assis, Luciana Gontijo, Ana Virginia Guimarães, Sérgio Marrara (Pena), Patrícia Werneck, Ana Gastelois. Foto: Mariana Martins, 1996. Esta foto pode ser vista de trás para frente, como metáfora da desapareção da Cia, sugestão de Dudude Herrmann.

Dudude anuncia o *desaparecimento da Benvinda Cia. De Dança* em março do ano de 2007. É preciso observar a maneira de sair de cena, de findar, evocando a poesia da palavra desaparecimento, como algo que magicamente, misteriosamente, sai de nossos domínios sensoriais, como se não conseguíssemos mais vê-la, tê-la, pegá-la, por não sabermos onde ela se encontra, e ficamos com a imagem, com a memória dela. É sem dúvida mais do que um simples terminar, é uma manifestação política como diz Hakim Bey:

“A partir da minha interpretação, o desaparecimento parece ser uma opção radical bastante lógica para o nosso tempo, de forma alguma um desastre ou uma declaração de morte do projeto radical. Ao contrário da interpretação niilista e mórbida da teoria, a minha pretende miná-la em busca de estratégias úteis para a contínua ‘revolução de todo dia’: a luta que não pode cessar mesmo com o fracasso final da revolução política ou social, porque nada, exceto o fim do mundo, pode

trazer um fim para a vida cotidiana, ou para as nossas aspirações pelas ‘coisas boas’, pelo Maravilhoso.”²⁴⁹

Desejos de que as pessoas se tornem independentes, fortes como pilares autocentrados que sejam livres no caminhar e na escolha de seus pares. Retirando-se assim, talvez, até a figura do diretor, são pares, não importa funções, se são coreógrafos, diretores, criadores da ideia, e sim que são artistas que se encontram. Talvez se volte a estabelecer uma hierarquia pelo produto: a dança, a obra.

“Em termos situacionistas, desaparecimento do artista é ‘a supressão e a realização da arte’. Mas de onde nós desaparecemos? E algum dia seremos vistos ou ouvirão falar de nós outra vez? Iremos para Croatã: qual é o nosso destino? Toda a nossa arte consiste em uma mensagem de adeus para a história – ‘Fomos para Croatã’ – mas onde é isso, e o que faremos lá?”²⁵⁰

Esse discurso e posição política, em relação às dificuldades encontradas pelos artistas no que se refere às políticas públicas do Estado, também é uma preocupação da artista. Em texto publicado pelo ENARTCI²⁵¹, Dudude vai pontuar a questão da falta de permanência de uma política cultural no Brasil, e sua constante mudança que vai na contramão da carência da arte “de tempo para aprendizado, de maturação, de descobertas de linguagens artísticas”. Por isso ela desabafa depois de 15 anos de resistência à frente de uma companhia de dança importante no Brasil:

“Sinto tristeza e muito desânimo, quando a cada ano, temos quase todos que começar tudo outra vez, batendo de frente com a nossa única opção, pensar e fazer projetos. Vamos aos poucos nos perdendo nos sonhos, nos desejos, na imaginação de criarmos e inventarmos de acordo com nossas urgências essenciais.”²⁵²

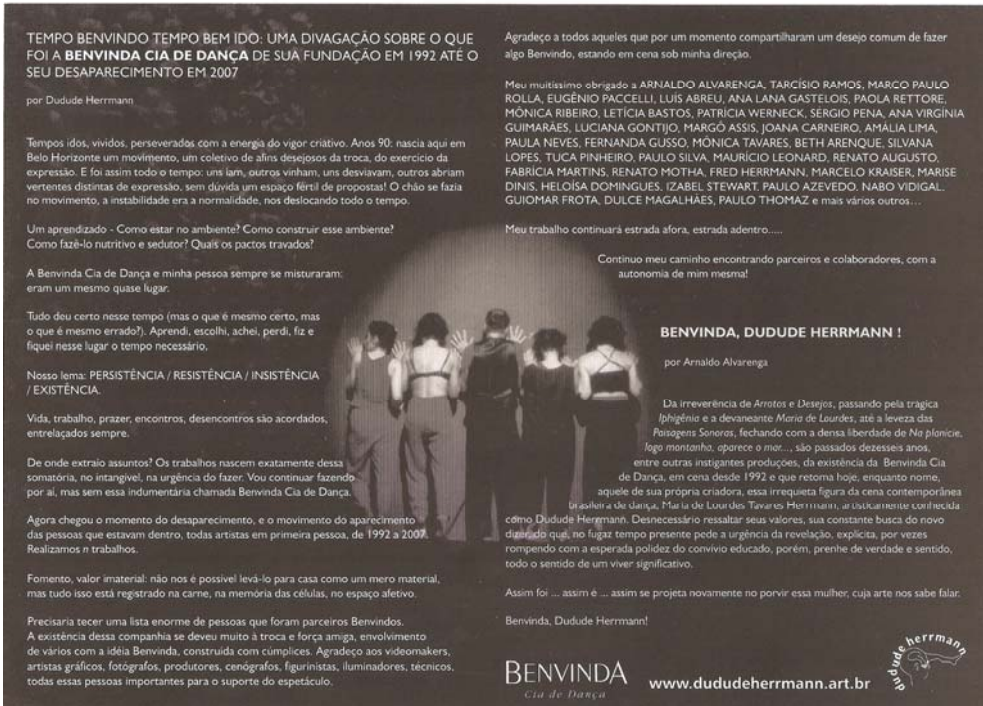
²⁴⁹ BEY, 2001, p. 64

²⁵⁰ Ibidem, p. 67

²⁵¹ HERRMANN, Dudude. ENARTCI Ano VI. Publicação Hybridus.2008. Belo Horizonte, p.51.

ENARTCI - Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga - 6ª Edição

²⁵² Ibidem.



Cartão de desapareção da Benvinda Cia. de Dança. Designer: Viviane Gandra. 2008. Verso.



Cartão da desapareção da Benvinda Cia. de Dança. Designer: Viviane Gandra. 2008. Frente.

Foram 15 anos de muitos espetáculos, muitos artistas e conquistas financeiras. Como já apontei, a Benvinda Cia. de Dança, mesmo que extremamente informal, era repetidora

de padrões hierárquicos através dos quais as companhias e os governos se estruturam. O desaparecimento, como ponte, marca o início da possibilidade de atravessar, de seguir outro caminho, um atalho, ou simplesmente um caminho diferente, seja lá o que for. Com a decisão de rompimento com a estrutura institucional mediante o desaparecimento, o espetáculo é construído com dois pilares formados pelas dançarinas, e expressa a idéia de encontrar artistas dispostos e com necessidades de realização pela dança. Pode-se fazer uma analogia dessa nova formatação com uma caixa de entrada de e-mails vazia, isto é, sempre com disponibilidade para a entrada e saída de pessoas e de idéias em movimento, um lugar por onde o ar circula livremente, que se faz existir exatamente pela possibilidade de ficar vazia, cheia, meio cheia, e tomar novas configurações. Dudude expressa também a vontade de que possamos encontrar saídas para encontrar parceiros que apostem nas iniciativas que possam perdurar por um tempo maior que o tempo de um projeto:

“Enfim, desaparecida Companhia e Estudio mais uma vez vejo , confirmo e afirmo que na verdade Benvinda/Estudio dependiam única e exclusivamente do meu querer. E assim vou levando a vida, mais atenta para não cair novamente na sedução do Mercado e fazer o que de fato vim fazer aqui nesta existência, trabalhar e trabalhar não perdendo a dignidade jamais e não compactuando com o sistema de eleitos. Muitos foram meus colaboradores enquanto intérpretes, agradeço a todos, pois cada um foi particular a sua maneira e aprendi e ainda aprendo tais diferenças, o que me ajuda no entendimento do meu próprio trabalho e sua necessidade de existir.”²⁵³

Mas de onde a Benvinda desaparece? Esta é a pergunta. Como o processo de improvisação instaura e convive com o desaparecimento? Instantaneamente desaparece o momento, momento de criação, esse já foi... A dança é efêmera, quando a estrutura é improvisacional, não só a dança: a condição de movimento é efêmera, pois o que vale é o presente e ele já passou! A desapareição só é catastrófica no sentido matemático “*de uma repentina mudança topológica*”. O que poderia ser mais “*desaparecedor*” que o corpo em movimento, em suma, a dança? O desaparecimento da Benvinda reforça o “lugar algum” da dança, questionando o corpo-matéria, o corpo-energia, o movimento

²⁵³ HERRMANN, E-mail, 2010.

em si. Nesse sentido, a desapareição é uma forma de composição, não só como uma pausa que em seu silêncio compõe temas em sua ausência. A desapareição faz parte da composição, pois é uma forma de compor na ausência.

O desaparecimento da Benvinda reforça a Benvinda em sua existência: seus processos de busca de relações humanas mais profundas e de comunhão, e os processos de composição de desaparecimentos ou de improvisação, na desconstrução de relações de poder internas à Cia. e externas com o mercado. Não nos esqueçamos de que o improvisador, aquele que está sempre interagindo, deve saber a hora de sair, ou de entrar, o lugar vazio também é composição, a pausa também é música, e o desaparecimento se faz inevitável para que nos rastros de nossas memórias se estruture um corpo, provocando em sua percepção a memória, cada vez mais aguçada para aquilo que de certa forma já passou.

Segundo Jean Baudrillard, para se criar uma imagem deve-se extrair do objeto tudo o que se pode ver e perceber, como suas dimensões, “*seu peso, seu relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido.*”²⁵⁴ Depois de se retirar seus elementos, nessa desapareição ainda restam os vestígios. Vestígios viram um campo aberto para a composição, a imaginação, para a próxima composição.

*“Tudo está na arte de desaparecer. Mesmo assim essa desapareição deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do Outro, do mundo, ou do objeto.”*²⁵⁵

Politicamente o que está sendo envolvido na declaração de desapareição é exatamente seu surgimento. Isto é, o modo de produção não será, nessa nossa contemporaneidade, nada senão a imagem de si mesmo, *como uma extensão do Mesmo*²⁵⁶. Desaparecer a Benvinda Cia. de Dança, tornar notória e pública essa desapareição e festejá-la e comemorá-la e sempre recordá-la: a desapareição, diante do público e da imprensa, é o que a faz existir, o vestígio é a anúnciação de sua desapareição e, claro, de seu rastro, sua

²⁵⁴ BAUDRILLARD, 1997, p. 32

²⁵⁵ Ibidem, p. 32 e 34.

²⁵⁶ Cf. ibidem, p. 35.

presença. Para Baudrillard, “*sente-se que alguma coisa quer ser fotografada, quer tornar-se imagem e não é para durar: é, ao contrário, para melhor desaparecer.*”²⁵⁷

Na improvisação Dudude tem sua própria estratégia de composição ressaltando, em entrevista, que: “*Improvisação é um exercício de desaparego. É um exercício de desaparecimento.*”²⁵⁸

Desaparecer como brincadeira para ser descoberto pelo outro. A anúncio do desaparecer convoca para a brincadeira, mantendo a tensão do plano, percebendo as linhas, a luminosidade, do momento. Há que anunciar para desaparecer, preparar toda percepção envolvida para a captura exata do momento em que se desaparece. Há essa força do envolvimento da convocação, pois é na observação do momento seguinte, após a desapareição e sua inteireza, que está a força da mesma para deixar impresso em seu rastro sua ausência, sua presença.

Eu desapareço por eleição do outro, de outra paisagem; observe-se que aparecer e desaparecer não significa falar de um outro lugar, pode ser de um mesmo lugar, mas é em outra configuração, outra Gestalt²⁵⁹. Dudude usará a palavra configuração, ampliando o significado conhecido da percepção: lugar, tempo, textura, cor... Configuração é um somatório de coordenadas, somatório de elementos, de linhas em um plano “xy” por Dudude, por exemplo: “*Desaparecer nesta configuração para aparecer em outra.*”²⁶⁰

O foco eleito faz uma imagem desaparecer em sua potência. O improvisador aparece ou estabelece o foco, em linhas de força, para ver aquilo que contém a imagem com desapareição.

²⁵⁷ Ibidem, p. 31.

²⁵⁸ HERRMANN, trans. 2008. Transcrição das fitas gravadas por mim da Oficina de Improvisação ministrada por Dudude Herrmann em São Paulo, Galeria Olido - 25/07/2008.

²⁵⁹ GARDNER, 2003, p.125.

²⁶⁰ E-mail de Dudude Herrmann. 5 de junho de 2009 14:29. Assunto: Re: Desaparecimento, desapareição, desaparecendo... dia 05 de junho de 2009; assunto: desaparecimento, desapareição, desaparecendo. Em E-mail à Dudude eu a desejo uma boa desapareição ou desaparecimento ou desaparecendo e ela me responde: (...) DESAPARECER NESTA CONFIGURAÇÃO PARA APARECER EM OUTRA.

DESAPARECER é um Estado

Quando Dudude pensa em desaparecer, duas imagens fortes, imagens no sentido de imaginação, imediatamente se formam para mim. Veja que, só o anúncio e o pensamento de desaparecimento já provocam a formação do rastro. A primeira relação com a imagem é aquela em que a dançarina atua para desocupar aquele espaço que ocupava antes, deixando que a paisagem se faça aparecer com sua ausência. Eu não estou falando em falta, mas ausência, aquela que nos faz sentir em sua ausência, e sua não presença, o desejo, rastro, a memória.

Outra imagem é aquela do estado (estado nu), como, no famoso conto, a roupa do Rei está no imaginário, na construção do imaginário, da imagem do desaparecimento. Existir não está em questão.

Essa imagem provoca uma sensação e torna-se um estado em mim. Através de meu imaginário e da formação dessa imagem de desaparecimento, vou me misturando à paisagem, fazendo com que eu pertença a essa imagem, ou a esse lugar, nu, dissolvendo e criando transparência através de meu próprio corpo, não me tornando invisível aos seus olhos, mas fazendo em mim um estado de pertencimento à paisagem, como elemento de um conjunto, como a desaparecimento do “um” em lugar de um “todo”. Para Cézanne, o ponto de fuga sai da própria pintura e vai para o olho de quem vê.²⁶¹

Em conversa com Izabel Stewart, ela comenta a palestra “*My Stroke of Insight*”, da Dra. Jill Bolte Taylor²⁶², neurocientista de Harvard, sobre sua experiência com um derrame em 1996, e faz relação com essa imagem criada pelo cérebro em que as células do corpo misturavam-se com o ambiente. É o estado de desaparecimento que o improvisador, às vezes, procura. Em textura, misturar-se com as outras coisas.

²⁶¹ Cf. JEUDY, 2002, p.120.

²⁶² Em E-mail, Dudude indica esses dois vídeos e os comenta: “*Estes dois vídeos são de uma palestra com a Dr^a Jill Bolte Taylor, uma Neuroanatomista de Harvard. Ela teve um derrame e conseguiu estudá-lo e se lembrar de tudo. Esse é o relato de sua experiência descrito de forma apaixonada e magnífica. Quanta emoção! Ela escreve detalhadamente como foi a experiência de Oneness, uma com o todo, resultante como efeito colateral. Imperdível, não deixem de ver.*”

Parte 1: http://es.youtube.com/watch?v=m0O0II8Vn_g&feature=related ,Parte 2:

<http://www.youtube.com/watch?v=thWwpYNN3-A&NR=1>

Tradução e Legendas: Nayara Alves e Atílio Baroni

Fazendo parte do conjunto ou não, eu sou mais um elemento, *eu me desapareço*, o que é diferente de “eu desapareço”, pois há uma força de escolha e poder. Eu exerço essa força, eu exerço a escolha. Tudo isso no campo do imagético de quem atua em sua própria desapareição. Em termos práticos, o improvisador procura, através de sua percepção, de seu movimento, da posição em que se encontra e da relação que estabelece com o lugar, com os lugares, com as coisas e com as pessoas que ali estão, fazer esse jogo de ser foco ou não, de trazer o olhar do outro para o objeto ou não, mudando a dinâmica, posicionando-se de forma que apareça ou desapareça, ou se misture às pessoas ou formas, fazendo uma mimese com o público, criando através de movimento uma diferença ou uma igualdade, fazendo-se comum, integrando-se ao momento e ao espaço, à arquitetura e ao movimento do lugar, ou não.

A instalação do querer do improvisador, de sua escolha, de sua vontade, da eleição de fazer parte ou não dessa paisagem, torna ou provoca um corpo, uma diferente textura. Internamente, a sensação de desaparecimento, que fica no imaginário do improvisador, é perceptível em sua atuação pela eleição ou escolha de modos de atuação ou ação dentro da cena. Como expliquei anteriormente: um “fato-imaginário”, como chamo essa percepção atuante, o que em si já é um paradoxo.

O que eu estou chamando de estado é um estado que vem da minha própria imaginação, e esta pode ser percebida ou não: depende do foco, depende da Gestalt, depende de quem vê. Como a criança que se esconde atrás de uma fraldinha de pano ou de um travesseiro, cobrindo somente seu rosto ou seus olhos, e a mãe interagindo e entrando na brincadeira diz: “Cadê o meu bebê? Sumiu!” E depois a felicidade do bebê quando descoberto com a retirada da fraldinha e, ao descobrir seu rosto, é descoberto como um todo.

Em Dudude Herrmann esse processo de desaparecimento ocorre em suas improvisações. Dudude está preocupada em resolver questões que sua formação e sua vivência profissional permitem, isto é, o que a sua percepção, já tão treinada, organiza, e ir além. Ela está preocupada com sua própria relação com os elementos, objetos, sons, público, pessoas, luzes, cores, com o outro improvisador. Dudude Herrmann contracenava com esses elementos. Ela sabe que provoca uma imagem e sua conseqüente

desaparição, em momentos consecutivos, pois para ela a imagem é algo provocante nela mesma e no espectador. Tudo isso mantendo a observação interna de suas escolhas, de modo de estar ali, naquela hora daquela maneira. *Pela imagem, o mundo impõe sua descontinuidade, seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial.*²⁶³ As escolhas também estariam em um tempo descontinuado. De certa forma ela está sempre em embate com a paisagem ou com outro improvisador. Ela denomina o ambiente de provocante, e o improvisador, ora provocador e ora provocado. Ela está em embate.

Dudude tem a preocupação da percepção do outro²⁶⁴, por isso gosta de explicar para o público que está em improviso, para que o próprio espectador já se nutra de outras percepções e já se coloque de forma diferenciada como público. Esta preocupação com a formação da imagem do outro é como se ela tivesse um *zoom* ou um foco nas mãos e trouxesse relevância, ou colocasse em primeiro plano o que ela elege. Como uma iluminação em palco italiano, foco, penumbras, contraluz e toda ambientação que pode ser transformada e criada pela iluminação.

A intenção de mudança nessa paisagem está no modo de percepção do outro, daquele objeto, ou daquele lugar, transformado pela sua presença/ausência, - mudar a imagem, ou trazer o foco para aquilo que se deseja seja visto em primeiro plano é uma perseguição para a improvisadora, no sentido de uma percepção gestáltica. Citando Baudrillard: *“e o sujeito só é um bom médium fotográfico se entra nesse jogo, se exorciza seu próprio olhar e seu próprio juízo estético, se frui de sua própria ausência.”*²⁶⁵

²⁶³ Cf. BAUDRILLARD, 1997, p.31.

²⁶⁴ A Prosa do Mundo

“Fala-se muito sobre o outro e o outro é uma inexistência.

Se sou eu a olhar o mundo

Sou eu a olhar o mundo e ponto final!

Que importa o que dizem as filosofias/

Importa essa sensação de que o outro só é uma teoria sobre ele:

Se me dizem das suas angústias ou prazeres

Só o sentido do outro importa

E o absurdo de tudo ronda esse poema

Qual transgressão és capaz de cometer hoje

Com tua perversão de cada dia?

Essa sim me interessa, enquanto és o outro”

Poema de Vera Casa Nova usado na trilha sonora da Obra: *“Como habitar uma paisagem sonora.”*

²⁶⁵ BAUDRILLARD, 1997, p.31.

A paisagem, em si, não está sendo formada no sentido “estético”, e sim em um sentido de construção de composição. Ela acontece por consequências. Acasos fazem parte dos momentos. Nessa interferência da desapareição, a mudança do olhar é procurada pela coreógrafa. Então, está também na percepção do outro daquele objeto transformado por sua interferência, seja através de sua presença ou de sua ausência, alternadas em um jogo de composição.

A coreógrafa Dudude nem sempre está preocupada em ter o domínio de fazer ou compor uma paisagem, essa também acontece por acasos, pela mudança de luminosidade (uma nuvem cobriu o sol). Ela busca mais a mudança de olhar que sua interferência corpórea e/ou seu movimento provoca. Há uma seleção interna paralela ao que ocorre com o ambiente. A paisagem, uma vez formada com sua presença, passa a existir depois em sua ausência, como um rastro daquilo que foi e passou; afinal ela não é somente uma improvisadora: é também uma provocadora.

“Mesmo assim essa desapareição deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do Outro, do mundo, ou do objeto. Aliás, é a única maneira de o Outro existir - na base de seu desaparecimento calculado (seguindo regras do jogo da desapareição) tudo o que se engendra conforme o modo de produção não será nunca senão a imagem de si mesmo, uma extensão do Mesmo.”²⁶⁶

O desaparecimento como uma posição política.

“(...) a arte de fazer desaparecer o outro. Isso exige todo um cerimonial.”²⁶⁷

Retomando a análise do “corpo político” de Sally Banes e do “consenso” para o trabalho, temos questões profundamente políticas, que envolvem não só o indivíduo, mas até mesmo um país. A “legitimação do subversivo”, já lamentava nos anos 50 Lionel Trilling, crítico de arte e literatura, citado por Hal Foster²⁶⁸, faz desse modo de composição através da improvisação e da performance a propaganda da venda da arte

²⁶⁶ Ibidem, p. 34.

