

# Cena 9

Dossiê Dança em Desdobramentos

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ABORDAGENS DO MOVIMENTO: O  
CONTATO-IMPROVISAÇÃO E O TOQUE NAS  
PRÁTICAS DO ESTÚDIO DUDUDE HERRMANN

## ABORDAGENS DO MOVIMENTO: O CONTATO- IMPROVISAÇÃO E O TOQUE NAS PRÁTICAS DO ESTÚDIO DUDUDE HERRMANN

Elisa Belém

*Atriz. Doutoranda no Programa Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, pesquisadora bolsista da PAPESP. Mestre em Teatro (Estudos da Performance) pela Royal Holloway, University of London. Foi bolsista do Programa ALBAN entre 2004 e 2005. Frequentou o Estúdio Dudude Herrmann, como aluna, de 1999 a 2004 e de 2006 a 2008.*

**RESUMO:** A dançarina Dudude Herrmann geriu por quatorze anos, em Belo Horizonte (MG), o Estúdio Dudude Herrmann (EDH). Nesse espaço foi constante o desenvolvimento de práticas de movimento baseadas em abordagens como Contato-Improvisação e Educação Somática que incluem o toque no corpo. Esse artigo pretende expor brevemente considerações sobre o Contato-Improvisação. Apresentar também, descrições de práticas realizadas no EDH como desdobramentos de diferentes abordagens advindas do Contato-Improvisação e da Educação Somática.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contato-Improvisação; Educação Somática; Movimento.

**ABSTRACT:** The dancer Dudude Herrmann managed for fourteen years, in Belo Horizonte (MG), the Studio Dudude Herrmann (EDH). At such a space, it was usual the development of movement practices based on works as Contact Improvisation and Somatic Education that includes the touch on the body. This paper aims to present briefly comments on Contact-Improvisation. Also, to present descriptions of practices carried out in EDH as unfolding of different approaches resulting from Contact Improvisation and Somatic Systems.

**KEYWORDS:** Contact-Improvisation; Somatic Systems; Movement.

## CONTATO-IMPROVISAÇÃO

Diversos grupos e companhias de dança brasileiras introduziram a abordagem para o movimento Contato-Improvisação em suas práticas nas últimas décadas. Na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, a dançarina Dudude Herrmann contribui para as pesquisas e práticas do Contato em seu ateliê. Este trabalho de divulgação e pesquisa caracterizou o seu antigo Estúdio.

A dançarina Dudude Herrmann adota, hoje em dia, apenas o primeiro nome como assinatura. Sua trajetória é bastante consolidada em Belo Horizonte como dançarina, coreógrafa, diretora, professora, bem como conduzindo práticas de preparação corporal para diversos grupos teatrais. Frequentemente se apresenta em outros estados do Brasil ou no exterior. Entre os anos de 1992 a 2008, geriu a *Benvinda Cia. de Dança* e, de 1994 a 2008, o *Estúdio Dudude Herrmann – Núcleo de Estudos Corporais (EDH)*, em Belo Horizonte. Na *Benvinda Cia. de Dança*, dirigiu e coreografou

diversos espetáculos como *O Armário* (1999), *Barrocando* (2000), *4 solos para 3 intérpretes* (2002), *Na planície, logo montanha, aparece o mar...* (2006).

Pode-se dizer que uma das principais características do trabalho de Dudude é o aspecto autoral. Há ao longo de sua carreira o desenvolvimento de uma linguagem através do movimento na composição de espetáculos que apresentam elementos de teatralidade e performatividade. Dudude conjuga também o trabalho coreográfico com a improvisação. Como professora, estimula o potencial para mover particular de cada aluno e processos de consciência pelo movimento. Acima de tudo, valoriza o desenvolvimento do potencial criativo do aluno. No ensino da dança trabalha com aspectos da memória através de sequências coreográficas, da improvisação e da escuta — termo que utiliza para referir-se à percepção de si, do outro, do espaço e do momento. Baseia-se, portanto, em práticas diversas, influenciada tanto pela dança moderna e pós-moderna, quanto pela educação somática e pelo contato-improvisação.

A formação de Dudude se iniciou na escola *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*<sup>1</sup>, dirigido pela dançarina Marilene Martins, entre os anos de 1970 a 1980, em Belo Horizonte. Neste centro surgiu o *Trans-Forma – Grupo Experimental de Dança*, integrado por alunos. A criação coletiva, a experimentação e a identificação com o pensamento da Contracultura caracterizaram o grupo *Trans-Forma*. Formaram-se aí diversos artistas que prosseguiram suas trajetórias originando, por exemplo, o *Grupo Corpo* e o *Grupo de Dança Primeiro Ato*. Marilene Martins, por sua vez, procurou através de sua formação e ao gerir sua escola, suprir na cidade de Belo Horizonte uma lacuna em torno da ausência de professores de dança moderna. Naquele momento, havia poucas escolas na cidade e estas eram voltadas para o ensino da técnica do ballet clássico. Foi nesse contexto que se iniciou também a trajetória dos bailarinos Klauss Vianna e

---

<sup>1</sup> Para maiores informações a respeito do *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*, bem como a respeito do desenvolvimento do ensino da dança em Belo Horizonte, consultar a dissertação de Mestrado “Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)”, de Arnaldo Alvarenga.

Angel Vianna, que posteriormente, deixaram o estado de Minas Gerais em busca de complementar suas formações e desenvolver seus trabalhos.

Dudude dirigiu e coreografou seu primeiro espetáculo no *Trans-forma Centro de Dança Contemporânea: Escolha seu sonho*. Essa experiência primeira foi muito importante em sua trajetória, já que, conforme dito anteriormente neste texto, o grupo *Tras-Forma* foi marcado pela criação coletiva — fato que certamente influenciou o desenvolvimento de um trabalho autoral por Dudude. Sua formação é contínua e não se atém à experiência primeira na escola de dança moderna. No ano de 2001, por exemplo, realizou residência artística no Centro Coreográfico de Orleans, França, a convite do coreógrafo Josef Nadj.

O *Estúdio Dudude Herrmann – Núcleo de Estudos Corporais (EDH)* funcionou em Belo Horizonte, de 1994 a 2008. O *EDH* caracterizou-se como um espaço para investigação e pesquisa sobre a linguagem do movimento e da dança contemporânea brasileira através de ações como o oferecimento de cursos regulares de dança e improvisação; promoção de *workshops* e oficinas curtas; apresentações de trabalhos artísticos em processo de construção por diversos convidados; palestras e debates sobre aspectos contemporâneos da criação e das linguagens artísticas; sessões abertas à improvisação (*Jam Sessions*); grupos de estudos; mostras de vídeos de dança. Os cursos aí oferecidos representaram parte da formação de diversos dançarinos e coreógrafos em Belo Horizonte e influenciaram dezenas de profissionais de outras áreas que foram alunos do Estúdio.

O Contato-Improvisação, abordagem para o movimento desenvolvida pelo dançarino norte-americano Steve Paxton, influenciou bastante o trabalho de Dudude Herrmann como dançarina e pedagoga. O conhecimento desta técnica por Dudude se deu principalmente, através de sua parceria com a dançarina Tica Lemos, uma das fundadoras do extinto *Estúdio Nova Dança* e integrante da *Cia. Nova Dança 4*, de São Paulo. Tica Lemos graduou-se em 1987, na *SNDO — School for New Dance Development* — em Amsterdam, Holanda e trouxe para o Brasil o ensino e prática do Contato-Improvisação. Outros dançarinos como Giovane Aguiar,

que desenvolve seu trabalho em Brasília, DF, também se destacaram, no Brasil, por suas práticas artísticas e pedagógicas utilizando o Contato-Improvisação. Dudude trabalhou na coordenação da área de dança de diversas edições do Festival de Inverno da UFMG, que oferece cursos de aprimoramento para artistas. Durante seu período na coordenação do festival, Dudude convidou por diversas vezes professores para o oferecimento de oficinas de Contato-Improvisação. No *Estúdio Dudude Herrmann* sempre foi constante também, o oferecimento de oficinas de Contato-Improvisação com os professores citados anteriormente, Tica Lemos e Giovane Aguiar — dentre outros, como Thomas Kampe, Professor da *London Metropolitan University*. Formou-se um pequeno núcleo de alunos do *Estúdio Dudude Herrmann* que se reunia regularmente para a prática do *Contato-Improvisação*, fora dos horários de aulas regulares de dança contemporânea. Outra prática do Estúdio era a realização de *Jam Sessions*, sessões de improvisação pelo movimento, abertas aos alunos e interessados em geral, em que se experimentavam as possibilidades de movimento do *Contato-Improvisação*.