²⁶⁷ BAUDRILLARD, 1997, p. 47.

²⁶⁸ Cf. HAL, 1996, p. 33.

nos EUA, representando este país perante outros, tornando-o como uma bandeira da democracia, de pura expressão de liberdade, e colocando a arte abstrata, reconhecidamente, como embaixadora dos EUA, e o capitalismo como forma político-econômica e social frente ao que a URSS trazia para o Ocidente, na época da Guerra Fria. Institucionalizou-se assim o que antes era uma arte a serviço de um novo pensamento, de uma nova razão para viver, para não cair nas armadilhas da vida programada - amor e sexo livres -, escolhas individuais respeitadas, maneiras alternativas de viver, a comunidade como expressão de convivência arrojada e consensual, libertária. Como se o acesso ao capital e ao mercado, que gera oportunidades e dá chance a todos, estabelecesse uma noção diferenciada de uma democracia, e um governo que visasse ao povo, com o povo, pelo povo.

É interessante pensar que esse foco para a liberdade de expressão de cada um, a individualidade, e conseqüentemente a valorização do indivíduo como cidadão, coloca o ser humano como peça fundamental de seu próprio destino, e do destino do Planeta Terra, e responsável individualmente pelas questões que afligem o mundo. É via de mão dupla: mais independência, mais cidadania, mais responsabilidade, mais particularidade. A improvisação como modo composicional reforça, ainda hoje, aqui no Brasil, essa busca pela “voz de cada um” ou pela “democracia”, ou “consenso”. O problema está em que não existe mais o mesmo contexto do surgimento do movimento. A atitude transgressora em alguns casos institucionalizou-se, fazendo às vezes de forma autoritária suas apresentações, exigindo, por parte dos artistas, do público (aquele que deveria estar no papel de participante como característica da própria performance) um comportamento de silêncio e imobilidade. Isso se contrapõe ao que os *performers* da Nova Dança estabeleceram: que os espectadores eram tão importantes, porque se delegava a eles uma “força” ou “energia”, sem que eles soubessem, ainda que muitas vezes fosse árduo o trabalho de assistir às improvisações, pois não tinham hora para acabar e os artistas estavam envolvidos com a experimentação.²⁶⁹

Outro paradoxo é que essa liberdade toda pode levar também o modo de composição a ser (a) político e mantenedor do status quo. Como Sally Banes conclui em *Terpsichore in Sneakers*:

²⁶⁹ BANES, 1980, p. 67. “For the audience, Contact improvisation is sometimes exhausting to watch, sometimes exhilarating, sometimes boring or frightening.”

*“Se ela é um novo establishment, a dança pós-moderna é tão pluralista que inaugura um novo tipo de establishment: um que tolera a invenção e dá as boas vindas à mudança.”*²⁷⁰

É exatamente sobre esse pluralismo que Foster Hal²⁷¹ em seu texto *Contra o pluralismo*, argumenta que enfatizar esse estado de pluralismo, no qual nada é ortodoxo, nenhuma arte é dominante, é também uma posição política. Em 1964, Herbert Marcuse já destacava esse pluralismo, não com a euforia da liberdade de expressão, mas exatamente como um “novo totalitarismo”. As performances e os happenings, mesmo que em tentativa subversiva e contra o poder dos museus, acabavam dentro deles: “a arte continuou a ser feita tanto contra a teoria institucional quanto em seu nome.”²⁷²

Por isso gostaríamos também de assinalar que o espetáculo *Sem, um colóquio sobre a falta*, com todas as suas críticas e posicionamentos, assim como com a busca de novas formas, ainda pode ser questionado em certos aspectos, quando reforça o lugar do teatro, o lugar do público e o lugar da codificação e da marcação de representação de uma obra, fazendo-a paradoxalmente se repetir e não se repetir, usando outros modos de composição além da improvisação; fazendo performance e representação, uso de personagem, da persona e do performer ao mesmo tempo; uma reação e uma ação que o define exatamente como lugar de rompimento da estrutura de grupo e de afirmação da forma de trabalho em parcerias; um espetáculo carregado de tantos modos de composição. Por isso o próximo passo de Dudude, aquilo que virá depois do rompimento, a levará para a interferência urbana, que veremos no 3º capítulo.

Ao final a peça acaba com um pequeno parêntese. Entre parênteses é na verdade uma televisão de 14 polegadas colocada em cena, na qual exhibe um vídeo. A princípio Dudude pensou em um vídeo que pudesse mostrar animais domésticos trancados em grades e animais presos em cativeiros. Izabel, a pedido de Dudude, capta imagens de pequenos animais dentro de cercados: galinhas, cachorros. Dudude pede a Marcelo Kraiser que edite o material para colocar no espetáculo. Finalmente Marcelo termina

²⁷⁰ Ibidem, p.19. “If it is a new establishment, post-modern dance is so pluralistic that it inaugurates a new type of establishment: one that tolerates invention and welcomes change.”

²⁷¹ Cf. 1996.

²⁷² Cf. ibidem, p.34.

editando outro material para finalizar o Grafhnoptik²⁷³, o que se vê é criado para a obra, e nos mostra várias galinhas e frangos em várias situações de cativeiro e nos reduz a espectadores de nós mesmos, conduzidos à imagem de simples “exploradores e controladores” da natureza. Podemos evocar *Baraka*, filme produzido na década de 90, pelo diretor Ron Frieke, que traz essa questão da vida sem sentido da contemporaneidade dos grandes centros urbanos, e nos mostra com cenas similares de granjas e produção de frangos e a distância do homem ocidental e a busca espiritual do ser humano. Citando a sinopse do próprio espetáculo: “*Sendo assim, ‘Sem, um colóquio sobre a falta’ é fruto deste tempo de incertezas, e traz em suas paisagens as cores, os sons e as sensações deste mundo.*”



Foto: Guto Muniz

Como protesto de rupturas com o estabelecido nada melhor que fechar esse capítulo com a declaração de despedida do Living Theatre do Brasil:

*“Encontrar novas formas. Derrubar as barreiras à arte. A arte é confinada à prisão da mentalidade do establishment. Isto é, assim como costuma ser feita, funciona para servir às classes dominantes. Se a arte não puder ser usada para servir às necessidades do povo, nos livramos dela! Não precisamos de arte, se ela não puder dizer a verdade, esclarecendo o que precisa ser feito e como fazê-lo.”*²⁷⁴

²⁷³ Marcelo Kraiser, artista multimídia, doutor em Letras pela UFMG, deu aos seus trabalhos realizados na mídia audiovisual o nome de Grafhnoptik (também grafado como Graphonoptico e grafonóptico).

²⁷⁴ MALINA, 2008, p.263.

3º Capítulo

E o Andarilho? A estrutura.

Obra: Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora

Tema: A estrutura da composição improvisacional, o trabalho de Dudude, seus pensamentos e as confluências com outros pesquisadores da dança.

“O improvisador acontece nas rachaduras. É preciso farejar o espaço (...). Um bom improvisador fareja, abre suas cinesferas²⁷⁵, antenas da pele (...). Observa os habitantes e - o mais importante - pede permissão.”
Dudude Herrmann²⁷⁶

*Tenho saudades do que é breve
e vai para além dos barcos.
Esvai com a alvorada.*

*Saudades do menino cálido,
que se perdeu nos campos
entre o cais e o beco
e a tenra ilusão dos fósseis.*

*Saudades daquele menino:
amante das ruas,
andarilho das tardes.
O meu menino.
Eu mesmo.*

Manoel de Barros, *Meninos da Sétima Rua*

(Diálogo entre Giovane e Dudude)

*DUDUDE: Qualquer coisa é improvisação?
GIOVANE: Não, nem improvisação é qualquer coisa. Inclusive até para que o acaso faça parte deve existir uma estrutura anterior que permita isso.²⁷⁷*

²⁷⁵ Cf. RENGEL, 2005, p.33, significado para Laban. Para Dudude: “Quanto à cinesfera, trabalho em um campo de potência / energia, o contato-improvisação usa muito e a nomeia também de campo de luz/ campo pessoal/ esfera de energia/ cinesfera/ kinesfera e por aí vai, na improvisação falamos muito também desta potência dos seres animados.”

²⁷⁶ HERRMANN, 2008.

²⁷⁷ AGUIAR, 2007.

Para que a improvisação em dança chegasse aos dias de hoje desde a *Nova Dança*, e ser o que ela representa, tendo a aspiração e desejo de ser um lugar de manifestação de inquietações do artista da dança na contemporaneidade, ela passou e bebeu em fontes do início do século passado, como vimos anteriormente: em Isadora Duncan e Dalcroze, nas idéias dadaístas, em Antonin Artaud e em Marcel Duchamp. Posteriormente pode-se citar Jonh Cage na música e na performance, e finalmente, na dança, Mary Wigman e Rudolf Laban, Ann Halprin e o impulso - sem volta - proporcionado pelo mestre Merce Cunningham. Nas últimas décadas, a grande ruptura dos anos 60 e 70, a contracultura, o pós-Cunningham, todos esses movimentos, personalidades e suas ações artísticas contribuíram para que hoje o modo de composição improvisação seja também uma maneira de ser processo-resultado, criando-se uma técnica de espetáculo.

A dança contemporânea, a dança-teatro e a dança pós-moderna fazem uso da improvisação em seu processo de criação. A improvisação é usada para colher material em uma organização estabelecida em que os dançarinos improvisam, ou seja, o que é improvisado é capturado para ser editado e colocado para compor a cena do espetáculo pelo coreógrafo. O diferencial que a Nova Dança propõe é que a *“improvisação é o produto da cena. A dança contemporânea não necessariamente a usa assim, você pode até ter alguns coreógrafos que fazem isso, mas em geral o processo de improvisação é visto como material para uma outra pessoa.”*²⁷⁸

(Diálogo entre Giovane e Dudude)

GIOVANE: Trabalhar com improvisação é muito mais complexo, porque lá [na peça com direção] quem te diz isso é o coreógrafo, aqui você é o criador, entendeu? Você está criando e mostrando, entendeu?

DUDUDE: Está produzindo imagem.

Hoje a improvisação na dança não é somente usada como recurso de composição e sim como fim. O espetáculo em si trabalha todo o tempo dentro de uma *estrutura* que permite a improvisação, ou seja, a improvisação acontece dentro de uma estrutura.

²⁷⁸ Giovane fita 1 - 23 11 07 visitas Benvinda EDH

Giovane Aguiar comenta que “[a] primeira coisa que Daniel Lepkoff me disse [foi]: improvisar é aprender a respeitar a estrutura.”²⁷⁹ E Giovane esclarece, fazendo uma analogia com as artes plásticas, que a estrutura é o suporte no qual você desenvolve a sua improvisação, é como o suporte que o artista plástico escolhe para fazer sua obra de arte: “diferente do que se imagina, estrutura não é um tema, não é uma frase, é o caminho pelo qual você vai se orientar durante a improvisação, é como a sua bússola ou mapa.”²⁸⁰

Segundo Dudude, a improvisação tem uma estrutura, um suporte, mesmo quando se diz que não tem - isso já passa a ser a estrutura. Dudude torna presente essa estrutura e podemos ver essas buscas como improvisadora não só em seu trabalho composicional atual, mas também como educadora.

A estrutura permite o aparecimento das particularidades do improvisador, quando sozinho, ou em um grupo de improvisadores. Para Izabel Stewart, bailarina e improvisadora, a estrutura da improvisação é “arejada para que possa ser preenchida.”²⁸¹ Uma improvisação pode ser o que propõe a idéia de um improvisador, ou pode ser realizada com várias idéias com a participação de diferentes intenções dos improvisadores, chegando-se a um consenso. A estrutura, com suas características específicas, deverá ser anteriormente acordada entre os participantes para que a construção do espetáculo “*in loco*” aconteça. A estrutura funcionaria como os andaimes de um edifício, metáfora sugerida por Izabel em sua entrevista²⁸²: “Em todo o trabalho de Dudude eu vejo isso: a maneira de penetrar esses andaimes está na ordem de mil possibilidades, a maneira como se penetra nessa ossatura, a maneira de colorir essas linhas.”²⁸³ Isso garante ao improvisador sua ação contínua e apoiada, pois quando ele encontra-se sem voz, quando ele momentaneamente não tiver mais voz, ele não ficará completamente perdido, pois tem uma base aonde se ancorar, e ele irá recorrer à estrutura. Izabel completa: “E ela (a estrutura) precisa que eu a preencha. A estrutura precisa que eu a preencha em todos esses vazios e isso é muito desafiador.”²⁸⁴

²⁷⁹ Entrevista a Giovane Aguiar. Escrita e respondida por e-mail. Para Daniel Lepkoff, a improvisação é uma técnica de ação em tempo real.

²⁸⁰ Ibidem. “Eu tinha o roteiro do luar com o mapa da mina.” Manoel de Barros, *Arranjos para Assovio*.

²⁸¹ STEWART, 2009.

²⁸² Idem.

²⁸³ Ibidem

²⁸⁴ Idem.

“*Improvisar é aprender a respeitar a estrutura*”, como afirma Lepkoff: respeitar a estrutura permite que diferentes pessoas possam estar jogando no mesmo espaço-tempo, concatenando os desejos em suas confluências. Apesar de ser “vazada” e “arejada”, a estrutura dá o limite, o roteiro, o mapa para a improvisação.

Por outro lado, improvisar pode ser “*aprender*”. Na verdade, aqui o aprendizado se dá no próprio exercício da improvisação, sendo essencialmente *experimentação*. Na improvisação, não havendo um modelo a seguir, perde-se o sentido de certo e errado: essa dualidade é diluída, não existe esse valor dual.

Técnicas vêm sendo desenvolvidas desde o início do século XX visando preparar não só individualmente o improvisador, mas também estabelecer uma prática de improvisar, com um método de aplicação, exercícios e treinamento para a própria improvisação. A mais codificada e difundida no mundo hoje, como técnica de improvisação, com a característica de fazer ‘*in loco*’ a obra, é a técnica de Steve Paxton, o *Contato Improvisação*, que hoje em dia é praticada em diferentes partes do mundo, e improvisadores de diferentes lugares podem jogar juntos, pois conseguirão se entender. Tornou-se, por assim dizer, popular. Isto é, já se estabeleceram códigos nesta técnica de improvisação: o estudo do peso do corpo, a escuta do outro, o contato, ou seja, como eu me relaciono com o outro, sempre em um jogo de construção improvisada. Para Giovane Aguiar, improvisador e pesquisador em Contato Improvisação:

*“A principal característica da improvisação é exatamente a experimentação, e a JAM session é o lugar de experimentação, onde a técnica é a estrada que você usa para se chegar àquele lugar e, dependendo de quem a promove, ele estabelece métodos, formas particulares de aplicação. Um improvisador treina essas técnicas para adquirir uma habilidade. As pessoas da década de 70 gastaram 20 anos para desenvolver e codificar essas técnicas.”*²⁸⁵

A maneira como o artista se prepara para estar em estado de improvisador, a relevância da memória e do compêndio individual de experiência, vistos no primeiro capítulo, o

²⁸⁵ AGUIAR, Fita 1, 23 /11/07, Visitas Benvinda EDH.

desapego e a desapareção vistos no segundo capítulo seriam pontos centrais para esse modo de estar em performance, uma vez que o improvisador é vivo na atitude, na ação, na interferência, em suas escolhas no momento e maneiras de dar foco àquilo que ele elege, tanto como improvisador solista como também no jogo com vários improvisadores, fazendo parceria nas decisões, nos comandos da cena, nas contaminações e interferências que pode causar e provocar no outro improvisador, tendo como entendimento que ele se faz no ambiente e que o tempo é o suporte.

Para Dudude:

“É fato que para um improvisador quanto maior for sua informação corporal maior o arquivo para improvisar, quanto mais técnicas mais apto estará o improvisador, não se esquecendo que ele necessita do desapego para estar compondo no momento do presente.”²⁸⁶”

Lisa Nelson, em seu texto *Compositions, Communication, and the Sense of Imagination*, afirma que o improvisador necessita, para desenvolver seu trabalho, de uma pré-técnica, que seria utilizada como “*mapas para seguir com feed-back, sistemas para que se observem seus padrões, processos, estratégias e apetite para começar fisicamente, isto é, acordar, ficar alerta e disponível, estar pronto para a dança*”. É uma prática que inclui a percepção “*para perseguir os aspectos do ambiente no corpo interno e externo.*”²⁸⁷

Lisa Nelson trabalha com a preparação do dançarino para um corpo criativo utilizando-se de ferramentas, isto é, exercícios, que denomina “*Tuning Scores*”, um sistema improvisacional criado por ela, que dialoga com o exercício da espontaneidade e codireção que possa compartilhar com a composição coreográfica. Nesse sistema reside o que para Lisa são as duas ferramentas ou chaves para a arte da dança improvisacional que o dançarino deverá desenvolver: exercitar a disciplina da **observação** e o exercício

²⁸⁶ ²⁸⁶ Parágrafo escrito por Dudude por E-mail entre Dudude e eu. Assunto: Paola fiz algumas correções (...), 27 abril de 2010.

²⁸⁷ NELSON, 2006.

da **memória**.²⁸⁸ O sistema *tuning scores* fornece instrumentos ao dançarino para que ele dê sentido ao movimento, expondo suas opiniões sobre **espaço, tempo, ação e desejo**, e isso é o que lhe permite situar-se em uma estrutura improvisacional.

Essa estrutura de improvisação proporcionará um código de cumplicidade entre improvisadores, uma comunicação ou um entendimento entre os “players”, no caso de uma improvisação com mais de um improvisador. No texto mencionado, Lisa Nelson sustenta que o sistema dos *tuning scores* não é diferente da preparação, como técnica formal e prática, de qualquer outra técnica de dança, que segundo ela *pode ser clássica, contato-improvisação, flamenco, yoga ou qualquer outra forma*.²⁸⁹ Ela acredita que a proposição de um ambiente de estudo pode ser a essência da improvisação. Hoje Lisa Nelson prefere não denominar *tuning scores* como método, preferindo somente suscitá-lo, pois considera que ela e os *tuning scores* estão ainda em experimentação, não constituindo (ainda) um sistema de referência que pudesse ser aplicado de maneira fixa.²⁹⁰ Para ela *a dança improvisacional é por si própria uma idéia*.²⁹¹

Construir uma partitura interna funcionaria como organizar e afinar nossas observações, imaginações, desejos e as relações com o ambiente, desenvolvendo o nosso sentido de encontro.²⁹² Nesse caminho da improvisação para o processo-espetáculo começa-se, então, a discutir como se estrutura o espetáculo com técnica de improvisação.

Katie Duck inventou uma estratégia de entradas e saídas como estrutura de improvisação. Sobre isso Dudude comenta: “*Ela trabalha exclusivamente com improvisação e sempre diz: I’m looking for the entrance. I’m looking for the exit.*”²⁹³

Em entrevista Arnaldo Alvarenga, bailarino e coreógrafo do Trans-Forma, conta que em três momentos e contextos distintos ele já presenciara a força da improvisação, como resultado final: com Rolf Gelewski, Katie Duck e Dudude Herrmann. Os momentos e contextos distintos a que se refere Alvarenga estão na dependência do método que o

²⁸⁸ Cf. idem. “*Tuning scores refletem o sol do nosso conhecimento exercitando a observação e a memória.*”

²⁸⁹ Cf. Ibidem.

²⁹⁰ NELSON, 2010.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² AGUIAR, 2007. NELSON, 2010

²⁹³ HERRMANN, 2008. “Katie sempre fala: Eu estou procurando pela entrada, eu estou procurando pela saída.”

improvisador está criando ou que nesses últimos 20 anos de experimentação foi codificando. No caso de Katie Duck esse “procurar pela saída” funciona como pilar da postura ou de como deve ser a presença e o foco do improvisador.

O Contato - Improvisação já é uma técnica de improvisação repleta de convenções, de conhecimento do eixo e do peso do próprio corpo, em relação com o eixo e o peso do corpo do outro. Para Giovane Aguiar existem termos na improvisação muito usados, como por exemplo, “*Choice, isso é, escolha. Ou outro termo para exemplificar é Key, a chave. São termos de uma terminologia da improvisação.*”²⁹⁴ Existem métodos também já bem estruturados e Giovane cita o *View Points*, que necessita de decisões relativas ao lugar para o qual se dirige o seu olhar, fazer uma seleção, focalizar, fazer um zoom, enfim, escolher e selecionar, visando o que mais se aproxima de uma Gestalt.

O improvisador, para estar no momento do Contato, deve o tempo todo se fazer perguntas e tentar respondê-las, perguntas como “onde” e “como” ele se coloca diante do outro, e “onde estão a entrada e a saída” da estrutura. A estrutura da improvisação pede que o improvisador esteja permanentemente inquieto, e as perguntas são suas ferramentas para estar presente. Com as respostas a essas inquietações, em interseção com as respostas do outro, é que se vai criando e fazendo a performance da improvisação em si. É na confluência das escolhas, nessa seleção, que a improvisação vai acontecendo, assim, no gerúndio.