No ano de 2010, Dudude inaugurou seu novo espaço de trabalho, um ateliê localizado no município de Casa Branca, próximo à cidade de Belo Horizonte. Nessa inauguração, Dudude contou com a presença de dois dançarinos norte-americanos que participaram junto a Steve Paxton da criação e sistematização dos princípios do Contato-Improvisação: Lisa Nelson e Daniel Lepkof. Na oportunidade, Lisa Nelson propôs um trabalho nomeado como “*Tuning Score*” utilizando estruturas de movimento e pausa, com um grupo formado por ela, Dudude, Daniel Lepkof, a dançarina Beth Bastos (SP) e Tom Rezende (SP). Daniel Lepkof também ministrou um encontro prático com dançarinos de Belo Horizonte e arredores, além de conduzir uma conversa em um centro cultural dessa cidade (Espaço 104). Para Dudude:

Foi interessante notar que o Contato-Improvisação serviu de entrada para outras pesquisas mais sensíveis, que abordam a sensibilidade e a ativação da percepção. Tanto Lisa Nelson quanto Daniel Lepkof derivam daí suas pesquisas atingindo outros campos, a linguagem da improvisação, a

composição em tempo real; eles têm mostrado um maior interesse pelo entendimento e elaboração de uma técnica, sendo que os dois concordam que o Contato-Improvisação sofreu um processo de banalização.<sup>2</sup>

Atualmente, Lisa Nelson e Daniel Lepkof seguem uma abordagem que nomeiam apenas por Contato. Ao perguntar a Dudude, se poderia afirmar que essa abordagem pressupõe a realização da dança Contato Improvisação sem o toque, ela respondeu:

Claro que não, pois o toque está em várias abordagens somáticas, como o BMC, a Eutonia, Feldenkrais, Alexander, Craniosacral etc. Daniel pratica mais o Contato-Improvisação, mas Lisa investiga cada vez mais a questão da potência do olhar. A meu ver, os dois cada vez mais se interessam pela improvisação. Como diz Lisa, improvisação atualmente é uma palavra gigante, onde cabem muitas coisas, justamente por isso, nomeiam — COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL. Nos workshops que fiz com os dois, não trabalhamos o contato em si, mas realizamos muitos trabalhos ligados à potência dos sentidos. Outro comentário deles, como escrevi, é que o Contato-Improvisação abriu caminhos para se chegar em outros lugares de potência.<sup>3</sup>

A abordagem Contato-Improvisação nasceu de experimentações na década de 70, por dançarinos que participavam da *Judson Church Dance Company* e, mais tarde, do coletivo chamado *Grand Union*, nos EUA, de dança contemporânea. A *Judson Church Dance Company* foi um grupo e espaço formado por dançarinos egressos da escola de Merce Cunningham. O espaço de uma igreja abrigou os encontros e atividades de dançarinos que firmaram parcerias ou desenvolveram seus trabalhos de forma independente, unidos contra a arte de mercado. Do espaço e grupo da *Judson Church* surgiu o *Grand Union*:

O *Grand Union* foi um coletivo de coreógrafos/performers que, durante os anos 1970 a 1976, fizeram improvisações em grupo envolvendo dança, teatro e outras formas expressivas em uma constante investigação sobre a natureza da dança e performance. A identidade do *Grand Union* como um grupo teve diferentes fontes: alguns dos nove que foram seus membros em diferentes épocas, já se

---

<sup>2</sup> Entrevista por email no dia 04/04/2011.