Nesse sentido, trabalhar com a improvisação significa tomar decisões, ter escolhas ao mesmo tempo ser avassalado e cortado por aquilo que não se domina. Você deve pegar a chave, e isso significa que você deve escolher uma porta, uma saída ou entrada, pois está sempre diante de uma passagem, o tempo todo, fazendo escolhas, abrindo possibilidades, dando a fagulha que conduz a arriscar, entrar, sair, começar e terminar, destampar. Quando dançarinos de diferentes proveniências se encontram, eles já dominam os jogos de improvisação com seus limites, códigos, e poderão improvisar numa comunhão de entendimento do espaço-tempo em cumplicidade. O resultado passa a ser dependente ligado ao grupo de improvisadores, considerando-os como um

²⁹⁴ Giovane Aguiar, palestra no EDH 23/11/07 fita 01. “*Tem uma coisa que falo na improvisação que é choice, escolha, é outro termo que uso muito na improvisação: Key, a chave. Quando você vai pegar a chave, esses termos são da terminologia da improvisação. View points é um método.*”AGUIAR, 2007.

conjunto que vai funcionar e ter sua particularidade, pois será uma formação única na qual cada improvisador ou provocador colabora com sua individualidade o ambiente dissolvendo todos e tudo numa provocação de tempo e espaço e confluências de várias cordas que se entrelaçam, em uma abertura para se pensar em dimensões.

As improvisações têm estratégias a seguir, que podem ser definidas anteriormente, através de uma conversa entre os improvisadores, para definir alguns parâmetros que podem ser de foco, buscas de espaços, conversar com o outro, trazer a espontaneidade, a intuição, mas respeitando uma atmosfera que se procurará desenvolver. Pode-se definir tempo limitado, número de pessoas em cena, ocupação do espaço, referência musical. Tudo isso são elementos que podem pertencer a uma estrutura. Mas tudo isso acontece em um tempo-espaço que desaparece instantaneamente e dá lugar e tempo ao que surge.

Lembrando as palavras de ordem de Dudude para a improvisação que valem para a vida, segundo Izabel: *“Está valendo o tempo todo e olha para os lados!”*. Quer dizer: esteja presente, é necessário prestar atenção, em você e no entorno. Podemos perceber aqui toda a imersão do sujeito no mundo, uma imersão consciente como propõe Lisa Nelson.

Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora

“Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como um andarilho.”²⁹⁵

F. Nietzsche

²⁹⁵ Nietzsche: O andarilho (<http://ysahdsalloum.multiply.com/reviews/item/81>)



Poética de um Andarilho – a escrita do movimento lado de fora. Dudude Herrmann. Foto Nilmar Lage , 2005.

Dudude foi bolsista do Projeto Bolsa Virtuose 2000²⁹⁶, indo estudar na França a convite de Josef Nadj, para conhecer seu trabalho, assim como buscar outros artistas de seu interesse. Como uma artista antropófaga, alimenta-se de outros conhecimentos, e, como estrangeira oriunda de uma história de colonização, metaforicamente veste-se de cocar.²⁹⁷ Dudude volta à sala de aula, nesse momento e por um tempo, como aluna. Teve como professores na França, de janeiro a julho de 2001: Vera Orlock, Karim Sebbar, Pascoal Queneau, Olivier Gelpe, entre outros.

<p>Josef Nadj me disse a vontade nas minhas necessi- dades de percurso e procura e pude aproveitar ainda mais, pude fazer meu trajeto colocando meu trabalho em contexto. 1 Centro coreográfico nacional de Orleans dirigido por Josef Nadj 2 Centro coreográfico nacional de Mont pellier dirigido por Hildegarde Hanna 3 Centro Coreográfico nacional de Rennes e Britagne dirigido por Catherine Dumas</p> <p>vim os três centros que visitei su- to o primeiro dirigido por Nadj que me mostrou no sentido de basear seus espaços, saber de seu funcionamento e participo de sua programação a nível de cursos</p>	<p>Ministério da Cultura do Brasil Relatório do Programa Bolsa Virtuosa Bolsista M^{te} de Louisa Tereza Humann nome artístico Dudude Herrmann Nível curso estágio área dança Período 01.02.2001 a 26.07.2001 artista orientador M. Josef Nadj Centre Chorégraphique National d'Orléans</p> <p>Reflexo</p> <p>Siguei o percurso de caminho que fiz a partir do meu primeiro relatório que abrangiu os meses de junho a março do final de minha temporada, pouco que os dois primeiros meses foram de adaptação e chegada. Em relação a essa minha inser- ção no meio da comunidade da dança contemporânea francesa, conheci meu relatório a partir de dia 29 de março e na conclusão darei uma explanação de todos os meus percurso.</p> <p>Visitei como programado três centros coreográficos nacionais, fiz o máximo que pude de aulas de dança cujo o assunto e o tema propostos me interessam, além de poder assistir e espe-</p>
--	---

²⁹⁶ Dudude Herrmann foi contemplada pela Bolsa Virtuose pelo Ministério da Cultura do Brasil, a nível de curso de estágio. Período de 01.02.2001 a 26/07/2001. Artista orientador M. Josef Nadj do Centre Chorégraphique National de Orleans.

²⁹⁷ Depoimento de Dudude Herrmann Pirinópolis, dia 12 de fevereiro de 2009.

facultades de dança e teatro
 Este período criou-se uma pentya-
 ção para meu trabalho profissional e
 o teatro e uma importância fun-
 damental. Respirei uma atmosfera
 artística diferente aos meus hábitos
 pois ficando meu pensar e fazer a
 arte!

Foi muito tempo muito sentindo a
 necessidade de trocar de lugar, no que
 diz respeito a irar alunos, a experi-
 mentar a linguagem do outro e
 também, sua humildemente observador
 e espectador do outro. ~~Estava~~ Este
 período trouxe desta mudança de lu-
 gar (e) acredito que (foi) sempre
 muito que aprendeu (foi) do Brasil
 para perceber a real importância
 de nossa insólita performance arti-
 stica.

Quando começo a escrever e notá-lo
 a minha insistência em sublinhar
 a importância deste evento, e qual
 neste momento me encontro ainda
 em processo de avaliação para a
 experiência adquirida e intencional
 sobre a importância e refletir e funda-
 mental pois há muito e que fazer
 por estas horas com arteza.

Percepi também que sua obra é um
 tempo razão e mente necessário e relóg,
 linkada no ambiente, já era e há
 de sentir, sistematicamente, meu sistema
 do parvo que meu objetivo era a
 insólita necessidade de mudar,

hoar e experimentar em outro am-
 biente (por) um justo período, pois tenho
 hoje um percurso em mente, e dado
 hoje que este se via possível por um
 bom tempo, tudo também caudado
 para o nosso cotidiano brasileiro e
 com certeza, refiro-me mais concretiza-
 do valor de nosso trabalho artístico,
 mesmo sabendo de toda problemati-
 ca social, cultural e econômica.
 Pois bem fazamos e fazamos em arte
 e arte brasileira.

É verdade também que percebi como
 nossa auto estima ainda, em alguma
 situação nacional que reflete em nossas
 atitudes. Este no estrangeiro aumen-
 ta nossa percepção e fortalece nossas
 raízes. Sabendo estas coisas, não há
 as condições melhores ainda, eu como
 pedagoga da linguagem do corpo e
 consciência, muito acredito que em
 forma de corpo que habita e sentir
 seus ambientes e há enormes diferenças
 em relação ao impacto de corpo nos
 momentos aqui para como eles, neste
 caso os olhos mostram a
 mão e atores das situações que aprende-
 mos também, e daí consciência, de
 algumas palavras, pois nossas realidades
 são muito parecidas que me perdi no
 raciocínio, mas não é a língua,
 que da dança precisa de olhar, abstrai-
 vo, certo brasileiro, como artistas
 precisamos refletir em nossa estética e
 nossa auto estima brasileira.
 Quando volta e passo diariamente e

Caderno de Dudude Herrmann que inclui relatório para a Bolsa Virtuose .

Dudude precisava alimentar-se novamente de estímulos, de querer, e exercitar a investigação. É muito recorrente essa tendência do artista da dança de sair pelo mundo atrás de seus interesses, de observar outras culturas, de se alimentar através de estímulos. Não seria somente uma relação de observação, mas também de tentar deixar seu movimento se exercitar do lado de fora da mesmice da sala de aula ou do teatro a quatro paredes, entrando em contato com outros ambientes, outras pessoas, outros ventos. Esse contato exige um estado de presença exercitado com a intensidade de artista curiosa.

Ao voltar, realizou a pesquisa *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora* como bolsista do Programa Bolsa Vitae (2003/2004), o que permitiu a ela entrar em estado de puro prazer: “*Eu me senti amparada*”. Conta Dudude que foi como um corpo farejador, procurando uma praça para exercer sua investigação. Depois de mapear várias praças da cidade de Belo Horizonte, ela escolheu a de Santa Teresa para realizar o seu trabalho, por esta abrigar em si várias características de uma praça “arquetípica”.



Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora. Dudude Herrmann. Belo Horizonte, 2005. Foto: Silvana Lopes.

Para concluir a bolsa, Dudude elaborou um folheto explicativo, anunciou e chamou a mídia. Era o anúncio de uma performance dentro das convenções contemporâneas de registro de uma obra de dança. No programa vê-se um texto de Dudude relatando poeticamente o processo e suas ressonâncias:

“Um acontecimento no espaço de fora - a praça - produto de sensibilidades adquiridas. Esse andarilho andou às voltas na palavra, no movimento e na paisagem para aprender o movimento existindo como dança no espaço natural da vida. O que é o espaço? O que é a dança? Junte os dois e terá uma paisagem.”²⁹⁸

A obra *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*²⁹⁹ vem com uma necessidade de busca do espaço de fora, e Dudude, na intenção de observadora e de inventora simultaneamente, de contempladora de uma nova paisagem e fazendo parte da mesma, sai do estúdio para o espaço público e elege uma praça como

²⁹⁸ HERRMANN, Programa de um Andarilho.

²⁹⁹ Nome completo dado ao trabalho: “Poética de um Andarilho. A escrita do movimento no espaço de fora.” Dados: Estréia 21 a 25 de março 2004 / Praça JK; 28 março e 01 abril 2004/ Praça Santa Teresa.

o lugar de sua pesquisa. Dudude participa da cena cotidiana dessa praça e recria com sua presença outra cena: com seu olhar e uma gestalt, a improvisadora recria um novo ambiente, interfere, modifica as percepções e os olhares, enfim inventa uma cena que nunca existiu. De forma a sair do formal do estudo da dança que pede um lugar amplo e vazio, já institucionalizado como aquele lugar de estudo da dança e que traz consigo toda uma memória e uma referência de um lugar. Dudude comenta: “*você vai para a rua e neutraliza esse campo*”³⁰⁰. De modo análogo, citando o fotógrafo Eugênio Sávio, a foto pode ser “*inventora de uma cena que nunca existiu, criando um mundo próprio*”³⁰¹. Tudo está exposto: as coisas e o improvisador, no tempo.

A escrita do movimento no espaço de fora é uma busca de sair pela janela, para o mundo de fora, romper e vagabundear errante. O desafio proposto por Dudude é fazer o jogo da improvisação e da dança, até então provocado na solidão de um estúdio e de uma sala fechada, agora a céu aberto em uma praça. Explorar o mundo sem enclausurar-se em si mesmo, misturando-se à paisagem.³⁰² A improvisação é intrínseca à experimentação, em uma constante descoberta:

*“Sou uma artista, artista da dança. Demorei muito para chegar nessa qualificação; introjetar o trabalho que sempre me moveu e que me fez chegar até aqui: o espaço de fora. Penso que esse fora adentra cada vez mais e que na verdade, estou em plena provocação de descoberta. Não sei ao certo aonde vou parar, mas estou aqui: eu, minha dança, minha história e todos meus arquétipos.”*³⁰³

Sobre o Andarilho, Nietzsche diz que “*ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade*”.³⁰⁴

³⁰⁰ Atelier de Dudude Herrmann, em 09 de maio, dia das mães, estive relendo toda a dissertação ao lado de Dudude e pude retomar alguns pontos e rever algumas datas.

³⁰¹ Cf. Palestra de Eugenio Sávio, Casa Fiat de Cultura. Artes Plásticas e Comunicação na Contemporaneidade, juntamente com o Said, dia 29 de maio, Belo Horizonte.

³⁰² GOLDBERG, 2006, p. IX. “A história da performance no séc XX é a história de um meio de expressão maleável, indeterminado, com infinitas variáveis praticado por artistas impacientes com limitações dos termos mais estabelecidos e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público.”

³⁰³ HERRMANN, Textos produzidos por Dudude Herrmann, ao longo do trabalho *Poética de um Andarilho – A escrita do movimento no espaço de fora*, realizado com o apoio das Bolsas Vitae de Artes 2002/2003.

³⁰⁴ Andarilho Nietzsche <http://ysahdsalloum.multiply.com/reviews/item/81>

No processo da obra *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, Dudude se comporta exatamente como o andarilho caracterizado por Nietzsche: “*e eu aqui neste lugar danço agora o céu, o sol, o vento, o outro e assim por diante.*”³⁰⁵

Não foi a primeira vez que a coreógrafa trabalhou em espaço externo. Em várias oportunidades, juntamente com outros artistas, ela vivenciou experimentações de improvisação em espaço público e aberto, principalmente nos Festivais de Inverno da UFMG, os quais foram sediados em diferentes cidades históricas de Minas Gerais como Ouro Preto, São João Del Rey, Diamantina e Poços de Caldas, além de contar com edições na capital, Belo Horizonte. Duas das principais características do Festival de Inverno da UFMG são a experimentação e as interseções entre as áreas de conhecimento em artes. Nesses anos em que Dudude foi coordenadora de dança, ela pode também promover a dança em lugar de apresentação performática. Além de ocupar o espaço teatro, na rua aconteceram improvisações estruturadas juntamente com a música e com as artes plásticas. Foram recorrentes trabalhos como cortejos, procissões pelas ruas das cidades e foi relevante a quantidade de praças visitadas pelos dançarinos da área de dança. A cada festival podemos dizer qual ou quais praças foram ocupadas e destacar uma característica particular da necessidade ou da temática daquele ano: interferências urbanas realizadas no festival juntamente com as outras áreas artísticas como a música, as artes plásticas e a literatura; performances com músicos profissionais como o UAKTI, outras com a banda da cidade, outras com o grupo de flautistas de São João Del Rey. Realizava-se assim a integração dos artistas e alunos em um trabalho integrado à cidade anfitriã. É notável a atuação da coreógrafa Dudude na direção e decisão da interlocução da dança nesse momento, na escolha da utilização desses espaços com um olhar cenográfico, fazendo da arquitetura da cidade o próprio cenário. Essas interferências podem ser chamadas de performances também, uma vez que, para Marco Paulo Rolla, artista multimídia, a “*performance é um campo artístico onde várias técnicas e diferentes disciplinas artísticas são aplicadas.*”³⁰⁶ E a improvisação, quando ocorre com a interação do público, passa a ser uma performance ou até um happening, linguagens parceiras da Nova Dança, como lembra Giovane Aguiar.

³⁰⁵HERRMANN,2008.

³⁰⁶ E-mail dia 2 de setembro de 2009 de Marco Paulo Rolla.

A obra *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, de certa forma, utiliza todo o contexto investigativo que o Festival propõe, e assim não apenas aperfeiçoa sua formação, mas também deixa inscrito na memória de Dudude esse lugar. Praça, onde as possibilidades brotam, despertando-lhe a curiosidade e o desejo de explorar com intensidade tudo o que uma praça pode oferecer, atravessando os sentidos, as sensações, promovendo estados de percepção e principalmente convertendo os estímulos em qualidades de movimentos, deixando uma escuta para as interferências causadas na pele pelo ambiente do lugar. Já no processo de composição dessa obra a experimentação, diária, sozinha faz a diferença para preparar Dudude para a obra.

Dudude questiona o lugar de aprendizado da dança, a sala de dança: espaço vazio, um espelho; por isso se propõe a ir para o espaço de fora. Tratar de se deslocar para um campo de estudo, espacialmente, sempre foi tarefa do artista da dança. “Andarilho” é adjetivo de dançarino. Nossa Andarilha faz o percurso do estudo em Paris e, logo depois, em sua volta a Belo Horizonte, se faz andarilha, volta para uma investigação, como se quisesse resgatar algo perdido no tempo. Algo que fosse de sua própria “terra”, de seu próprio passado, que estivesse em seu corpo, guardado, que pudesse deixá-la em contemplação e em busca de uma memória corpórea de sensações. Precisava ver o céu e brincar. Procurava um lugar mais aproximado de sua infância: *voltemos à praça*. Essa necessidade que temos de ir e vir: de ser andarilha no seu próprio corpo e nas memórias de sua própria vida, ir lá, lembrar-se de seu corpo, de suas sensações, recuperar de certa forma esse estado-criança e transpor para o dia de hoje, através da percepção do contexto atual, de uma praça e de seu corpo, de sua arquitetura e seus canteiros, esquinas e coretos.



Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora.. Dudude Herrmann. Caravana Funarte, 2007. Fotos: Adriana Moura (objetos) e Silvana Lopes.

“Eu elegi a praça da manhã: pai, mãe, bola, criança, babá, todo esse contexto, sombra, árvore. Eu queria fazer simplesmente uma prática de sensibilidades. Dançar na invisibilidade.”³⁰⁷

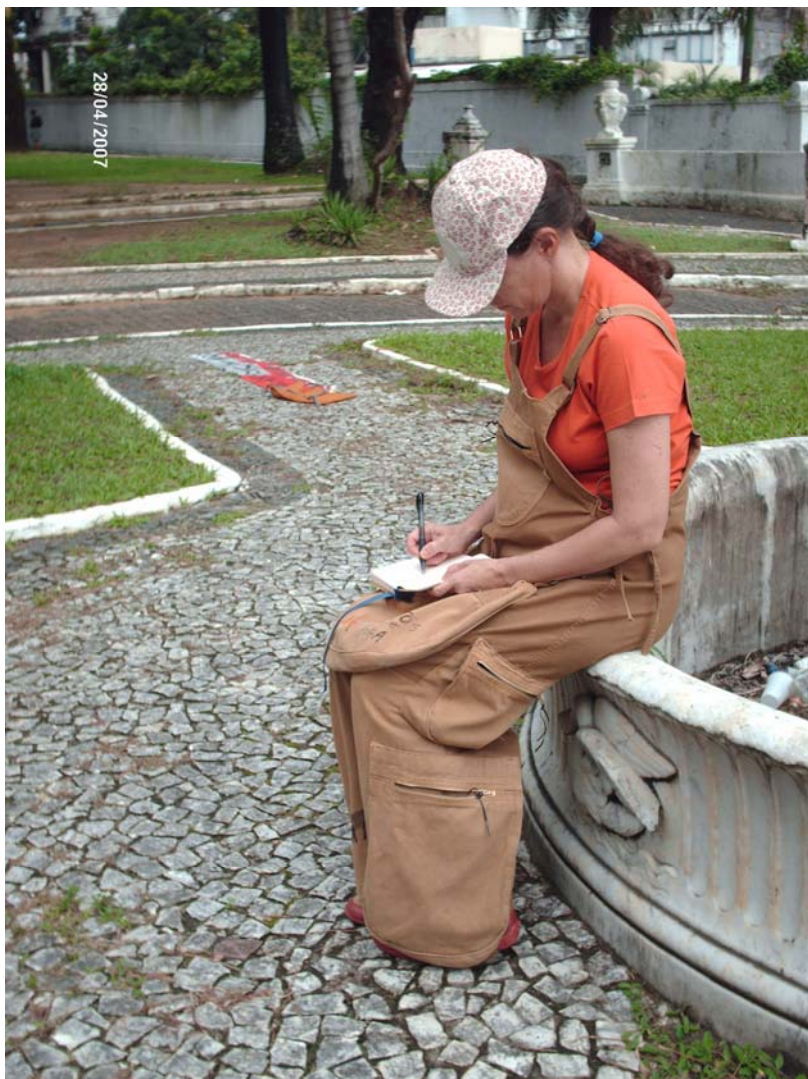


Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora. Dudude Herrmann. Caravana Funarte, 2007. Foto: Silvana Lopes.

Dudude sentiu a necessidade de buscar alguma coisa inscrita em seu próprio corpo, lembrar em seus ossos, em sua pele, de um modo que pudesse voltar até em seu corpo antes de ter começado a aprender a dançar. Já exercendo sua capacidade de estudo e investigação, com a disciplina de uma bailarina, Dudude passa vários meses indo diariamente para a praça de Santa Teresa e lá permanecendo 3 horas. Aí trabalha sua percepção, afina seus olhares, procura interagir com o espaço, com seu movimento. Aí se deixa também ser levada e ser escolhida por uma criança, um pássaro, um cachorro, uma planta, um adulto, deixa-se fazer parte da praça, como paisagem, como criança, como pássaro, como árvore. Mistura-se textualmente, exercita a presença e o desaparecer, muda seu foco, embaça sua visão. Deixa seus órgãos do sentido livres, pois a princípio não tem objetivo focado, não foi estudar especificadamente o canto dos pássaros, foi estudar seu próprio movimento com os cantos dos pássaros, com a grama, com a formiga, com as varredoras de rua, com o vento, o sol, a chuva. Foi observar e entrar em contato com o que não conhece, fazer um exercício de andarilho como aquele que procura. Estar em uma praça pública por escolha, impondo uma disciplina de trabalho, diariamente, como um funcionário público. Dudude fez uma das coisas mais importantes para o artista: dar-se tempo. O tempo é o alimento para o artista investigativo. Ele é cheio de intensidades e é o espaço onde se instauram as novas

³⁰⁷ HERMANN, 2009.

percepções. É necessário dar tempo para insights. Enfim o tempo é quando, e a dança é filha viva do quando (quando se faz verbo no presente para o bailarino) e é nele que a dança se faz presente.



Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora. Dudude Herrmann. Caravana Funarte, Salvador 2007. Foto: Silvana Lopes.

A escrita surgiu como uma necessidade de registro. Sempre com seu caderno de anotações, foi se exercitando como num diário: contemplava, dançava, esperava, observava e escrevia: “*Meu caderno é meu corpo, meu corpo de riscar. Estaria mais uma vez andarilho no espaço! Simplesmente aqui.*”³⁰⁸ Dudude faz uma referência a Manoel de Barros quando diz “*meu caderno é meu corpo*”. Na verdade, a poesia de Manoel de Barros acompanha todo o processo de concepção dessa obra como inspiração³⁰⁹: está presente no refinar a observação da paisagem, na afinação sinestésica

³⁰⁸ HERRMANN, Entrevista de 05 06 08.

³⁰⁹ HERRMANN, comunicação pessoal, novembro de 2009.

dos sentidos, na própria ideia da construção de cadernos de notações, caderno de rascunhos. No caderno “00” de notações, Dudude escreve: *“Leio influências, como Manoel de Barros, que em alguma poesia diz: ... ‘o que desabre o ser é ver e ver-se...’ Pronto! É isso o que estou fazendo.”*³¹⁰

Dudude começa seu processo de escrita e, no total, produz quatro cadernos que estão para ser publicados como seu *caderno de artista*. Quatro paredes, quatro cadernos, quatro estações:

*“Para entender nós temos dois caminhos: o das sensibilidades que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore..!”*³¹¹

A sua escrita adveio do espaço de fora. O contexto: o que o entorno provocava nela era o que a levava a escrever. Escrita que Dudude entende que acaba também passando por um filtro ou referência da dança.

A estratégia de trabalho da coreógrafa foi pontuada por um ritual e muita disciplina. Ela saía do Estúdio Dudude Herrmann, localizado no Bairro Santa Efigênia, e se dirigia à praça Santa Teresa, bairro vizinho, ambos cortados pelo Ribeirão Arrudas.

³¹⁰ HERRMANN, Caderno de Notações – Poética do Movimento no Espaço de Fora. Caderno 00, revisado por Dudude Herrmann do manuscrito em outubro de 2009, p. 1.

³¹¹ BARROS, 1996, p.37



Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora. Dudude Herrmann. Caravana Funarte, 2007. Foto: Silvana Lopes.

“Queria trabalhar como funcionário público durante a semana e descansar no final da semana. Respeitar os feriados. Eu ia com meu corpo escritório.”³¹²

Dudude já se equipara de adereços e figurino propício e, no decorrer do processo, a roupa foi ganhando mais significados, como o macacão feito especialmente para a obra *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, que remete aos trabalhadores de rua; o carrinho de feira, que ajuda no próprio transporte das coisas; e depois, os “adereços”, coisas que vão por acaso, por coincidência, encontrando seu espaço e de certa forma se dependurando e se ajeitando, procurando seu lugar como Dudude procura seu lugar na praça.

Dudude explora a condição de improvisadora com uma intensa vontade de estabelecer uma pertença a um “estado”, na intenção de ser mais um na praça: *“Vim aqui habitar em estado de dança.”³¹³* Conta Dudude que abria sua cinesfera em um sentido amplo e relacionava-se com as coisas e com os bichos, com as plantas e com as cores. Então passava por estados de êxtase quando, depois de um tempo, percebia que, de repente, estava se relacionando com um passarinho. Esse ia e voltava e depois bem na frente dela

³¹² HERRMANN, Depoimento Dudude Herrmanan 12 de fevereiro 2009 Pirinópolis.

³¹³ *idem*

se regozijou e fez uma dança. Durante o processo um cachorro tornou-se como que seu cão de guarda. Conectava-se com as folhas caídas, em relações de corpos.

Essas companhias foram para Dudude pequenos presentes. Pensava na *estrutura* da praça, na distribuição do espaço, e em como ela percebia tudo isso: percebendo e ao mesmo tempo se percebendo na sua própria estratégia de percepção. Enquanto isso, questões surgiam e se apagavam e se desmanchavam:

*“Qual é a democracia da praça? Uma relação só de mão dada. Como eu lido com as matérias, meu corpo-filtro, meu corpo poroso.”*³¹⁴

E em várias outras situações Dudude teve oportunidade de se relacionar com pessoas de diversas idades, de funções, de vontades. Comenta que percebia como velhos, crianças, às vezes mendigos, estavam muito mais liberados desse “mundo dos homens”.

Assim fazia a seleção e focava tanto suas percepções quanto seus pensamentos. Rapidamente tornava-se uma questão política, tentava focar no “agora” e nas “coisas”, entrava no campo da análise ou, impondo seu olhar para o campo social, passava para outra intensidade e outros fluxos de intenções e focos como: *“vou ver o que aquele vermelho daquela calça vai refletir naquele amarelo.”*

Dudude se propôs a fazer nesse projeto essa escrita a partir de estar ali na contemplação. Saía com suas ferramentas, com seu uniforme, *“marcando território”*. Quando Dudude fala desse território, está falando de uma intensidade de abrangência da cinesfera, e no sentido de captação, inclusive com sua máquina fotográfica, com sua água, com seu caderno e sua escrita, e muitas vezes era isso que fazia: escrevia.

Os percursos também eram aleatórios para se chegar à praça, como que uma sorte retirada de um papelzinho, provocando estímulos, já no início, oriundos de sua própria provocação e improvisados como uma brincadeira: *“Hoje vou pegar esse ônibus, ver aonde ele vai!”* O tempo todo de prontidão para esse percurso e demarcação de território fazia de seu próprio corpo uma *bússola*.

³¹⁴ *idem*

Mas, no fundo, o que foi fazer Dudude ali? Foi ficar em outro lugar, definitivamente. Mesmo ficando ali, tratava de se ausentar dali. Queria entrar em um estado de produção de sensibilidade, não só no sentido de aguçar a sua própria sensibilidade, mas também de ser estrangeira em seu lugar: assim pode-se trabalhar o desconhecido. Ficar estranho ao outro: “Preciso ficar estrangeira. Eu construo história como o outro cria histórias.”

³¹⁵ E completa: “Eu precisava de alimento, ao invés de me isolar e ficar no meu mundo, aonde vou ganhar alimento?”³¹⁶

Depois veio a construção dos adereços, da roupa adequada para o trabalho na rua. Apareceram a caixa de correio, uma bandeira, o estandarte e muitos sacos plásticos.

“No Andarilho eu e Gabriela³¹⁷ da Elvira Matilde criamos toda uma casa corpo, quando saio como andarilha tenho meu uniforme com tudo bem pensado para o exercício da rua, este é focado na prática de sensibilidades e estar descalça para mim significa um link muito grande com a dança contemporânea e ali estou em um lugar de identificação com a rua em si, para tanto meu uniforme, carrinho, bandeira, estandarte, caixa de correio todos compõem a roupagem deste andarilho que se encontra nas horas do tempo.”³¹⁸

Gabriela, a figurinista, acrescentou no carrinho alguns detalhes e colocou a foto de D.Olympia³¹⁹, uma conhecida e famosa andarilha de Ouro Preto. Dudude percebe no arquétipo do louco o tanto que ela sugou para sua construção do trabalho: coisas de D. Olympia. Ela, no entanto, mantinha sua lucidez. O andarilho está sempre às voltas, andando, mesmo parado.

“Eu peguei a metáfora dele, eu não virei um andarilho, aquele que está sempre indo, e é uma pesquisa que vem me recorrendo o tempo inteiro. Eu transformei esse espaço da praça em espaço da dança para mim. Revigorar meus

³¹⁵ HERRMANN, 2009.

³¹⁶ HERRMANN, Depoimento Pirinópolis

³¹⁷ Artista plástica Gabriela Demarco que criou a marca Elvira Matilde, marca de moda brasileira.

³¹⁸ E-mail de Dudude Herrmann, do dia segunda-feira, 2 de junho de 2008, 23:37.

³¹⁹ Com cajado na mão, lá vinha dona Olympia subindo as ruas de Ouro Preto (MG). Pelos caminhos da cidade, as memórias de Olympia Cotta (1889-1976) traziam para os passantes histórias de reis e princesas, figuras da construção do Brasil.

<http://www.sescsp.net/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=4390>

*sentidos, dar uma vitalidade no significado da dança. De onde vem o alimento da vida?”*³²⁰

As andanças de Dudude duraram meses, passando então pelas quatro estações do ano, e como ela mesma disse: pude comprovar que, sim, as estações em Belo Horizonte são muito bem definidas... “*em uma caem as folhas, na outra vemos as flores, em outra chove...*”³²¹

Estudioso da improvisação no teatro, o artista e Mestre em Artes Luiz Carlos Garrocho, também presente no encontro em Pirinópolis, comenta, em seu site, *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*. Segundo ele, o espaço e as coisas levam a improvisadora a um lugar diferente de atuação, numa intensidade de estado presente, o que a faz relacionar-se com os mesmos de forma a se misturar a eles, sem se sobrepor, e deixando essa relação dissolvida de hierarquia: a estrutura proposta por Dudude é justamente misturar-se à praça, fazendo parte como mais um elemento desse ambiente. Diz Garrocho:

*“A Poética de um Andarilho, de Dudude Herrmann, apresenta uma convergência nessa questão. A performer não se sobrepõe ao espaço, aos outros. Obviamente que era, pelo que percebemos do seu relato, cada vez mais empurrada numa espécie de transe naquele espaço, principalmente quando entram os objetos, o estandarte etc.”*³²²

Uma praça, crianças, e formigas...“*Formiga é um ser tão pequeno que não aguenta nem neblina. Bernardo me ensinou: para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil.*”³²³

³²⁰ *idem*

³²¹ *idem*

³²² GARROCHO, [http://olhodecorvo.redezero.org/corpo-e-movimento-e-anotacoes-sobre-as-tentativas-de-um-encontro/ Luiz Carlos Garrocho](http://olhodecorvo.redezero.org/corpo-e-movimento-e-anotacoes-sobre-as-tentativas-de-um-encontro/Luiz%20Carlos%20Garrocho). Visitado dia 28/08/09. Continuação da citação: “Mas é um princípio interessante. Esse interesse, o qual exponho aqui, tem por fundo as criações cênicas de [Robert Wilson](#) nos seus primórdios. Um artista foi um dos seus parceiros de criação, para dar somente um exemplo. E tem a ver com o reconhecimento de outras poéticas corporais. Não estou falando de movimento, de habilidades ou habilidades, dos códigos que têm seguido a dança por esses caminhos...” Cf. <http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org/todos-os-tempos-ao-mesmo-tempo-lisa-nelson-e-daniel-lepkoff/>

³²³ BARROS, 1996, p.29.

Para Dudude cada trabalho precisa de um corpo específico:

“o corpo que eu faço [n]o Andarilho, no qual eu preciso de vários arquétipos, é diferente do corpo que eu faço na planície. Eu preciso de outras coisas potenciais no nível de contaminação dos relevos, as fissuras da intensidade da luz, de um mundo sem cerca, da pele, do mundo”, e exemplifica: “no SEM, já é um corpo completamente fragmentado não tem sujeito, não tem eu.”³²⁴

A improvisação emerge da relação de abertura e flexibilidade da consciência (no sentido de Lisa Nelson), em suas escolhas e sensibilidade, ao mesmo tempo com uma estrutura, enquanto uma condição que não depende inteiramente da própria consciência e que, portanto, determina a situação da composição como um todo. O que na verdade podemos comandar?

Então, mesmo querendo selecionar os estímulos externos, as escolhas, definitivamente, não são de todo nossas. Elas nos escolhem e nos pegam em um estado de contemplação, e nos deixam em outro estado de contemplação. No relaxamento as cinesferas se abrem e coisas nos avassalam. Uma parte de nós age, a outra contempla. Não podemos controlar o que é do outro. Nossa vida, em relação à existência, é do “outro”. Outro mistério. Segredo. Surpresa. Acaso.

Dudude foi assolada enquanto se exercitava na praça. Soube da gravidade da enfermidade de um ente muito querido e em fase terminal, e continuou a trabalhar, e as cores mudaram, os céus já não eram os mesmos, os passarinhos já voavam diferente, as árvores com suas raízes observavam a menina na praça sentindo o efêmero da vida. As folhas caíam e não eram mais só folhas caindo de uma árvore, árvore que desfolha na estação de desfolhar: era a força da natureza sustentando a inconstância do viver, do nascer e morrer, do ciclo da vida, pois a folha caía e a bailarina, em sua infantilidade e ingenuidade, ali ficava sem se mover. A sensação das coisas poderia ser a mesma, mas a intuição era muito particular, pois a recepção para as coisas era diferente. Um corpo ferido e triste tem porosidade diferente, a musculatura é diferente: os batimentos cardíacos, os fluxos, a respiração - tudo internamente modificado. Veio a paralisação, veio não a contemplação, mas estar ali e ser contemplado. Agora, mais do que nunca, a

³²⁴ HERRMANN, 2008.

folha que caía é que vinha em seu movimento observar a bailarina. A árvore, ali há tanto tempo, é que revia e reconhecia aquela criança no banco da praça.

Os estímulos externos vieram agora em outra onda de ressonância, porque no navegar espacialmente dessa onda ela, agora, encontrava outra vibração na dançarina. A percepção passou a ser diferente em uma intensidade e foco completamente novos. A sirene de uma ambulância, que antes era estímulo dentro do que significa esse som, com toda a carga que já existe, agora vinha com uma adrenalina e uma urgência de desesperação, de finitude. A sirene passa então a ser um recorte de lembrança pessoal da ausência da pessoa amada, da impossibilidade diante da morte, da incompetência diante de fatos da natureza, impotência humana diante do mundo. Na verdade, o tempo todo estamos lidando com a perda e temos de lidar com a morte do outro e sentir em nossa própria pele que ficamos vivos.

Por isso o silêncio, a pausa, a paralisação do corpo.

Há que se inventar o sentido da vida. Por isso há que se refinar para reinventar os sentidos, para criar as ficções, para que se criem os conceitos filosóficos e aí, então, estabelecer mais uma vez um sentido artístico de estar ali no máximo de sua potência de sensibilização. Dessa reinvenção nasce a vontade de resgatar as sensações, de imprimir e deixar-se encharcar pelas impregnações da memória:

“Sim, peguei (chuva) no mês de novembro e meu caderno numero 3 está todo molhado de chuva e de lágrimas, pois foi quando [a pessoa querida] começou a morrer, este caderno tem uma escrita bem diferente dos demais.”³²⁵

E a chuva cai.

E as lágrimas molham o caderno e disputam com os pingos da chuva as palavras borradas. A lágrima quente que vem de dentro, a chuva fria que vem de fora. Tudo chove: o corpo e a alma.

³²⁵ E-mail Sent: Monday, September 14, 2009 10:35 AM

“Fiz duas praças, eu troquei de praça, porque eu não agüentava, uma foi em um momento muito difícil(...). Está tudo misturado. (chora). [A escrita] O caderno muda, ele fica duro. Eu fiquei imóvel, eu não conseguia me mexer e ia para o hospital. Pára tudo. Cheguei à conclusão que um corpo triste não consegue se mover. Um corpo que processa a morte: aí eu entendi o luto. A pausa, o intermezzo, a espera, a dilatação. Aí nesse processo eu descobri que dança é uma produção de alegria.”³²⁶

Enquanto estamos vivenciando e nos sensibilizando, podemos pensar em acaso, como aquilo que acrescenta, acaso que parece ser sempre bom. Quando estamos nos sensibilizando podemos nos encontrar com aquilo que é também do acaso, que pode ser surpreendente e se tornar quase como uma revelação. É porque, na maioria das vezes, a brincadeira é séria.

O corpo dá referência do aqui que pode também dar referência do agora. Agora eu escolho. Agora eu decido. É um exercício humano de corpo mente e alma de uma intensidade, pois ele acontece quase que simultaneamente na decisão do que se elege e do que se faz. O corpo decide o que pode dar.

Há algo que se relaciona com o mistério que está no modo de orquestrar um movimento artístico, uma atuação. Estar no presente em sã consciência não depende de nós. Não só as coisas nos escolhem: as palavras, os momentos de nascer e de morrer é que nos escolhem.

Enquanto o próprio artista instrumentaliza seus modos de percepção, sua sensibilidade, ele aguça todo o corpo para estar presente no momento da dança. Tudo pode sutilmente emergir, ou afetar no corpo do outro, através das percepções do outro e de sua preparação para vivenciar aquele momento presente. O que é ficção passa a ser realidade vivenciada com tal intensidade como quando acordamos assustados e ofegantes de um sonho ou pesadelo. É notável essa condição de provocado em nosso corpo, onde as coisas são percebidas e absorvidas pelos órgãos do sentido, daquilo que nos é palpável com nossos sentidos. Mesmo assim, instaura-se alguma coisa em uma

³²⁶ HERRMANN, 2009.

ordem à qual não temos acesso: de modo sutil muito mais coisas são registradas em nossa memória, coisas que podem se estabelecer no corpo e na mente.

*“A performance é a somatória dessas linguagens todas. A improvisação é linguagem do desapego. [O improvisador] precisa das coisas falando. É bonito isso, né? A gente precisa de aprender a escapar e deixar na contemplação. Contemplar em um museu. Contemplar os quadros.”*³²⁷

Vídeos sobre a obra *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*³²⁸

“Tem mais presença em mim o que me falta.”
Manoel de Barros

Dudude , com a colaboração de vários artistas como Mônica Rodrigues, Pablo Lobato, Sonia Labouriau, teve imagens de *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, captadas em dias, performances e praças diferentes. Depois, com esse material nas mãos, pediu a três artistas do audiovisual para fazerem individualmente sua edição, dando-lhes liberdade para interpretações e interferências artísticas, sem intervirem muito no foco da composição do vídeo. Juliana Saúde e Marcelo Kraiser foram convidados para trabalhar poeticamente o material captado, Joacélio Batista foi convidado para realizar um vídeo com objetivo mais documental. Juliana foi escolhida, depois de prontos os outros dois vídeos porque a coreógrafa *sentiu que faltava um olhar feminino em vídeo.*³²⁹ Juliana acompanhava de perto e foi várias vezes à praça com seus alunos observar o dia a dia e se aproximando da *prática da andarilha*. De certa forma foi ela, dos três, a que mais se misturou ao processo de feitura e não só do material recolhido em vídeo.

É notável que os três videomeakers tenham feito abordagens particulares em suas versões do trabalho de edição do material registrado, e mesmo assim haver nos vídeos repetições sistemáticas de algumas cenas: focos de importância percebidos pelos três.

³²⁷ HERRMANN, 2008.

³²⁸ Os vídeos se encontram no DVD que acompanha essa dissertação.

³²⁹ E-mail Dudude Herrmann 9 de setembro de 2009.

No áudio, a ambientação do lugar praça está descrita nos três vídeos pela permanência do burburinho causado pelas crianças que aí brincam...

De Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora para a passeadora a projetista.

"*dançam nos pés do acaso*"³³⁰

Nietzsche

De um trabalho voltado para o fazer constante, aberto às intempéries, e com estrutura bem vazada, Dudude mergulha em novo projeto, na idéia, talvez, de falar o que desejava e de programar alguma coisa. A artista sai do desvio e para com o intuito de fazer um balanço e talvez até uma projeção. De qualquer maneira há uma declaração de impossibilidade de parar pois, explica Dudude: "*Eu sou viciada em arte, meu escritório, corpo , está sempre aberto.*"³³¹

Dudude já se prepara para o novo trabalho: *A projetista*, fase 1 – projeto, que já tivera uma pré-estréia apresentada no Espaço Ambiente, em Belo Horizonte, e no Festival Nova Dança, Brasília, ambos em 2009, onde Dudude falou de seus projetos, leu suas anotações, falou da condição econômica do artista, da posição política, enfim dos modos operantes de uma artista para a sobrevivência em um mercado na base de Editais, a maioria com dinheiro público; e de outros que as empresas particulares estão definindo. Falou ainda do que era importante ou não, o que é arte ou não, ou o que é contemporâneo, ou o que é de interesse para a empresa fazer seu marketing, aliado a projetos sociais, realizados através da arte, instrumentalizando crianças e jovens.

“Quero fazer um trabalho das coisas que estão me incomodando, e atualmente são muitas coisas que estão me incomodando. Um trabalho que arremesse ao longe, que

³³⁰ “Para Nietzsche o homem é individualidade irredutível, à qual os limites e imposições de uma razão que tolhe a vida permanecem estranhos a ela mesma, à semelhança de máscaras de que pode e deve libertar-se. Em Nietzsche, diferentemente de Kant, o mundo não tem ordem, estrutura, forma e inteligência. Nele as coisas "dançam nos pés do acaso" e somente a arte pode transfigurar a desordem do mundo em beleza e fazer aceitável tudo aquilo que há de problemático e terrível na vida.”

³³¹ HERRMANN, 2009.

ultrapasse as coisas perversas que estamos vivendo atualmente. Estou começando a escrever esse trabalho por que vou ter que falar muito. Mexer nem muito, talvez nem mexa. A projetista daquilo que arremessa ao longe, que faça desdobramento, deixar o artista voar criar asas. O artista está sendo colocado em um lugar muito pequeno, e a intenção deve ser exatamente esta, acabar mesmo: nos abafar.”³³²

Dudude busca estar “presente” o tempo todo, não só na praça ou no mercado, inclusive na hora desse depoimento. Comenta: “*Essa configuração, desse jeito que estamos aqui, não voltará a acontecer.*”³³³

Em Pirinópolis, no Encontro de Coreógrafos dentro do Festival Nova Dança, Dudude propõe fazer um passeio e convida todos a passear junto. Em ressonância com seu trabalho *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*, propõe estar do lado de fora, como o próprio nome indica, desviando o próprio olhar para o desconhecido, trazer o olhar do outro para aquilo que não se observava. Mudar a paisagem através da mudança de foco ou ponto de fuga. Sem dúvida mudar o olhar.