<sup>3</sup> Idem.

conheciam por dez anos quando o grupo foi formado. Eles tinham visto e atuado nos trabalhos uns dos outros desde os dias da Judson Church. Muitos tinham estudado com Merce Cunningham e três tinham dançado em sua companhia (BANES, 1980, p. 203) (Tradução da autora).<sup>4</sup>

A dança Contato-Improvisação se inicia através do estabelecimento de duetos, de forma improvisacional, ou seja, as parcerias são estabelecidas no momento da dança quando um dançarino deve se sentir atraído, conectado a outro. Através do contato físico de um corpo com o outro, estabelece-se um diálogo no qual um dançarino irá oferecer suporte para o outro. A movimentação se dá em torno da troca de pesos gerando um estado de alerta constante para carregar o outro, colocá-lo no chão e mesmo para dançar junto mantendo o contato da pele. O toque das mãos é limitado, já que não se permite que um dançarino prenda o outro ou o segure de forma a impedir o fluxo do movimento. O que se vê, ao assistir duas pessoas dançando Contato-Improvisação é uma movimentação que em alguns momentos parece envolver riscos, já que corpos de pesos e estaturas diferentes estabelecem duetos com carregamentos e suporte. Porém, ao experimentar o processo de aprendizado da técnica percebe-se que há um amplo trabalho de conscientização do movimento para que se utilize a estrutura óssea do corpo como base e apoio para o peso do outro. Percebe-se, também, que a pele atua como um guia dos dançarinos no trabalho que permite o estabelecimento do fluxo da movimentação. Dessa maneira, não importa tanto se um corpo aparentemente frágil e pequeno carrega outro pesado e grande, contanto que ambos estejam conscientes dos apoios ósseos. A técnica envolve rolamentos e finalizações de quedas do Aikidô, arte marcial japonesa, além de movimentos similares aos

---

<sup>4</sup> The Grand Union was a collective of choreographer/performers who during the years 1970 to 1976 made group improvisations embracing dance, theater, and theatrics in an ongoing investigation into the nature of dance and performance. The Grand Union's identity as a group had several sources: some of the nine who were its members at different points had known each other for as long as ten years when the group formed. They had seen and performed in each other's work since the Judson Church days. Most had studied with Merce Cunningham, and three had danced in his company. (BANES, 1980 p. 203) (*Original em inglês*)

acrobáticos. A pesquisadora Sally Banes apresenta definições bastante interessantes para a técnica Contato-Improvisação:

O material de movimento usado no Contato-Improvisação não é exatamente lugar comum, ainda que em momentos específicos frequentemente pareçam familiares. (...) Há carregamentos e quedas, evoluindo organicamente de um processo contínuo de encontrar e perder o equilíbrio. Existe uma troca no movimento - dar e receber o peso, mas também uma troca de papéis sociais: passividade e atividade, demanda e resposta (BANES, 1980, p. 65) (Tradução da autora)<sup>5</sup>.

Conforme se pode notar pelo texto de Banes, uma descrição exata da dança Contato- Improvisação é bastante difícil e não substitui de maneira alguma a experiência de assisti-la. Ao mesmo tempo, o Contato-Improvisação não oferece ao espectador nenhum elemento espetacular, fazendo com que a participação dançando se mostre mais interessante do que o presenciar. Conforme Banes esclarece:

Para o público, o Contato-Improvisação é algumas vezes exaustivo, outras vezes divertido, cansativo ou amedrontador. Como o material não é editado ou apresentado visando o prazer do público ou o entretenimento, o encontro entre os dançarinos pode durar muitas horas (...) (BANES, 1980, p. 67) (Tradução da autora)<sup>6</sup>.

É interessante notar também, como nos mostra Robert Turner em um artigo para a revista TDR (*The Drama Review*) que o Contato-Improvisação pode ser analisado em termos políticos. Turner ressalta o fato de que Paxton estabeleceu experimentações de movimentos nos quais não havia professor, diretor, correção, disciplina, nenhuma coreografia dada ou instrução específica. Assim, o impacto potencial da técnica está no fato de

---

<sup>5</sup> The movement material used in Contact Improvisation is not exactly commonplace, though specific moments often look familiar. (...) There are lifts and falls, evolving organically out of a continuous process of finding and losing balance. There is a give and take of weight, but also of social roles: passivity and activeness, demand and response. (BANES, 1980, p.65) (*Original em inglês*)