“Estou propondo passear, sem caráter obrigatório, criar estados. O estado de encontro é permanente. Desviar o foco para o desconhecido. Vou criar e sugerir uma estratégia de passeio em grupo.”³³⁴

Dudude comenta que para esse passeio ela vai criar a estratégia do que pode ser, a sua estrutura base, são como regras ou limites, para que não se percam, para que o grupo possa ter pontos de encontro, já estabelecidos. Pontos que podem ser geográficos, ou do silêncio, ou de movimentos, ou de foco, mas o grupo guarda sua individualidade e a particularidade de cada integrante, contudo com suas antenas ligadas e suas cinesferas também abertas para a experiência trabalhar no máximo da percepção, do lugar, do outro, do grupo e de si mesmo. Observar o que conversa com o quê.

Dentro das estratégias, o silêncio está ligado à escuta, escuta em um sentido mais amplo de saber ouvir, o que ouvir, permitindo-se, então, inclusive o diálogo. Ficar em silêncio

³³² Ibidem

³³³ HERRMANN, 2009.

³³⁴ idem

não significa calar-se. E vários elementos vão se colocando em sintonia, as pessoas vão se colocando em um estado de vibração conjunta, na intensidade que a presença provoca, prestando a atenção aos fluxos de necessidades, ao que pede atenção. Se um para, os outros também param, se um quer começar a conversar, o outro também conversa. Dudude comenta que prefere o silêncio.

De certa forma Dudude transita sua idéia de arte nessa busca intensa de modificar olhares para o mundo, trazendo para ele uma certa cor de esperança e comunhão. Encontra essa força e capacidade que a arte tem de *transformar* (referência ao nome do grupo em que foi formada) as pessoas e o mundo em um lugar de melhor convivência. Não só entre as pessoas, mas em uma comunhão com as outras naturezas - animal, vegetal e mineral -, tentando assim encontrar seus pares para estudar, investigar. Trabalhar para que essa improvisação, que a própria vida exige em seu mistério fundador da criação, seja uma percepção aguçada e refinada do devir, na alma e no coração. Dudude em sua “presença” se propõe a se dedicar à dança, ao seu movimento, ao seu entendimento do mundo, deixando que ele também se apodere das técnicas de improvisação sempre com as antenas ligadas.

*“Na improvisação você não está colocando o seu corpo só para um experimento; ele tem um caráter de experimentação. Ele não está só a serviço do experimento ele é a própria experimentação. Isso pode ser uma diferença de uma improvisação que compõe uma cena e a improvisação como espetáculo.”*³³⁵

O que pode o corpo? Para Dudude o corpo é fim e não somente instrumento de lidar com o movimento, é o movimento e o pensamento, a presença e o imaginário. No corpo encontramos várias interseções, mediadores, interferências, preocupações da autora com a ecologia, com o papel da mulher, com questões políticas, com a organização social, numa tentativa sempre andarilha de buscar e buscar, e não parar nunca. O corpo pede movimento e alma, e o pensamento paz... há que continuar caminhando.

“Na verdade quando atuo como improvisadora me nutro de vazios, de nada, de tela branca, de dúvidas, de corpo poroso e de frente para o abismo da imprecisão das coisas, da efemeridade das ações, e da potência do

³³⁵ AGUIAR, 2007.

presente. Então, estou ali desaprontadamente pronta, ali estão em jogo toda a minha vida, todo o meu discurso, e sua importância é sempre maior do que a minha simples figura. Busco então a inteireza, a ética, e o que o espaço está colocando, eu e tudo o mais são espaços. É certo que sempre busco coisas que eu não sei. O improvisador para mim precisa ser simples, não querer demais, e saber que pode estar em uma situação de risco todo o tempo, e ter sempre seu clown na manga.”³³⁶

No caso de *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora* Dudude foi **contemplar**, trabalhar com a observação, estar... provocar e ser provocada, em tempo presente, faz parte como elemento em um movimento de deixar vir, tentando ao máximo desaparecer na existência do momento prévio sendo a vida sua própria estrutura. A estrutura como metáfora da própria vida.

*“o movimento não para nunca. Acho que independe de nós. Mesmo parados a terra gira e nos leva,
E nos leva,
E nos leva...”³³⁷*

³³⁶ E-mail de Dudude Herrmann, dia: quinta-feira, 11 de setembro de 2008 15:54, assunto: Entrevista programada 30 de agosto de 2008.

³³⁷ HERRMANN, Textos produzidos por Dudude Hermann, ao longo de *Poética de uma Andarilho – A escrita do movimento no espaço de fora*.

Considerações Finais

Essa dissertação se ateve ao desenvolvimento do modo de composição improvisação na dança, que veio durante o século passado se desenvolvendo como instrumento de formação de um indivíduo que trabalhasse com suas particularidades e possibilidades, que devolvesse a ele a condição de expressão individual sem perder o caráter experimental e investigativo, conectando-o ao mundo e à sua cultura. Isso foi mostrado e analisado no trabalho da bailarina e coreógrafa Dudude Herrmann.

Destaca-se, em relação à improvisação, entre outras filosofias de Dança, a importância das escolas Alemã e Estadunidense e suas reverberações na dança no Brasil, e principalmente na formação de Dudude através da Escola de Dança Moderna Marilene Martins, de influências do Professor Klauss Vianna e do pedagogo Rolf Gelewski, e posteriormente do encontro da mesma com seus pares, principalmente americanos, como Katie Duck, Lisa Nelson e Daniel Lepkoff, e brasileiros, como Giovane Aguiar e Tica Lemos.

É importante lembrar que, a improvisação como conteúdo de dança ganha espaço como disciplina, no Brasil, na UFBA, com o curso superior e seu currículo desenvolvido por Dulce Aquino, aprovado pelo MEC. A improvisação não só passa a ser exercitada como experimentação e exploração com fins a servir à composição, ou ao descobrimento de possibilidades do bailarino e invenção de novos modos de se movimentar, reservada a investigação de movimento e de linguagem, mas torna-se suporte e fim de uma obra artística.

A improvisação como disciplina é, na formação do bailarino, cada vez mais importante, ressaltada também como conteúdo de aprimoramento e formação de um ser, perspectiva valorizada pelos grandes mestres como Laban e Wigman e, no Brasil, disseminada por alunos dos mesmos, e especificadamente em Belo Horizonte por Rolf Gelewski e Marilene Martins, no sentido de fortalecimento do ser.

Analisei o trabalho de Dudude Herrmann através de três obras pinçadas metodicamente para, de certa forma, corresponder às metáforas criadas pelo texto, que não está preocupado em fazer uma abordagem histórica em sua essência, nem análise política da

dança, mas em destacar elementos fundamentais da improvisação que seriam: a **memória** usada com rapidez, e por isso treinada, como recurso e elemento fundamental para esse momento presente para tomar as decisões que o momento instantâneo vai pedir, fazendo, então, que esse compêndio que um bailarino vai formando seja também, para o bailarino, recurso de fácil acesso; o **desaparecimento** como forma de estar no rastro de algo que já aconteceu, por demonstrar que a dança está no presente - e a improvisação nos lembra esse gerúndio o tempo todo, a desapareição como elemento de composição do efêmero; e finalmente a **estrutura**, que foi tratada como recurso técnico de espetáculo com improvisação-fim, e o texto trata de verificar onde estaria essa estrutura, como uma malha, uma teia, um andaime de prédio em construção. Assinalo, então, que a própria estrutura é que permite estar vivo dentro dela por ser vazada e arejada.

Procurei destacar Dudude Herrmann como coreógrafa e bailarina brasileira, renomada, e sua importância como representante de um pensamento de toda uma corrente de filosofia de dança, e atual mantenedora dessa linguagem como uma artista persistente e resistente, apesar de todas as políticas desanimadoras para o artista da dança na atualidade. Além disso, sua competência e generosidade como formadora e disseminadora dessa filosofia e pensamento da dança fazem-na responsável pela continuidade dessas filosofias da Escola Alemã, desenvolvendo em um sentido paralelo as particularidades dessa dança no contexto brasileiro e fazendo parceria com os estudiosos da dança na atualidade.

Defender uma dissertação de mestrado sobre dança e improvisação no trabalho de uma coreógrafa brasileira vem marcar a escrita de um pensamento que começa a ter uma cara local, atendendo à necessidade de que cada vez mais nossos artistas possam receber reconhecimento em nossa memória, e nossa história artística possa ser catalogada e contada. O tratamento acadêmico desse tema, no contexto brasileiro, outorga respaldo à própria dança, essa dança contemporânea, de vanguarda, transversal, marginal, tão cansada de tropeçar nas dificuldades de sobrevivência no país.

O trabalho desenvolvido por Dudude³³⁸ faz um paralelo entre o que se foi desenvolvendo no pensamento da dança moderna e nossa contemporaneidade, com tamanha força e persistência, perdurando até então nessas quatro décadas com seu trabalho ininterrupto, sempre na tentativa de ESTAR, por termos uma coreógrafa afinada e inserida no mundo, com suas limitações de percepções, mas com suas antenas ligadas e pronta para correr risco e interagir, colocando-se a serviço de cumprir a dupla posição de provocadora e provocada.

A improvisação na dança promove um discurso político e coloca o dançarino em contato com o presente deixando-o, antes de tudo, muito consciente e muito vivo, por ser um modo de composição vivo, fazendo parte de um todo e interferindo e sendo afetado pelo mundo. Mais especificamente analisei como esse processo de composição ocorre na trajetória e no momento atual da coreógrafa, dançarina, atriz, professora Dudude.

A improvisação trabalha a questão do corpo no espaço-tempo como uma questão pós-moderna e *agora*, talvez, estejamos discriminando, dentre as várias dimensões, a dimensão do tempo: a dança no tempo, como se a Estrutura estivesse suspensa no Tempo ou o Tempo apoiado no Espaço. O vocabulário usado na prática da improvisação mostra a dimensão do tempo: ‘presente’, instante, momentum, ínfimo, efêmero, memória. O tempo pode ser a própria estrutura. A estrutura pode ser o tempo: *Composição no instante*³³⁹. Não é um tempo da história, é um tempo da presença em toda sua infinitude e finitude.

A improvisação se faz, por assim dizer, no gerúndio, como contínua e criativa adaptação a uma situação fluida e cambiante. Aprende-se a avaliar, sob diversas formas, no momento mesmo da experimentação, as características dessa estrutura vazada e da presença do(s) improvisador (es), em uma aparição de uma criação *in loco*, configuração instantânea, única, sem apreensão de autoria e sem volta, *em tempo*.

³³⁸ Dudude comenta agora seu atelier se refere ao seu nome Dudude e também que tem o desejo de começar a ser citada somente por Dudude.

³³⁹ NELSON, Conversação, 2010. Lisa Nelson atualmente prefere chamar esse trabalho, que ainda está em processo, de “*composição no instante*”, deixando a palavra improvisação pelo motivo de tentar dar mais significação para um trabalho específico de corpo, dança no momentum. Cf. Programa do projeto Momentum de 2007, onde o subtítulo já traz “*composição no instante*”, proferidos por Luiz Carlos Garrocho e Dudude Herrmann.

Referências

Referência Bibliográfica: LIVROS

ALVARENGA, Arnaldo. *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade*: Belo Horizonte, 1959-1975. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, 2002.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – uma historia concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BANES, Sally. *Democracy's Body*. Judson Dance Theater, 1962-1964. London, USA: Ann Arbor. Duck University Press, 1980

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-gard, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers, post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal*. São Paulo: Papirus, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BERGSON, Henri. *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

BERTAZZO, Ivaldo. *Espaço e Corpo: Guia de Reeducação do Movimento*. São Paulo: Sesc, 2004.

BEY, Hakim. *TAZ Zona Autônoma Temporária*. Trad. de Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. (Coleção Baderna).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional. Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann: São Paulo: Martins, 2009.

BUARQUE, Aurélio. *Médio Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COHEN. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

DUNCAN, Isadora. *fragmentos autobiográficos*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Cosa Editorial Paulista, 1996.

GARDNER, Howard. *A Nova Ciência da Mente*. Trad. Claudia Malbergier Caon. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GELEWSKI, Rolf. *Ver, Ouvir, Movimentar-se*. Dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador: Nós Editora Ltda, 1973.

GESTO, Revista do Centro Coreográfico do Rio. Rio de Janeiro: 2003.

- GIL, José. *Movimento Total*. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAKIM, Bey. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. de Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- HASELBACH, Bárbara. *Dança, improvisação e movimento: expressão corporal na Educação Física*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KURTH, Peter. *Isadora, uma vida sensacional*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2004.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Trad. Anna Maria B. De Vecchi e Maria Silvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos uma antropologia essencial*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- LEVER, Maurice. *Isadora*. Barcelona: CIRCE, 1987.
- MALINA, Judith, 1926. *Diário de Judith Malina – o living theatre em Minas Gerais*/Heloisa Maria Mugel Starling, Adyr Assumpção. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.
- NOVA, Vera Casa. *Rastros*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

NELSON, Lisa. “*Compositions, Communication, and the Sense of Imagination*”, Apostila de curso oferecida pela própria Lisa Nelson no Estúdio Nova Dança, São Paulo, 2006.

ORNELLAS, Raquel. *Caldeirão de Bruxas: De Como Macbeth Virou Irmãs do Tempo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

OVERLIE, Mary. Contact Quartely. A Vehicle for Moving Ideas. Biannual journal of Dance and Improvisation. Summer/fall. Volume 33. Number 2, 2008. Article: Honoring Yvonne Rainer’s Influence on 21st Century art and Society.

PAXTON, Steve. Nouvelles de Dance. Lisa Nelson, Mouvement et Perception. Pensée Dans Espace, 48,49. 2001.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Criativa, 2005.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. Annablume, São Paulo, 2005.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos. *MIP Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte. Ceia, 2005.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A Dança Expressionista Alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2008.

THARP, Twyla. *Push comes to shove: an autobiography*. United States, 1992.

VIANNA, Klauss. *A dança*. Colaboração Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

VÍDEOS

BARAKA - O Mundo Além das Palavras. Direção Ron Frike -1992 .

Vídeo Encontro Internacional de Criadores e Coreógrafos. Festival Nova dança, Brasília - Pirinópolis, 2009. Diretor Geral Giovane Aguiar.

40 Invernos - Documentário. Direção e Edição: Evandro Lemos e Sérgio Vilaça. Belo Horizonte, 2006.

PALESTRAS

Transcrição do áudio: Paola Rettore.

VIANNA, Klauss. Programa Agenda do Corpo, Corpo – Escola de Dança, Coordenação Paola Rettore, Belo Horizonte, 1989.

AGUIAR, Giovane. Visitas Benvinda, Estúdio Dudude Herrmann, Belo Horizonte, 2007.

NELSON, Nelson e LEPKOFF, Daniel. Conversação, coordenação e mediação Dudude Herrmann, Centroequatro, Belo Horizonte, 10/02/2010. Tradução Tom Rezende

HERRMANN, Dudude. Conversatório. Encontro de Coreógrafos. Coordenação Giovane Aguiar. Festival Internacional de Nova Dança. Pirinópolis, 2009.

ARTIGOS - REVISTAS

HERRMANN, Dudude. ENARTCI Ano VI. Publicação Hybridus. 2008. Belo Horizonte

ENTREVISTAS:

ALVARENGA, Arnaldo. 2009. Faculdade Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte.

AGUIAR, Giovane. Encontro de coreógrafos Festival Nova Dança, organizado por Giovane Aguiar. Pirinópolis, 2009.

NELSON, Lisa. Fevereiro de 2010. Tradução simultânea de Cristiana Menezes, no Estúdio Casa Branca, em Brumadinho.

LEMOS, Tica. Encontro de coreógrafos Festival Nova Dança, organizado por Giovane Aguiar. Pirinópolis, 2009.

MARTINS, Marilene. Entrevista cedida por Marilene Martins no dia 01 de julho de 2009, Belo Horizonte, em sua casa, com presença de Dudude Herrmann.

STEWART, Izabel. Sexta-feira, dia 30 de maio de 2009.

HERRMANN, Dudude. Julho de 2008.

HERRMANN, Dudude. Novembro de 2007.

HERRMANN, Dudude. Encontros especiais para discussão do texto final, conversas informais 2010.

SOARES, Marta. Encontro de coreógrafos Festival Nova Dança, organizado por Giovane Aguiar. Pirinópolis, 2009.

WERKEMA, Mauro. Entrevista cedida a Paola Rettore em Março de 2008 em Belo Horizonte na Livraria Quixote.



Paola Rettore e Dudude Herrmann, São Paulo, 2008.
Foto: Frederico Herrmann.

AULAS de Dudude Herrmann gravadas por Paola Rettore:

HERRMANN, Dudude, transcrição. 2008. Transcrição das fitas gravadas da Oficina de Improvisação ministrada por Dudude Herrmann em São Paulo, Galeria Olido – 25 e 26/07/2008.

ANEXO I: Obras

Relação³⁴⁰ das obras com datas de estréia da Benvinda Cia de Dança e Dudude Herrmann Cia de Dança.

- 1992 Arrotos e Desejos
- 1993 Plus – Interseções Barrocas em Andamento Latino
- 1995 Iphigenia
- 1997 O que fazer para o jantar
- 1998 Um solo para uma dança e um violão
- 1999 O Armário
- 2000 Barrocando
- 2002 4 solos para 3 intérpretes
- 2003 Tanque
- 2004 Maria de Lourdes em Tríade
- 2004 Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora
- 2004 Pedaco de uma Lembrança
- 2005 Solos Benvindos
- 2005 Às voltas com o dançar
- 2005 Como habitar uma paisagem sonora
- 2006 Na Planície, logo montanha, aparece o mar...
- 2007 Disyquilíbrio
- 2007 Sem, um colóquio sobre a falta
- 2008 Paisagens Alteradas



Dudude Herrmann, Foto: Vinícius Reinaldi, Sabará, 2000.

³⁴⁰ Cf. www.dududeherrmann.art.br

ANEXO II: Prêmios:

2003/2004 Bolsas Vitae de Artes. Pesquisa do Andarilho.

2002 Premio Amparc de melhor bailarina e melhor bailarina revelação e Premio Sated, melhor bailarina, 4 solos para 3 intérpretes.

2001 Melhor Coreografia e melhor Bailarino – “Barrocando”, Prêmio Amparc Bonsucesso.

2000 Bolsa Virtuose Minc, permanência no 1º semestre de 2001 em Paris e Centro Coreográfico Nacional de Orleans , FR.

2000 Melhor Cenário “O Armário” e Maitre de Dança, prêmio Sated.

1999 Melhor Direção, melhor espetáculo, melhor trilha, - O homem que sabia Português, prêmio Sated/prêmio Bonsucesso.

1996 Iphigênia - melhor coreógrafa, prêmio Bonsucesso.

1994 Prêmio Estímulo, prêmio pela obra, Minc-Funarte.

1991 Prêmio Cauê : melhor espetáculo, coreografia, bailarina, Carne Viva, 1º Ato – Grupo de Dança.

1989 Prêmio Fundacem: Triunfo, um delírio barroco, melhor espetáculo, melhor roteiro.



TANQUE / Direção: Dududé Hermann e Marco Paulo Rolla (MG) / 4º Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / www.casadafoto.art.br / Veiculação Autorizada

Anexo III: Parceiros Atuais de Dudude Herrmann em Improvisação

Quando se pergunta a Dudude como ela se nutre a fim de se fortalecer para o exercício da improvisação, ela fala de seus parceiros aqui no Brasil e também no exterior.

Atualmente tem como seus parceiros nessa busca de investigação alguns coreógrafos e improvisadores, e podemos citar Giovanne Aguiar, de Brasília, e Tica Lemos³⁴¹, uma das fundadoras do Estúdio Nova Dança, de São Paulo. Dudude cita e comenta³⁴² sobre alguns, dentre outros, parceiros atuais, que fazem parte da troca e da busca dentro dessa inquietação e das questões que ela levanta sobre a improvisação.

“Giovanne Aguiar. Uma pessoa parceira, amigo e colaborador, conheci na década de 90, através de Tica Lemos que me falou que ele dançava lindo e que estava desenvolvendo um trabalho com Gisele Rodrigues em Brasília e que eu deveria conhecer, foi o que fiz, posso considerá-lo como parceiro do EDH também, pois veio várias vezes ministrar oficinas, desde então mantemos contato.

Cristiane Paoli Quito. Amiga, incentivadora colaboradora, conheci através de Tica Lemos, fomos juntas numa viagem à Europa para um Festival de Improvisação promovido por Katie Duck em Armsterdã, desde então nos comunicamos e afinamos nossas impressões, dancei em alguns eventos sob sua direção e comungamos o lugar da improvisação intensamente.”

Atualmente, desde março de 2010, Dudude Herrmann está trabalhando em seu novo Estúdio Casa Branca na companhia e sendo dirigida por Quito.

³⁴¹ Tica Lemos estudou com Steve Paxton e trouxe na década de 90 o contato improvisação para o Brasil, dando seu primeiro curso sobre esse tema dentro da programação da Mostra de Dança da Corpo – Escola de Dança em 1990.

³⁴² E-mail de Dudude Herrmann: 11 de setembro de 2008 15:54. Assunto: Entrevista programada 30 de agosto de 2008.