<sup>6</sup> For the audience, Contact Improvisation is sometimes exhausting to watch, sometimes exhilarating, sometimes boring or frightening. But the material is not edited or presented with



que a autoridade e poder de decisão retornam para o dançarino, ao contrário de muitas outras práticas de dança. As *performances* ou apresentações de Contato-Improvisação correspondem à prática em si da técnica e os espectadores podem se tornar participantes. O nome da segunda *performance* de Contato-Improvisação liderada por Steve Paxton, em 1973, demonstra essa ideia: *You come. We'll show you what we do* (*Você vem. Nós mostraremos para você o que nós fazemos*). Turner observa também comentários do próprio Paxton sobre o condicionamento na sociedade para uma “escravidão voluntária” e estabelece paralelos com escritos de Foucault sobre os corpos dóceis. Turner destaca que a escola, por exemplo, leva a uma perda do potencial do corpo, na medida em que restringe os movimentos, a capacidade de sensações periféricas e cria tabus sobre o toque:

Após Paxton, alguém deve perguntar não se, mas como o movimento e o contato de alguém resultam e afetam relações de poder na sociedade. Se nós estamos condicionados a hábitos específicos de docilidade (obediência, não confrontação) em relação a nossas autoridades institucionais (pais, professores, empregadores, diretores, partidos políticos e assim por diante), hábitos que consequentemente garantem distribuições de poder existentes e nos mantêm geralmente alienados uns dos outros e de nós mesmos através de trajetórias convencionais, então CI (Contato-Improvisação) — direcionando atenção para esses limites, e nos acostumando a tomar decisões conscientes em condições incertas — provavelmente começará a redistribuir poder entre nós e a proporcionar relações mais satisfatórias. As “técnicas interiores” do CI podem nos encorajar individual e coletivamente para agir mais diretamente, para aumentar responsabilidade ativa — por meio de nossas políticas liberais e instituições sociais, ou se necessários através de outros meios — na determinação de nossas próprias vidas (TURNER, 2010, p. 129)(Tradução da autora)<sup>7</sup>.

---

the audience's pleasure or entertainment in mind, and so the concert may go on for several hours (...). (BANES, 1980, p. 67) (*Original em inglês*)

<sup>7</sup> After Paxton, one must ask not whether but how one's movement and contact result from and affect relationships of power in society. If we are conditioned in specific habits of docility (obedience, non-confrontation) toward our institutional authorities (parents, teachers, employers, directors, political parties, and so on), habits that therefore guarantee existing distributions of power and keep us generally alienated from each other and ourselves along conventional lines, then CI – by drawing attention to these ties, and accustoming us to

As afirmações de Turner parecem interessantes na medida em que reconhecem impactos possíveis para o Contato-Improvisação que redimensionam questões relacionadas à cena. Vale lembrar, que outras práticas também contribuíram bastante para a discussão do poder e do controle sobre o corpo na sociedade. As pesquisas desenvolvidas através de técnicas de educação somática vêm exercendo uma grande influência sobre as práticas de dança, inclusive sobre o Contato-Improvisação, e ao mesmo tempo, gerando discursos que privilegiam a consciência de si, a reorganização postural e a mudança de padrões de movimento visando à plenitude e a potência individual:

Novas técnicas (que se tornaram também formas de performance) entrando no mainstream da dança nos últimos quinze ou vinte anos, como “release” e “contato”, foram diretamente influenciados por técnicas somáticas. Elas são também um amálgama de princípios e práticas de outras fontes — especialmente sistemas orientais de treinamento corporal [...] (MYERS *apud* NETTL-FIOL, 2008, p. 94)(Tradução da autora)<sup>8</sup>.