Tica Lemos. Minha grande amiga, a vi pela primeira vez em um Festival de Brasília, ela estava voltando dos EUA/EUROPA cheia de vontade para trabalhar, comecei a convidá-la para os Festivais de Inverno da UFMG. E logo que abri meu estúdio Tica veio dançar e se tornou uma colaboradora assídua ministrando diversas oficinas e cursos no estúdio. Ficou muito animada com a proposta do estúdio e, em seguida, ela com mais três sócias abriram o NOVA DANÇA onde também atuei como colaboradora durante sua existência. Posso dizer que Tica Lemos é uma amiga e parceira para o resto de minha vida, numa ajuda e união de forças continuadas.

Marco Paulo Rolla. Amigo de muitos anos, comungamos pensamentos distintos porém parecidos, a maneira que trabalhamos é muito parecida e o interesse que temos um pelo trabalho do outro nos faz desenvolver trabalhos juntos, para o resto da vida.

Tarcísio Ramos Homem. Participou intensamente do primeiro trabalho Arrotos e Desejos e sempre presente e animado em dançar mais e mais. É um companheiro à distância e disponível tanto para trabalhos prazerosos quando para trabalhos emergenciais. Disposto, sempre se colocou inteiro.

Ana Lana Gastelois, Artista em potencial, colaboradora em trabalhos pontuais desde Bing, Arrotos e Desejos, O Armário (prêmio Sesc/Sated - Melhor cenário) atuando como bailarina e logo depois como cenógrafa, mostrando um entendimento sensível e sempre próxima em um momento importante do meu trabalho.

Arnaldo Alvarenga, amigo trabalhamos em vários momentos juntos compartilhamos de vários trabalhos como criadores e sempre esteve acompanhando meu trabalho e nutro por ele uma admiração.

Paola Rettore, sempre curiosa e ativa e dançarina, se atreve em dançar, foi minha cúmplice enquanto Cia de Dança do Palácio das Artes, entendia minhas aflições e compartilha comigo até hoje. Participou dos primeiros trabalhos com a força vital de seus movimentos, ficamos por um tempo afastadas espacialmente e em seu retorno aproximamos mais uma vez com a maturidade adquirida e neste momento me sirvo como objeto para seu estudo o qual me ajuda a entender e desentender o meu trabalho.

Eugenio Pacelli esteve ao meu lado na construção da Cia Dudude Herrmann como bailarino e como figurinista.

Silvana Lopes. Artista em potencial. Durante um bom tempo (1999 a 2007) tive em Silvana uma parceira inteira e disponível, sua compreensão para com as idéias lançadas eram apreendidas. Posso afirmar que Silvana foi uma intérprete da linguagem que a Benvinda Cia de Dança desenvolveu ao longo de sua existência.

Heloisa Domingues, uma bailarina que foi chegando e aos poucos foi pertencendo à Benvinda com uma curiosidade e um interesse de dançar uma dança que fosse construída a partir dela mesma. Participo ativamente de sua busca desta dança e da construção da Heloisa artista.

Izabel Stewart. Uma amiga, comadre e parceira, conheci Izabel no Rio de Janeiro. Todas as vezes que ia ministrar

uma oficina, lá estava Izabel, ela dançava com um grande amigo meu o João Saldanha. Quando estava residindo em Paris encontrei Izabel e desde então começamos a nos afinar em um lugar mais profundo de arte, então ela veio morar em BH e eu a convidei para fazer assistência de alguns trabalhos desenvolvidos pela BENVINDA.

Marise Dinis. convidei Marise para participar da equipe da Benvinda pois via seu interesse no trabalho que desenvolvíamos, seu movimento, sua maneira ética de dançar, isto sempre me agradou.

André Lage. Amigo, um ser curioso. André sempre está às voltas de seu desejo, nosso encontro em Paris despertou nele o desejo da dança, da improvisação e nos aproximou por meio de varias questões que rondam o estudo e o entendimento da Arte, acho uma pessoa interessante e sagaz em suas maneiras de apreender, para mim André daria um ótimo crítico.

Patrícia Siqueira (aluna). Acompanho Patrícia por muitos anos, desde que apareceu no estúdio com sede de aprender algo que a motivasse na dança, foi beber no teatro, no vídeo, fez a maioria das oficinas do estúdio, sempre disposta e ávida pela prática da improvisação. Posso considerar que Patrícia aproveitou o EDH ao máximo.

Rose Akras. A parceria com Rose abriu muitas inquietações no que diz respeito à improvisação. Rose colaborou no EDH oferecendo muitas oficinas e contaminando várias pessoas, pessoas estas que participaram do Momentum. (...) o estudo mais direto com os sentidos, a apresentação do BMC foi e é um

campo de interesse que ainda preciso esgotar, ali está um terreno fértil para a exploração da improvisação.

Dudude gostaria de citar, então todos os bailarinos que uma vez estiveram junto a ela, em momentos não tão fortes da improvisação como lugar de obra.

Todos os bailarinos tem uma parcela de e foram de algum modo presentes e importantes no processo de meu trabalho: Fernanda Vianna, Margo Assis, Luciana Gontijo, Joana Carneiro, Paula Neves, Amália Lima, Ana Virginia Guimarães, Sergio Pena, entre outros.

Em relação às JAMs promovidas pelo estúdio de 1994 a 2007, que aconteciam no Estúdio na Praça JK coordenadas pela Dudude e depois coordenada pela Dulce Magalhães. Sobre a aluna e parceira Dudude comenta:

“Dulce Magalhães me acompanha e eu a acompanho desde de 1992, foi minha aluna, a vi se tornar arquiteta. Ela, na medida do possível, acompanhou as produções tanto da Benvinda como do EDH. Se interessou muito pelo contato e pelas sessões de Jam, que eu realizava no estúdio. Tentei vários formatos. A partir de 2006, convidei Dulce para assumir esta função de coordenadora das Jams, pois vi nela uma vontade e interesse de praticar, neste momento já estava exausta de levar a frente tal projeto, de fazer com que as pessoas se seduzissem por esta prática. Hoje existe o Grupo de Contato, que se reúne independentemente lá no estúdio para praticar. Dulce hoje é uma amiga e uma parceira que acredita nesta forma de trabalhar, o que foi apreendido durante a existência do EDH em si.”

Como artista parceiro multimídia atual Dudude cita:

Marcelo Kraiser parceiro para a improvisação na composição e na interferência musical e audiovisual. Compartilhando seus estudos sobre a improvisação e ministrando cursos e palestras no EDH e administrando tempo de improvisação como provocador e co-organizador do Arte Expandida.



Dudude Herrmann e Frederico Herrmann, Foto: Nilmar Lage.



Estado de Minas. Data: 30 de abril de 1999. Caderno Espetáculo p. 3.

Sobre a cidade de Belo Horizonte e o interesse e a relação com as JAMs, que antes eram encontros semanais, depois passaram a ser encontros quinzenais e finalmente no formato que chegou ao último ano, sempre no estúdio e na praça JK uma vez ao mês:

“Fraca, a comunidade da dança em Belo Horizonte não se interessa muito pelo contato, é claro que existem pessoas que se interessam, mas que não são propriamente dançarinos profissionais, como é o caso de Dulce, Vinícius, José Washington entre outros.”

Nesta mesma entrevista, Dudude afirma que com o fechamento e desaparecimento do Estúdio Dudude Herrmann as Jams também acabariam:

“SIM. Estou em um momento de hiato, esperando a direção do vento. Preciso descansar desta empreitada que foi o EDH/BENVINDA. Preciso reaver o unitário para poder estar com os outros unitários como eu³⁴³.”

³⁴³ Texto convite em E-mail de Dudude. 26 de maio de 2009 17:08. Assunto: Dia 05 de junho tem!!!! (confirme sua presença): “DESOCUPAÇÃO DO ESPAÇO!!!!!!CELEBRAÇÃO DE UM TEMPO EXISTIDO!!!!!!VOCÊ ESTÁ CONVIDADO A COMPARECER NA GRANDE JAM DIA 05 DE JUNHO SEXTA-FEIRA DE 19:00 AS 24:00!!!!!! NA AV. Alphonsus de Guimarães 62 (esquina com Av. dos Andradas) ESTA JAM TERÁ UM CARÁTER DE AGRADECIMENTO PELO ESPAÇO QUE ACOLHEU DURANTE 15 ANOS UM PENSAMENTO DE ARTE, CRIAÇÕES DE DANÇA, MOVIMENTOS EFÊMEROS, PESSOAS, IDÉIAS, COISAS NASCERAM, ADQUIRIRAM PROPRIEDADE!!!! VOCÊ FEZ PARTE DISSO PORTANTO VENHA DANÇAR, CELEBRAR JUNTO. SUA PRESENÇA É ESSENCIAL NESTE MOVIMENTO!!!!!!”

Anexo IV: Sinopse e ficha técnica da obra: *Pedaco de uma lembrança*.

ARTES CÊNICAS

RETROSPECTIVA CABARÉ VOLTAIRE

Risco, experimentação, intermídia

No CCBH, o Cabaré Voltaire é o espaço de risco, de experimentação, da valorização de formatos não assimiláveis imediatamente pelo mercado cultural. Performances, instalações, proposições intermédias e outros modos de se aproximar linguagem e vida. São as trilhas para quem não quer sossego.



Dias 11 e 12, sábado e domingo, 20 horas

ESPETÁCULO: PEDAÇO DE UMA LEMBRANÇA E AS VOLTAS COM O DANÇAR

Artista convidada: Dudude Herrmann

Dudude Herrmann é bailarina, coreógrafa e encenadora. Nesta apresentação o foco principal é a apropriação e o diálogo cênico com o espaço. A composição instantânea será a base de todo o percurso desta instalação, conversando com a arquitetura do prédio do Centro de Cultura.

Convites no dia, meia hora antes, na recepção.
Sala Multimídias, Conselho, 80 lugares.
Não será permitida a entrada após o início do evento.
Realização: Fundação Municipal de Cultura e Centro de Cultura Belo Horizonte

Dias 18 e 19, Sábado e Domingo, 20 horas

ESPETÁCULO: SUBIDA AO PARAÍSO

Jesus Cristo é humano entre os amores de Judas e Madalena, perdidamente iluminado pelo desejo que habita o corpo enquanto verbo encarnado.



Roteiro: Ana Gusmão e Wilmar Silva Poemas: Wilmar Silva
Trilha: Babilak Bah
Direção: Helena Soares Elenco: Ana Gusmão, Fernando Fabríni e Wilmar Silva

Convites no dia, meia hora antes, na recepção.
Sala Multimídias, Conselho e outros espaços, 80 lugares.
Não será permitida a entrada após o início do evento.
Realização: Centro de Cultura Belo Horizonte

Centro de Cultura de Belo Horizonte – Programação Cultural Novembro de 2006.



Modos de Dançar. Dudude Herrmann e Frederico Herrmann. Fotógrafo não identificado.

conexões 2007

quik espaço cultural

ESPAÇO QUIK CONVIDA A BAILARINA DUDUDE HERRMANN COM SEUS DOIS SOLOS DE:

“MODOS DE DANÇAR”

VOU CONSTRUINDO E DESMANCHANDO AO MESMO TEMPO QUE DANÇO

Uma prática de sensibilidades, onde espaço, movimento e som entram na ação como elementos essenciais na construção de um estado de dança em tempo presente.

PEDAÇO DE UMA LEMBRANÇA

“Registro das impressões; visitar um lugar de aprendizado onde o frescor perdura até hoje. Iniciação pela possibilidade da invenção via linguagem da improvisação como produto final escutando os ecos da memória guardada no corpo do movimento”

Dias 14 e 15 de setembro de 2007
Sexta e sábado às 20:30 horas

Espaço Cultural Quik
Rua Vancouver, 344
Jardim Canadá - Nova Lima

Ingressos
a preços populares
R\$ 4,00 inteira
R\$ 2,00 meia

Informações
contato@quiciadedanca.com.br
Tel 3581 3503



patrocínio



“Pedaco de uma Lembrança”

Releitura de um trabalho coreográfico de Graciela Figueroa para o Grupo Trans-Forma, em 1976. “Pedaco de uma Lembrança” homenageia Marilene Martins. Apoiada na memória do Grupo Trans-Forma nos idos anos 70, Dudude Herrmann revisita este lugar da lembrança com o corpo de hoje, admitindo o registro guardado neste corpo impregnado e construído através da memória. Uma aventura fascinante aos olhos da artista - escutar os ecos da atemporalidade de um determinado momento.

Composição Instantânea: Dudude Herrmann
Música: Concerto para Trompete e Orquestra de Haydn
Assistência de Cena: Paola Rettore



“Perigos da Dança / Parlatórios” - Vídeo

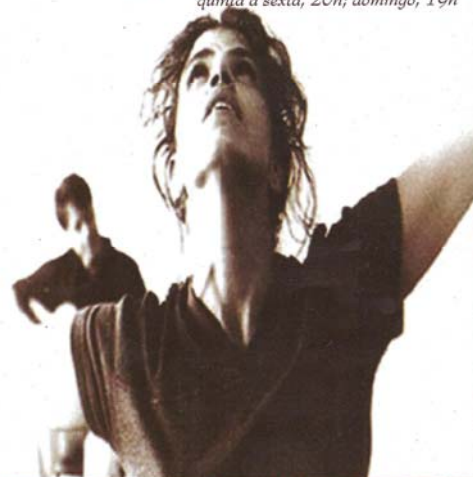
Com imagens captadas por Marcelo Kramer. “Perigos da Dança” inclui os “Parlatórios” de Dudude Herrmann, um devaneio de realidades que abre indagações sobre questões da criação, colaboração, improvisação e a ação do fazer aqui agora.

Concepção/Vídeo: Marcelo Kraiser
Interpretes: Dudude Herrmann, Silvana Lopes, Heloisa Domingues, Marise Dinis
Captação de imagens: Marcelo Kraiser e Julia Panades

Modos de Dançar dois solos e um video

Dudude Herrmann
de 24 a 27 de Julho de 2008
quinta a sexta, 20h; domingo, 19h

Design Fábio Carvalho



Sala Paissandu - Centro de Dança Umberto da Silveira
Galeria Olido

Av. São João, 473 - 2º andar - República - SP

Anexo V: Sinopse e ficha técnica da obra: *Sem, um colóquio sobre a falta.*

TEMPORADA ECUADOR 2007

BENVINDA
Cia de Dança



BENVINDA CIA DE DANÇA

Um coletivo de afinidades que se juntam e reinventam uma dança em el tiempo contemporáneo da vida.

EQUIPO BENVINDA

Dudúde Herrmann / Paola Rettore / Silvana Lopes / Izabel Stewart / Jacqueline Castro
Chel / Orílan Torres / Bruno Rodrigues / Marcelo Kraiser entre otros afins.

www.dududeherrmann.art.br

UNA PARCERIA AFIRMATIVA

Al apoyar la gira de Benvinda Cia. de Dança en Ecuador, la Secretaría de Estado de Cultura de Minas Gerais, a través de mecanismos de fomento a las expresiones artísticas, ubica este estado brasileño en la vanguardia cultural e incentiva otros grupos a que desarrollen investigaciones y experimentaciones en lenguajes contemporáneos.

De las bellas artes a las manifestaciones artísticas y prácticas religiosas, Minas Gerais contempla una diversidad cultural que condensa la particularidad y la pluralidad de cada región. Con el objetivo de descentralizar el acceso a ese patrimonio, la Secretaría de Estado de Cultura actúa como inductora de proyectos que valorizan esa diversidad y fortalecen la identidad del pueblo de Minas Gerais.

A partir de este direccionamiento, la cultura en Minas Gerais asume dimensión estratégica de democratización y gozo de todas las formas de expresión artística para todas las regiones del Estado. Prueba de eso, son las muchas iniciativas culturales apoyadas por la Secretaría y que ocurren en las plazas públicas, teatros, casas de espectáculos y museos de los municipios de Minas Gerais, rescatando tradiciones y trayendo nuevos conceptos, como es la propuesta de Benvinda Cia. de Dança.

Exponente de la búsqueda y de la innovación ligados a las nuevas formas de danza y actuación, la compañía va a poder interactuar con otros grupos en el Festival de Danza Contemporánea del Ecuador. En este evento, el desarrollo técnico e interpretativo, además de la originalidad de grupos de varias regiones del mundo, podrán ser apreciados, promoviendo el intercambio entre compañías, coreógrafos e intérpretes de la danza.

Con la invitación del Festival Internacional Alas de La Danza y el apoyo del Instituto Brasileiro-Ecuatoriano de Cultura - IBEC, la Benvinda Cia. de Dança va a llevar lo que Minas Gerais ya probó que sabe hacer con maestría y singularidad: danzar. En el equipaje, además del escenario y del vestuario, todas las expresiones y experimentaciones del espectáculo "En la Planicie, En seguida de la Montaña, Aparece el Mar", que la Secretaría de Estado de Cultura se enorgullece de apoyar, ampliando la visibilidad de una creación de Minas Gerais de alcance global.

Cultura, en Minas Gerais, se hace, también, con alianzas.



BENVINDA

Cia de Dança

SEM

Um colóquio sobre a falta



Sinopse

Como o próprio nome sugere aborda a falta, em intensidades distintas como as questões que permeiam nossa existência, a relação com este organismo terra, a relação de nossos corpos cegos e ao mesmo momento em si mesmados, a confusão da abundância. Que abundância é esta?

Este trabalho tem apoio na impermanência dos seres e das coisas, com uma estrutura ventilada tendo na composição instantes inusitados.

A Benvinda Cia de Dança trabalha diretamente a linguagem da improvisação, para tanto, SEM é um lugar provocador para nós. Sugere a abordagem da falta de CUIDADO, DA ÁGUA, DO SENSO DE OLHAR AO REDOR, DA PROJEÇÃO, DA MEMÓRIA, e assim por diante.

Este assunto é determinante no modo de trabalho desta cia, no que diz respeito ao que produzimos enquanto lixo no mundo, a atenção para o rastro largado e que ressoa por aí fora.



BENVINDA

Cia de Dança

SEM

Um colóquio sobre a falta

**Ficha Técnica:**

Direção e Concepção: Dudude Herrmann

Ensaiaadora: Paola Rettore

Interpretes: Dudude Herrmann e Izabel Stewart

Stand By: Paola Rettore e Silvana Lopes

Iluminação e Sonorização: Orlan Tôres

Produção: Jacqueline de Castro

Coleta de Imagens de vídeo: Izabel Stewart e Marcelo Kraiser

Elaboração do vídeo: Marcelo Kraiser

Trilha Sonora: Feldman/ Messian/Arnaldo Batista

Paisagem Sonora: Marcelo Kraiser

Fotos: Jacqueline de Castro

Duração aproximada: 45 minutos

Relação das Músicas de *Sem, um colóquio sobre a falta*:

Rothko Chopel Feldman Orchestral Work&Chamber

Symphony nº 40 Mozart

Clube Bed to Death - Rob D

Minimalistes Steve Reich

The Clash

Material de cena:

200 sacolas plásticas de texturas variadas

200 copos de plástico

setembro
programação 2007

O fim de um mundo não é o fim do mundo
como sobreviveremos no século XXI?



ESPAÇO CULTURAL CPFL

Cia. Articularte

A peça, concebida sob as incríveis técnicas do teatro de sombras, narra as aventuras e paixões do Filho da Burra, um menino agigantado que foi amamentado e criado por uma burra. Sempre

Dudude Hermann



11_terça

19h_dialógos (inseguranças)

A urgência do sentimento trágico (I): o planeta degradado

Alexandre Mendonça, filósofo, discute de que maneira o pensamento trágico nietzschiano pode contribuir para a superação da atmosfera niilista que surge da percepção de que a razão e a ciência tiveram e continuam tendo um papel ativo no processo de devastação da Terra.

20h_artes performáticas (dança)

Ingressos distribuídos com 1 hora de antecedência

SEM, Um colóquio sobre a falta

Dudude Hermann, Belo Horizonte - RJ SEM, como o próprio nome sugere, aborda a falta em intensidades distintas, como as questões que permeiam nossa existência, a relação com este organismo Terra, a relação de nossos corpos cegos e ao mesmo momento em si mesmados e a confusão da abundância.



Silviano Santiago


20h_literatura

Silviano Santiago, escritor, fala sobre seu percurso ficcional, tendo como balizas os romances *Em liberdade* (1981) e *O falso mentiroso* (2004), além dos contos de *Histórias mal contadas* (2005). Entre as balizas, *Stella Manhattan*, *Uma história de família*, *Viagem ao México*, *Keith Jarrett no Blue Note* e *De côcoras*. Após a apresentação e leitura de trechos de suas obras, serão bem-vindas, entre outras, questões práticas e teóricas sobre literatura.

Espaço Cultural CPFL, setembro de 2007.

Anexo VI: Sinopse e ficha técnica da obra: *Poética de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*

Agora penso, penso e danço. Agora devanilo para que o pensamento possa voar um pouco e como uma borboleta pousar em algum lugar curioso. É certo que o exercício do mover aguçava nossos sentidos e traz a intuição à tona. Isso é maravilhoso, não é mesmo? O saber corporal na maioria das vezes é indizível na transição para outras linguagens. Penso então nas diferenças de apreensão via expressão artística. Nesse tempo que me experimento e tenho experiências distintas relacionadas ao movimento, poucas foram as vezes em que desapareci. Tive essa sensação assistindo. Já desapareci como espectador. Isso é um acontecimento inesquecível. É esse estado que me faz não desistir e persistir no meu caminho. Afniação dos sentidos. Crer na sabedoria do corpo e simplesmente aprender com ele. O pensar traz consigo um registro, uma compreensão e talvez seja



sempre mais um pouco, sempre um pouco menos. Praticar, pausar, pensar e aí então, tudo de novo, acompanhando o fluxo do tempo. Experimentando idéias de corpos diversos, idéias de corpos que já se foram. Idéias de corpos contemporâneos, mas todo o tempo enchendo e esvaziando propostas, crenças e atitudes que, de alguma forma, afinam com o espírito e consequentemente ajustam o corpo. E assim na prática do mover cheguei em várias questões. Uma delas: o desapego; outra: a necessidade de repetição que nunca se repete. Compreender reverberações nas coisas, nos corpos inanimados e animados.

A sensação que tenho é de que somos seres permeados, parte do planeta e consequentemente do universo, num contínuo nosso espírito exerce sua liberdade. Navegando vai procurando portos, fluando aporta em nuvens, fiscalizando aterra para depois voar no pensamento. Acredito no sempre existir com intensidades diferentes.


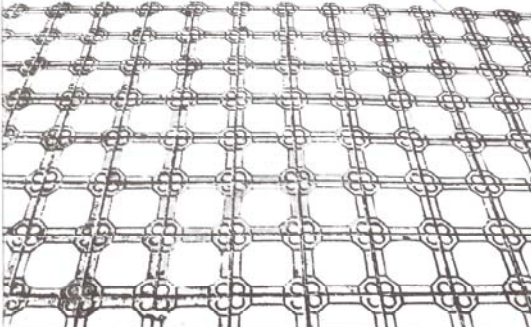
Dudaide Herrmann em *Poética de um andarilho - A escrita do movimento no espaço de fora* 21 a 25 março 2004 - Praça JK ... 28 março a 01 abril 2004 - Praça de Santa Teresa ... 10 às 12h
Informações: 00xx35(31)34633788 / herrmann@qual.com.br

Estúdio Dudaide Herrmann
Lugar de pesquisa e investigação do movimento.
VENHA DANÇAR COM A GÊNTE!

Quando comecei a dançar lá pela beleza do mover, pela combinação do tempo musical externo com o movimento. Tudo muito bem combinado, justo, adequado. Pouco a pouco meu corpo foi se enchendo de informações estrangeiras, de códigos achados por outros que vinham de muito longe e de uma importância reconhecida e dignamente dita "dança". Dança de passos. A técnica se encontrava justamente aí. Executá-los plenamente de acordo com uma estética de direito, o bem feito sempre teve uma tendência de direita, o certo sempre estava para a direita. Todos os movimentos em uma aula de dança começavam primeiramente para a direita. Estranho! Uma vez aprendi o queda do coração de Martha Graham e ela - a queda - só se fazia do lado esquerdo. Confesso que foi a primeira vez que minhas vísceras prestaram atenção no movimento. De um pequeno movimento passei a observar outros grandes movimentos. Comecei então a me situar no tempo e espaço e a fazer conexões com o mundo fora do espaço de dança.

Polis para que serve o dançar?...

Quanto mais caminho, mais aumento minhas perguntas.

FRONTE E VERSO PROGRAMA

Questões humanas inseridas no espaço-tempo do momento contemporâneo do mesmo instante.

Onde estou? Quem sou? Tenho sonhos? Desejos de vida? Desejos realizáveis nesta vida? Acredito em minha existência? O que faço com ela? Pergunto? Questiono? Penso? Sou um ser pensante? E o meu corpo: quem é ele? Meu corpo digere meus pensamentos, meus desejos? Sou um ser humano bom? Sou um ser humano mau? Partindo de qual princípio? Qual a qualidade de meus pensamentos? Amo estar aqui, vivendo assim? O que posso fazer para me ajudar? Percebo os outros? E meu assunto: gira em torno de quê? Falo muito de mim mesmo? Converso sozinho? Gosto da vida? Percebo os dias? As noites? As passagens? As mudanças? As coisas mudam? Ou sou eu que mudo? Ou os dois? Por quê? Pra quê? E o movimento? Onde ele está? O que vejo agora? O que percebo agora? O que faço agora? Tenho coragem? Pra quê? Por quê? Será que percebo que estou neste planeta Terra? Será que percebo que faço parte deste mundo? Será que sinto vida fora e além de mim? Então temos todos os mesmos problemas contemporâneos? Tenho fome? Tenho vontade de fazer alguma coisa? Será que percebo que sou mais um no mundo? Sinto as árvores, os animais, o sol, a lua existirem junto comigo? Gosto disso? Há quanto tempo eu estou aqui? E o movimento? O pequeno... O grande... E o vazio? É bom? É ruim? Tenho que estar sempre satisfeito? Será?

Enquanto todas essas questões povoam as nossas mentes continuamos passando junto com os dias, com os outros. E o movimento não para nunca. Acho que independe de nós. Mesmo parados a Terra gira e nos leva e nos leva e nos leva...

E eu aqui neste lugar danço agora com o céu, o sol, o vento, o outro e assim por diante.



Sou uma artista, artista de dança. Demorei muito para chegar nessa qualificação; introjetar o trabalho que sempre me moveu e que me fez chegar até aqui: o espaço de fora. Penso que esse fora adentra cada vez mais e que, na verdade, estou em plena provocação de descoberta. Não sei ao certo onde vou parar, mas estou aqui: eu, minha dança, minha história e todos os meus arquétipos. Procuo entender o que se passa com a dança que ensino e com a dança que faço. Tenho meu corpo cada vez mais poroso, filtro de compreensão. Minha espécie necessita de evolução. O pensamento é físico e se propaga em conexões refinadas. Ele existe no cosmos e se transforma por ondas que movem nosso simples caminho. Sintorias, afinidades, intenções, ajustes infinitos, massa corporal transmutando... Hoje procuro pelas minhas

células. É difícil. Nosso corpo fragmentado está em várias situações adversas à sua necessidade. Mas, às vezes, tenho *insights*. Observo essa célula da praça: seu centro, sua mente, seu corpo - quero dançar nessa idade! Aprendo o espaço do entorno do discurso falado. Aprendo a sugestão de um corpo ideal impregnado de regras inventadas e apoiadas em pensamentos plásticos.

Textos produzidos por Dudaide Herrmann, artista de Dança, ao longo do trabalho *Poética de um andarilho - A escrita do movimento no espaço de fora*, realizado com o apoio das Bolsas Vitae de Artes 2002/2003.



Miolo do Programa

POÉTICA DE UM ANDARILHO

"a escuta do movimento no espaço de fora"

Dudude Hermmman - BH

Dia: 09

Hora: 10h

Local: Parque Ipanema

Duração: 120'

Classificação: Livre

Este trabalho é uma prática de sensibilidades adquiridas no tempo-espaço de exposição, em um lugar público. A escolha é uma praça, por se tratar de um espaço explicitamente construído para o lazer, para o descanso e talvez para o devaneio de apenas ficar ali, deixando o tempo ser tempo e a existência poder se alargar.

Praça, lugar de crianças, andarilhos, pessoas que pousam por um momento. Então, eu, travestida de andarilha, pouso nesta praça e começo minha função. Função esta de amaciar tal espaço, demarcando território para, assim, praticar a dança escondida atrás, em torno, num campo sutil. O invisível se torna visível, quando o tempo dilata e alarga os sentidos.

O movimento natural da vida é a matéria-prima para tal trabalho.

Poética de um Andarilho é um acontecimento, seu aviso vem através do espaço, seu público é o entorno, o pequeno e o grande estão na cinesfera desse acontecimento.

Este trabalho nasceu em meados de 2002, fruto de uma necessidade de aprendizado. Hoje tenho 48 anos, comecei no movimento aos 14 anos. Minha compreensão de mundo passa pelo movimento.

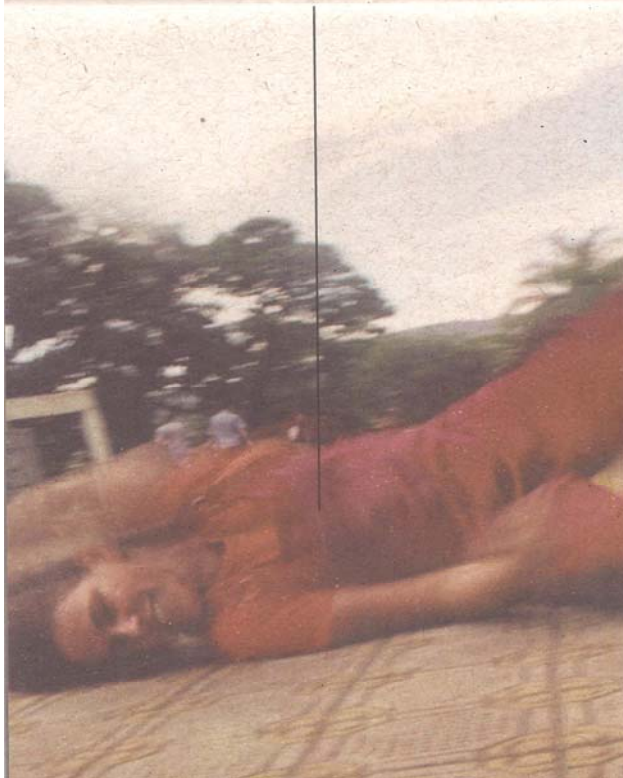
Poética de um Andarilho

"a escrita do movimento no espaço de fora", ganhou a Bolsa Vitae de Artes 2003.

Ficha Técnica:

Pesquisa, Concepção e performance: **Dudude Herrmann**

Crédito da Foto: **Adriana Moura**

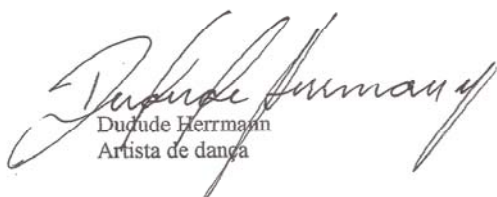


ENARTCI – Corpo e Barbárie. Foto: Adriana Moura.

Anexo VII: Declaração

CARTA DE RECOMENDAÇÃO Mestrado Faculdade de Teatro da UFMG

Venho por meio desta conferir a **Sra. Paola Rettore** a liberdade de fazer uso de todo o material, como vídeos, cartas, escritos, textos, críticas, colocando-os a sua disposição para que possa ser fonte de estudo de sua pesquisa.
Sem mais para o momento e de acordo com as necessidades deste coloco-me disponível
Com atenção,



Dudude Herrmann
Artista de dança

Belo Horizonte, 25 de Abril de 2007



Anexo VIII: Panfletos do Estúdio Dudude Herrmann

agenda junho 2007

ESTÚDIO dUDUDE hERRMANN

A BENVINDA CIA DE DANÇA E O EDH TRABALHAM NO SENTIDO DA ABRANGÊNCIA, DO ENTENDIMENTO, DA PESQUISA, DA TENTATIVA, DA EXPERIMENTAÇÃO, EM UMA LINHA SUBSTANCIAL DE CAPTURA DAQUELO QUE PODE VIR A SER... NOSSA FERRAMENTA FUNDAMENTAL: A IMPROVISAÇÃO. NOSSO VEÍCULO PRIMEIRO: O MOVIMENTO CRIANDO CONEXÕES SEMPRE ONDE A AÇÃO DO DANÇAR POSSA SER UM LUGAR DE APRENDIZADO E DESCOBERTAS. Anote em sua agenda e seja bem-vindo!

JAM NA SALA dia 01/06 (sexta-feira) às 19:30h
Encontro aberto aos interessados no exercício do improviso no movimento. > Contribuição espontânea.

JAM NA PRAÇA JK dia 02/06 (sábado) às 16:30h
Encontro aberto aos interessados no improviso em diálogo direto com o espaço público.

OFICINA dia 02/06 (sábado) às 10:30h
Um processo criativo na interface dança/performance com Carmem Gomide* (SP)
Assunto: Investigar o processo de criação a partir de influências a que estamos sujeitos diariamente, dando voz às experiências registradas pelo corpo. Público: bailarinos, atores e interessados acima de 15 anos.
> Inscrições gratuitas. Vagas limitadas.
* Coreógrafa, pesquisadora em dança contemporânea e performance art, bacharel em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP.

PARCERIA COM O PROJETO PETROBRÁS - CARAVANA FUNARTE DE CIRCULAÇÃO NACIONAL 2007:

TEMPORADA BENVINDA - Corpo Cênico com Diogo Granato* (SP)
dias 16 e 17/06 (sábado e domingo) de 10 às 14h
Assunto: Corpo Cênico – exercício da criação a partir da diversidade de informação e de sua apropriação. Público: bailarinos, desportistas, pessoas interessadas neste saber corporal.
> Vagas limitadas. Investimento: R\$ 30.
* Interpretador da Cia Nova Dança 4, diretor do grupo de dança Silenciosas, professor de contato improvisação, dança-teatro e preparador corporal.

SEXTA DE DANÇA com Andréa Jabor* (RJ) dia 22/06 (sexta-feira) às 19:30h > Contribuição espontânea.
Encontro com diversos profissionais que têm no corpo uma fonte de saber.
Assunto: Toque e Improvisação – como utilizar a mente sensorial da pele e a inteligência coletiva da improvisação para a criação em dança.
* Coreógrafa, bailarina, preparadora corporal e diretora da Cia Arquitetura do Movimento. Possui pós-graduação em dança pela Universidade da Cidade e graduação em dança contemporânea e coreografia pela School for New Dance Development da Faculdade de Artes de Amsterdã e pelo Laban Centre em Londres.

SALA ABERTA - Achados e Perdidos com Andréa Jabor (RJ) e Benvinda Cia de Dança (BH) dia 23/06 (sábado) às 17h > Contribuição espontânea.
Apresentação em caráter de ensaio aberto.

GRUPO DE ESTUDOS de Antonin Artaud* segundas-feiras às 19h
Uma outra forma de reflexão ancorada no corpo e que realiza sua primeira viagem pelos mares de Antonin Artaud – touzo, poeta, dramaturgo e ator que deixou valiosa contribuição para nossa lucidez. Durante todo o primeiro semestre de 2007 estaremos mergulhados na sua obra *O teatro e seu duplo*, discutindo ideias sobre corpo, arte e seus desdobramentos.
* Coordenação de Isabel Stewart, introdução de André Lage. Todos os interessados são bem-vindos! A assiduidade não é obrigatória.
> Taxa de R\$10 por encontro.

A Benvinda e o EDH oferecem cursos regulares e ensaios ao longo do ano. Venha conhecer e dançar com a gente!
Avenida Alphonsus de Guimarães 62
Sta Efigênia 31 3463 3788
estudio@dududeherrmann.art.br

Realização: **BENVINDA** Cia de Dança, **COMPANHIA FORÇA E LUZ** CATAGUazes-LEOPOLDINA



agenda ABRIL 2008

ESTÚDIO dUDUDE hERRMANN

ANOTE NOSSA PROGRAMAÇÃO, CALCADA EM IDÉIAS QUE PREZAM A INVENÇÃO E A CONEXÃO COM O MODO QUE QUEREMOS DANÇAR A VIDA E RESSOAR NA ARTE. VISITAS BENVINDAS E EDH FOCAM A INFORMAÇÃO E A PRÁTICA, NA ABRANGÊNCIA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E SEUS DESDOBRAMENTOS, ONDE A AÇÃO DO DANÇAR POSSA SER UM LUGAR INTENSO DE APRENDIZADO. COMPAREÇA E SEJA BEM VINDO!

04/4 (sexta-feira) às 19:30h
SEXTA DE DANÇA
com Fernando Mencarelli* (BH)
Assunto: estratégias para criação cênica.
> Contribuição espontânea.
* Doutor e Mestre em História Social da Cultura, professor da graduação e pós-graduação da EBA/UFMG (Artes Cênicas). Desenvolve trabalhos de curadoria e coordenação em diversos eventos e festivais.

05 e 06/4 (sábado e domingo) de 10 às 13h
TEMPORADA BENVINDA
Improvisação em Cena
com Rodrigo Campos** (BH)
Assunto: através de exercícios práticos de improvisação, apontar técnicas específicas do artista do improviso, materializando o estado criativo na própria atuação cênica.
Público: atores, bailarinos e pessoas interessadas nesse conhecimento, com experiência de prática física.
Valor do investimento: R\$30 > VAGAS LIMITADAS.
** Artista multimídia, diretor de espetáculos e de vídeos.

05/4 (sábado) às 17h
SALA ABERTA
Desenho
com Margô Assis e Eugênio Paccelli (BH)
Apresentação em caráter de ensaio aberto.
> Contribuição espontânea.

07/4 (segunda-feira) às 19:30h
SESSÃO DROPS DE ANIS
Danças de Kazuo Ohno
Coordenação Isabel Stewart
> Entrada livre.

11/4 (sexta-feira) às 19:30h
JAM NA SALA
Encontro aberto aos interessados no exercício do improviso no movimento.
> Contribuição espontânea.

12/4 (sábado) às 16:30h
JAM NA PRAÇA JK
Encontro aberto aos interessados no improviso em diálogo direto com o espaço público.

> para cursos regulares visite o nosso site!
Estúdio Dudude Herrmann
Av. Alphonsus de Guimarães 62
Sta Efigênia 31 3463 3788
estudio@dududeherrmann.art.br

Patrocínio: **COMPANHIA FORÇA E LUZ** CATAGUazes-LEOPOLDINA

Realização: **ESTÚDIO dUDUDE hERRMANN**

Apoio: **halk**, **CAIA**, **CAIA ORQUESTRA**, **SECRETARIA DE CULTURA**, **SECRETARIA DE TURISMO**



eSTUDIO dUDUDE hERRMANN agenda março 2007

A BENVINDA CIA DE DANÇA E O EDH TRABALHAM NO SENTIDO DA ABRANGÊNCIA, DO ENTENDIMENTO, DA PESQUISA, DA TENTATIVA, DA EXPERIMENTAÇÃO, EM UMA LINHA SUBSTANCIAL DE CAPTURA DAQUILO QUE PODE VIR A SER...

NOSSA FERRAMENTA FUNDAMENTAL: O CORPO E SUAS IDÉIAS. NOSSO VEÍCULO PRIMEIRO: O MOVIMENTO CRIANDO CONEXÕES SEMPRE, ONDE A AÇÃO DO DANÇAR POSSA SER UM LUGAR DE APRENDIZADO E DESCOBERTAS. Anote em sua agenda e seja bemvindo!

JAM NA SALA dia 09/03 (sexta-feira) às 19:30h
Encontro aberto aos interessados no exercício do improviso no movimento.
> Contribuição espontânea.

JAM NA PRAÇA JK dia 10/03 (sábado) às 16:30h
Encontro aberto aos interessados no improviso em diálogo direto com o espaço público.

OFICINA CONTATO IMPROVISAÇÃO COM TICA LEMOS* (SP)
dia 24/03 (sábado) de 14 às 17h e 25/03 (domingo) de 10:30 às 13:30h
No domingo haverá uma Jam com a participação de Tica Lemos. > Contribuição espontânea.
Assunto: Vamos abordar o alinhamento ósseo (esqueleto) aliado ao alinhamento da energia (ki) para pesquisarmos a prática de carregamentos, além de abordar alguns rolamentos do contato improvisação para ajudar na trajetória do voador (escalador). Assim trabalharemos a união da base com o voador, respiração, massagem e vocabulários de movimento (rolamentos).
Público: Dançarinos / atores e desportistas em geral, com conhecimento de dança.
Valor do investimento: R\$80 (oitenta reais). VAGAS LIMITADAS!
* Tica Lemos: Graduada pela School for New Dance Development (SNDD) de Amsterdam, Holanda. Introdutora da Técnica de Contato Improvisação no Brasil, possui trabalhos e cursos realizados com Hugo Rodas, Fernando Villar, Madalena Bernardes, Steve Pastors, Nancy Xisara Smith, Daniel Lepoif, Kátia Duda, Giovanni Aguiar, Neza Zanoni, Cristiane Paoli Quito, entre outros. É integrante e orientadora corporal da Cia Nova Dança 4.

A Benvinda Cia de Dança apresenta Dudude Herrmann no solo-monólogo **MARIA DE LOURDES EM TRIADE**, de 22 a 25 de março às 20h, no **TEATRO MARÍLIA**.
Este espetáculo faz parte da programação:



Realização: **BENVINDA** Cia de Dança
Patrocínio: **CP** Fundação Cultural Cidade Leopoldina, **COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUazes-LEOPOLDINA**, **U. N. I. U.**, **Let Estadual de Inovação e Cultura**, **GOVERNO DE MINAS**

eSTUDIO dUDUDE hERRMANN agenda agosto 2007

A BENVINDA CIA DE DANÇA E O EDH TRABALHAM NO SENTIDO DA ABRANGÊNCIA, DO ENTENDIMENTO, DA PESQUISA, DA TENTATIVA, DA EXPERIMENTAÇÃO, EM UMA LINHA SUBSTANCIAL DE CAPTURA DAQUILO QUE PODE VIR A SER...
NOSSA FERRAMENTA FUNDAMENTAL: A IMPROVISAÇÃO. NOSSO VEÍCULO PRIMEIRO: O MOVIMENTO CRIANDO CONEXÕES SEMPRE, ONDE A AÇÃO DO DANÇAR POSSA SER UM LUGAR DE APRENDIZADO E DESCOBERTAS.
Anote em sua agenda e seja bemvindo!

JAM NA SALA dia 03/08 (sexta-feira) às 19:30h
Encontro aberto aos interessados no exercício do improviso no movimento. > Contribuição espontânea.

JAM NA PRAÇA JK dia 04/08 (sábado) às 16:30h
Encontro aberto aos interessados no improviso em diálogo direto com o espaço público.

OFICINA de 07 a 11/08 (terça a sábado) de 9 às 12:30h, de 14 às 17h
MOVIMENTO SOMÁTICO / PESQUISA DE MOVIMENTO PARA CRIAÇÃO com Rose Akras* (Br/Hol)
Manhãs: Movimento Somático e Improvisação
As aulas são fundadas na prática de Movimento Somático, que tem seus princípios na exploração das relações sensoriais, anatómicas e fisiológicas do corpo e de como estas relações influenciam presença, ação e criação. O trabalho se inicia com aquecimentos proprioceptivos, sensoriais e/ou baseados no desenvolvimento do movimento humano e evoluem para temas específicos desenhados no sentido de aprofundar o conhecimento teórico das relações corpo-mente e a percepção corporal dos participantes, e é finalizado sempre com uma sessão de improvisação que tem a função de proporcionar o *embodiment* ou incorporação dos temas explorados.
Tardes: Exercícios de Criação - Pesquisa de Movimento e Possíveis Presenças do Corpo
Esta oficina é voltada para coreógrafos, bailarinos, atores, artistas plásticos, performers e criadores em geral, que trabalhem com o corpo e suas possíveis linguagens. Proporcionar ferramentas para o desenvolvimento do caminho entre o material improvisado e um resultado final. Princípios como escolha e reconhecimento de temas e/ou dinâmicas de movimento recorrentes fazem parte deste processo, em que o docente age como facilitador das questões relativas à linguagem e criação individual dos participantes. No final da oficina, cada participante terá desenvolvido um pequeno solo, baseado no mapeamento de suas *sources* (fontes) e *non-sources* de movimento.
> Investimento: R\$300 / R\$200 (um período). Vagas limitadas.
* Criadora, professora e consultora de movimento, residente na Holanda há 17 anos. Ministra aulas na Hoge School voor de Kunst e no Instituto for Somatic Movement Studies em Amsterdam, além de oferecer consultoria para coreógrafos e artistas plásticos da área de performance. É artista convidada do Performance Lab (performance) e grupo Made in de Shade (teatro).

SEXTA DE DANÇA com Rose Akras (Br/Hol)
dia 10/08 (sexta-feira) às 19:30h
Encontro com diversos profissionais que têm no corpo uma fonte de saber. > Contribuição espontânea.
Assunto: a performance e a improvisação como linguagens da cena.

SALA ABERTA com Rose Akras e convidados
dia 11/08 (sábado) às 17h
Apresentação em caráter de ensaio aberto.
> Contribuição espontânea.

SALA ABERTA Mostra Independentes
com Luiza Marques, Lourenço Marques, Priscila Patta, Daniel Furtado, Marcelle Louzada e outros
dia 25/08 (sábado) às 17h
> Contribuição espontânea.

A Benvinda e o EDH oferecem cursos regulares e eventos ao longo do ano. Para maiores informações consulte nosso site!
Av. Alphonsus de Guimarães 62
Sta Efigênia 31 3463 3788
estudio@dududeherrmann.art.br

TEMPORADA BENVINDA Improvisação - Estudos sobre o Não Ver com Marise Dinis* (MG)
dias 25 e 26/08 (sábado e domingo) de 10 às 13h
Direcionada a deficientes e não deficientes visuais, bailarinos e não bailarinos, que desejem fazer um breve estudo do corpo, do espaço e do deslocamento do corpo nesse espaço, pela sensibilização do corpo, refinamento da escuta, busca de novos padrões de orientação, criação e improvisação.
> Investimento: R\$ 30. Vagas limitadas.
* Marise Dinis é bailarina da Benvinda Cia de Dança e desenvolve pesquisa com o não ver desde 2005.

ATELIER DE PRÁTICAS DO PENSAMENTO E MOVIMENTO - RESSONÂNCIAS DELEUZIANAS
todas as quartas-feiras às 19:30h (início dia 15/08)
Neste semestre o foco estará em Deleuze e suas ressonâncias no tempo hoje.
*Coordenação de Izabel Stewart, orientação de Marcelo Kraiser. > Investimento: R\$100/mês.

Realização: **BENVINDA** Cia de Dança
Patrocínio: **CP** Fundação Cultural Cidade Leopoldina, **COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUazes-LEOPOLDINA**, **U. N. I. U.**, **Let Estadual de Inovação e Cultura**, **GOVERNO DE MINAS**



STUDIO
DUDE
HERRMANN

agenda fevereiro 2007

Uma abordagem acessível a todos. Um espaço de abertura, de pensamento e reflexão, de encontros e experimentos, favorecendo a prática de novas formas de dança... A Benvinda Cia de Dança e o EDH iniciam a programação 2007, oferecendo cursos regulares e eventos onde impulsos são acionados com direção na ARTE.

TEMPORADA BENVINDA com Paola Rettore* (BH) dias 24 e 25/02, sábado e domingo, 11

Oficinas em caráter de informação e de experimentação de idéias que alimentem o Assunto: O foco estará na composição e no terceiro olho - a câmera; durante dois dias de encontro teremos o tempo de 10 minutos para compor, através de improvisos / colagens, um vídeo - levando sempre em consideração o olhar e registro de uma obra. Público alvo: artistas cênicos, plásticos, performers, estudantes de artes, interessados nessa abordagem. **Vagas 10**

Valor do investimento: R\$30. Material para a oficina: uma fita

* Bailarina, coreógrafa, pedagoga. Dirige a *Vagabundagem Dance-Uncompany*, trabalha em colaboração com o artista vídeo maker Marcelo Krakier. Desenvolve o projeto *Piquenas Navegações*, com o poeta Franz Baez. Seus trabalhos já foram apresentados em países como Equador, Portugal, Canadá, Argentina, entre outros. Trabalhou em diversas companhias de dança, entre as quais: Artes (MG) e La Otra Tera (Equador). Coordenou escolas de dança como a Escola Corpo (MG). Presta serviços de consultoria e elaboração de currículos em faculdades de artes.

BENVINDA CIA DE DANÇA - espetáculo NA PLANÍCIE, LOGO MONTANHA, APARECE O
33ª CAMPANHA DE POPULARIZAÇÃO DO TEATRO E DA DANÇA

dias 13 e 14/02, terça e quarta, às 21h, no Teatro Sesiminas (Rua Padre Marinho, 60 - Sta. Efigênia) e 15/02, quinta, às 21h, no Teatro Sesiminas (Rua Padre Marinho, 60 - Sta. Efigênia). Ingressos a R\$8 nos postos de venda (Mercado das Flores, Shopping Cidade, Pátio Savassi) e R\$10 na bilheteria e R\$15 no teatro.

BENVINDA
Cia de Dança



www.duddeherrmann.art.br

Cursos regulares: início dia 26 de fevereiro.

Para os interessados no discurso do movimento, profissionais do C.A. Benvinda estarão oferecendo cursos centrados na dança contemporânea: DUDUDE HERRMANN, IZABEL STEWART, PAOLA RETTORE, MARILYN STEWART. Consulte o nosso site e apareça para conhecer nosso trabalho. Fone: (31) 3246-3788. Av. Alphonsus de Guimarães 62 Sta Efigênia (31)2463 3788

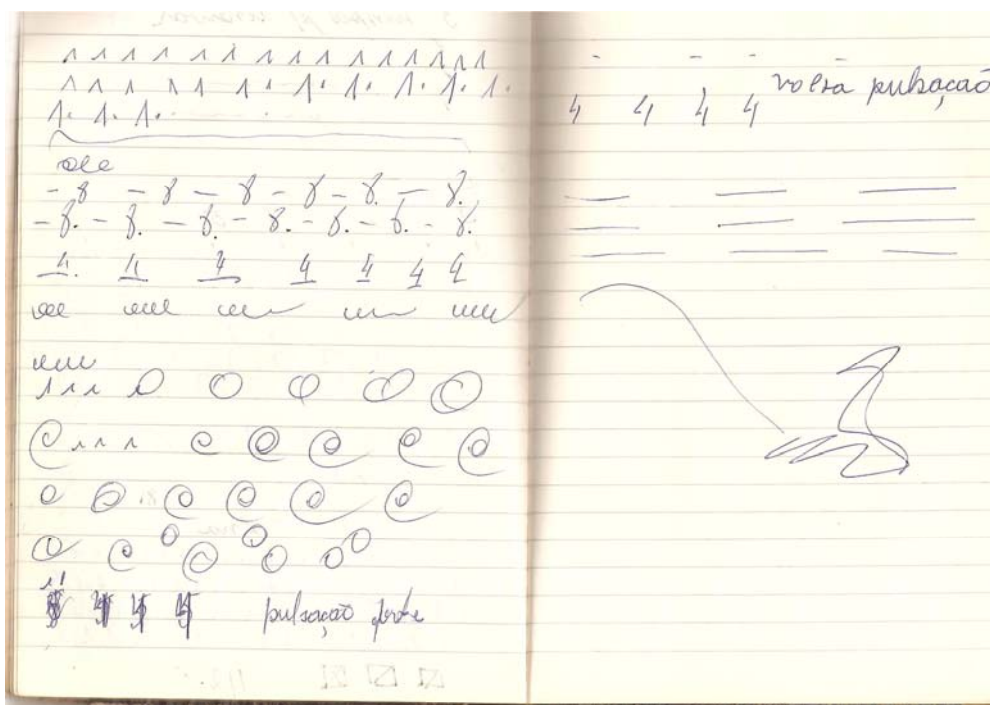
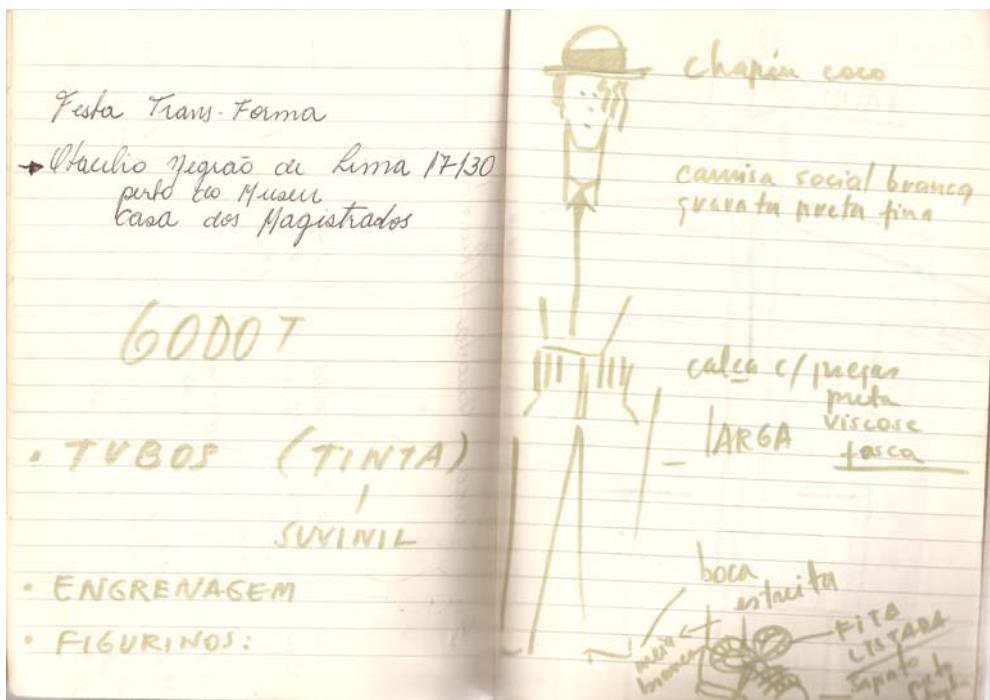


STUDIO
DUDE
HERRMANN

agenda maio 2007

A BENVINDA CIA DE DANÇA E O EDH TRABALHAM NO SENTIDO DA ABRANGÊNCIA, DO ENTENDIMENTO, DA PESQUISA, DA TENTATIVA, DA EXPERIMENTAÇÃO, EM UMA LINHA SUBSTANCIAL DE CAPTURA, DAQUILO QUE PODE VIR A SER... NOSSA FERRAMENTA FUNDAMENTAL: A IMPROVISAÇÃO. NOSSO VEÍCULO PRIMEIRO: O MOVIMENTO CRIANDO CONEXÕES SEMPRE, ONDE A AÇÃO DO DANÇAR POSSA SER UM LUGAR DE APRENDIZADO E DESCOBERTAS. Anote em sua agenda e seja benvindo!

ANEXO IX: Cadernos de aula, de anotações: alho nos olhos



Figurino para Bing, Cia. Absurda, de Niura Bellavina, o mesmo figurino foi usado por Izabel Stewart em Sem, um colóquio sobre a falta, acima e desenhos de estudo para Bing.

ANEXO X: Improvisação (palavra gigante) – Texto de Dudude

Improvisação (palavra gigante): **Corpo em estado de “Obra”**

Aparecer e desaparecer

Quanto mais exercito a improvisação em dança mais questões correlatas a ação de estar produzindo e compondo imagens se revelam e trazem mais e mais questões....

Perguntas são sucessivamente colocadas no plano real do acontecimento

Por que me interessa tanto pela linguagem da improvisação em dança?

Pela efemeridade deste fazer?

Qual a disponibilidade do improvisador de estar ali entregue no instante zero?

É vital sua confrontação com o vazio?

Penso como um fotógrafo que captura o instante na expectativa que ele se torne eterno.

Estudo, treino e aprendo, apreendo os momentos onde o acontecimento foi de uma intensidade nauseante, revelando algo maior que nossos corpos, e nos trouxe a sensação que sempre há algo além da imagem.

ETERNIDADE

Penso como um detetive que investiga alguma coisa que o faz prosseguir... talvez o desejo da captura deste momento, onde tudo é revelado

Que “tudo” poderá ser isto??

Para improvisar preciso estar inteira? Quer dizer com minhas células, meu corpo vazio a serviço de um por vir, de um vir a ser

O que pode ser esta imagem, “estar inteira”?

Um improvisador para mim necessita cuidar da inocência, do desapontamento, e de se colocar em um estado de imanência com o todo que o envolve.

Mas que todo é este?

TUDO

As pequenas coisas, as grandes coisas, os detalhes, as coisas vistas e não vistas.

Tornar se visível e construir um estado de ser coisa também, desmanchar seu corpo homem e deixar transformá-lo em uma ferramenta potente de significados, para que a audiência possa absorver e re significar o momento da maneira que lhe é apresentada

Partindo de um entendimento que cada um tem o universo dentro, que coabita este tempo, e que tudo faz a diferença e modifica as ações decorrentes de outra ação.

Então tudo já está acontecendo, o improvisador então recorta um intervalo de tempo e se apropria dele, um trabalho de ourives refinado, delicado e atrevido Entendo que o improvisador precisa ser ele próprio seu provocador, ele transfere o sujeito para o espaço do acontecimento e ele deve saber que tudo que produz se configura e revela como uma imagem, e ele sabe que está sempre sendo visto por algo, por alguém, e que esta sensação o afeta e modifica seus procedimentos futuros próximos

Ele trabalha com partículas infimamente pequenas de projeção de tempo, pois também sabe que tudo pode mudar como um piscar de olhos

É fato que nunca contamos quantas piscadas de olhos damos quando estamos nesta ação. Isto me interessa, perseguir alguma coisa que não sei.

Instrumentalização de um improvisador: uma vida inteira

No meu entender o improvisador precisa gostar de trocar, gostar de mudar, precisa ser curioso, precisa ter fome de vida, fome de saber, fome de tentar sempre mais uma vez, e ser totalmente desprezioso. Porque isso? Porque ele sabe que corre o risco do fracasso, do ridículo, e o que ele pode fazer?

Seria bom que a disponibilidade fosse uma constante, treinar improvisação é ampliar nosso repertório, aumentar nossa enciclopédia tanto física, como sensorial, é estudar e estender as conexões com a vida, é discutir o inusitado, a surpresa e se colocar inteiro no meio da cruz, presente

ESPAÇO X TEMPO

O improvisador precisa ser atrevido para lançar os dados e se comprometer com o que aparece, administrando e compondo junto. Partindo do pensamento que as coisas falam, que tudo fala e que ele é e será mais um no espaço, talvez ele seja o deflagrador de situações que surgem assim!!

A espontaneidade para um artista que lida no campo da improvisação, não existe, para mim existe um treinamento intelectual refinado atuando no campo sutil, e as configurações são selecionadas quase instantaneamente por um intelecto treinado na composição de qual imagem está sendo produzida, no campo real. Passado, presente e futuro são reduzidos no instante infinitesimal de segundos.

O tempo vale.

A vida vale.

Tudo é importante.

Não vivemos de aparência.

Vivemos de acordos potentes e lúcidos, o intuito talvez seja de escancarar aquilo que lá está uma aventura certamente!

Hoje meu lugar de interesse tem se voltado a questão da Aparição e da Desaparição.

Minha questão é a seguinte

O que acontece quando sou vista pelo espaço?

No sentido da prontidão das células e da conexão em um campo de energia que faz com que quando algo aparece, tudo que ali está aparece junto e registramos juntos este instante mágico. Esta sensação me faz tentar novamente, me sinto como um caçador, que estuda seus hábitos, seus impulsos, suas ferramentas, para novamente capturar este instante, que eu chamaria de Instante Zero

Na maioria das vezes quando estou em estado improvisatório, aparição e desaparecimento estão juntas.

Procuro capturar este momento da aparição para entender o grau de energia que acontece para tal, e a sensação de desapego que preciso ter, para que isto se efetive.

Instante Zero é a potência sobre potência, que cria um campo de imanência, onde a sensação é que o tempo parou, e tudo foi visto e registrado pelas células do espaço.

Talvez centésimos de segundos tornam-se eternos e largos.

Magnífico, não?!

Chego então a outra questão que me tem chamado atenção, trabalhar o corpo como se fosse uma “obra” de arte em permanente estado de exposição

Tenho feito esporadicamente este exercício e tenho também ministrado oficinas com este intuito de treinarmos a excelência de estarmos em performance por tempos estendidos de 20 minutos a quatro horas/seis horas de trabalho, aceitando os vazios, as desaparecimentos, deixando o espaço se revelar como potência, como lugar. Cada vez mais isto tem me interessado.

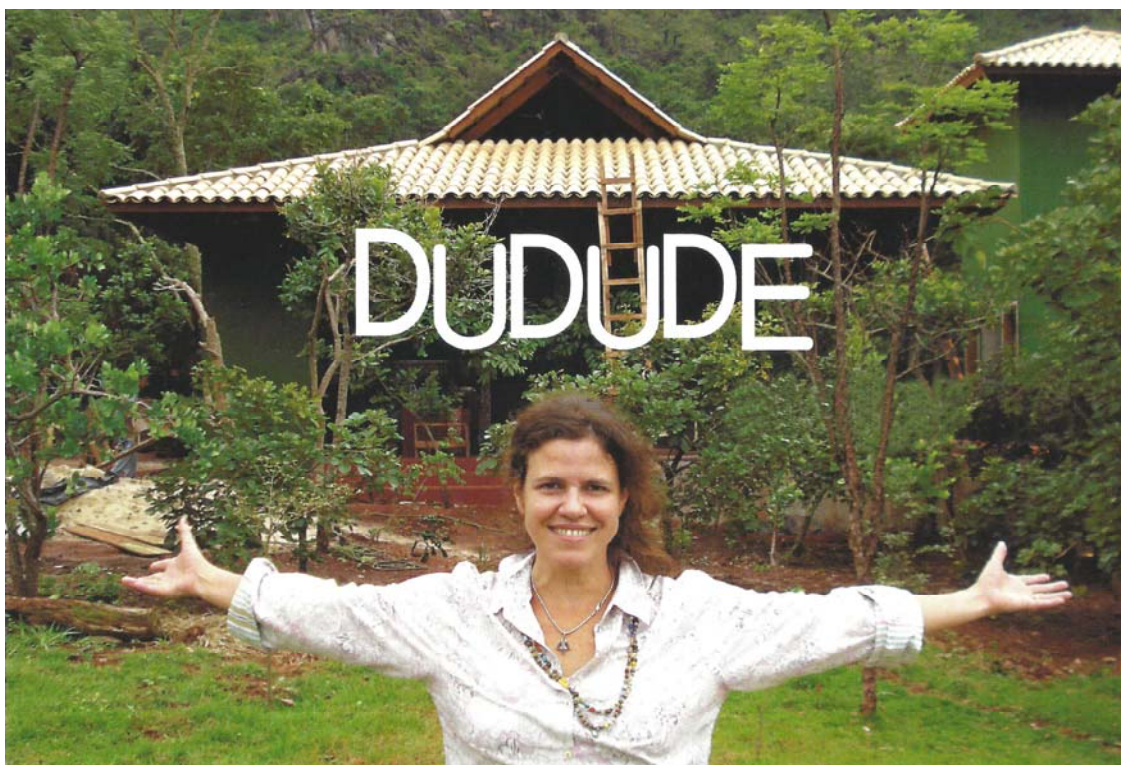
E percebo como a simplicidade é importante para se deixar ser tempo, espaço e assim desvelar a dança, soltar e desamarrar o espaço.

Que espaço é esse?

Espaço é tempo, vida, lugar, ação, acontecimento, e tudo se passa junto, acontecendo no tempo real e em uma configuração única, a sensação de uma única vez.

Não há repetição. Mais uma vez improvisa-se e mais uma vez tudo é novidade, a menor mudança altera e modifica o acontecimento.

Gosto dessa sensação, justamente por isso sou improvisadora, estou sempre começando algo que não sei muito bem o que é, mas estou, e este é o meu exercício como artista de dança e pessoa no mundo.



Atelier de Dudude Herrmann, 2010. Foto: Francisco Herrmann.