As práticas de educação somática utilizam bastante o toque corporal. Suas abordagens são variadas, seguindo diversas vertentes como *Body, Mind, Centring (BMC); Técnica de Alexander, Rolfing; Eutonia; Anti-ginástica; Idiokinesis; Feldenkrais; Pilates etc:*

O termo somático cobre muitos sistemas individuais, cada ramo oferecendo um ponto de vista particular e prática para o todo. Através do último quarto de século ou quase de crescimento, o campo desenvolveu uma base teórica sólida. Mas seu poder permanece no trabalho experimental, mãos do condutor sobre o aprendiz individualmente ou em grupos. Explicação verbal é uma substituição no mínimo inadequada. Como um espetáculo de dança, o trabalho

---

making conscious decisions in uncertain conditions – might begin redistributing power among us and providing more satisfying relations. CI’s “interior techniques” could encourage us individually and collectively to act more directly, to take increasingly active responsibility – through our liberal political and societal institutions, or if necessary through other means – in the determination of our own lives. (TURNER, 2010, p. 129) (*Original em inglês*)

<sup>8</sup> New techniques (which became also forms of performance) entering the mainstream of dance in the past fifteen or twenty years, such as “release” and “contact”, were directly influenced by somatic techniques. They are also an amalgam of principles and practices from other sources – especially Eastern systems of bodily training (...). (MYERS In: NETTL-FIOL, 2008, p. 94) (*Original em inglês*)

clama por experiência ao vivo e exemplos (MYERS In: NETTL-FIOL, 2008, p. 90) (Tradução da autora)<sup>9</sup>.

Constantemente, eram oferecidas oficinas de alguma prática somática no EDH, com a participação de Dudude como aluna. Destacam-se, por exemplo, oficinas de BMC, Técnica de Alexander e Pilates. Pode-se dizer, portanto, que a metodologia de trabalho e ensino no EDH foi extremamente influenciada tanto pelo Contato-Improvisação quanto pelas práticas de educação somática.

## O TOQUE

No EDH, frequentemente, Dudude iniciava as aulas pedindo que todos os alunos se sentassem em roda, junto com ela. Cada aluno deveria tocar e massagear seus próprios pés. Esse primeiro momento da aula era bastante descontraído, pois enquanto cada um desenvolvia sua própria massagem, todos conversavam, contavam casos e riam. Outra variação era feita da seguinte forma: todos sentavam com a perna esquerda dobrada e a perna direita estendida, apoiando o pé direito sobre a perna esquerda do colega ao lado na roda. Dessa forma, recebia-se a massagem em um pé, feita pelo colega à sua direita na roda, e fazia-se a massagem no pé do colega sentado à sua esquerda na roda. Depois de terminada a massagem num pé, passava-se ao outro. Havia ainda uma terceira variação da massagem nos pés realizada sem as mãos, utilizando-se uma bolinha de tênis, conforme práticas da anti-ginástica. O início das aulas pela massagem nos pés não era uma regra, mas repetia-se com regularidade. O dançarino Klauss Vianna, de quem Dudude foi aluna, começava suas aulas propondo uma conversa descontraída entre os alunos enquanto tocavam partes do corpo como os pés:

---

<sup>9</sup> The term somatic covers many individual systems, each branch offering a particular point of view and practice to the whole. Over the past quarter century or so of growth, the field has developed a solid theoretical base. But its power rests on experiential work, “hands-on” between practitioner and pupil singly or in groups. Verbal explanation is an inadequate substitute at best. Like a dance concert, the work begs for live experience and examples. (MYERS In: NETTL-FIOL, 2008, p. 90). (*Original em inglês*)

Antes de tudo, portanto, preciso mostrar que temos um corpo, convencer a cada um da existência desse corpo, do qual só nos lembramos quando sentimos dor, indisposição, cansaço ou excitação física. Por isso, proponho que o início do trabalho seja feito através de conversas informais, como já disse. Também peço para que, enquanto falam, eles toquem em alguma parte do próprio corpo, levemente, massageando e buscando reconhecer os ossos (VIANNA, 1990, p. 122).

Podemos considerar que dentro da pedagogia do EDH, a massagem nos pés era um trabalho inicial do toque do aluno em seu próprio corpo e no corpo do outro, com propósitos similares a aqueles expostos por Klaus Vianna.

O trabalho sobre o toque era desenvolvido em busca de um acesso mais profundo da percepção sensorial e imagética do corpo. Outra prática muitas vezes realizada e retomada nas aulas visava o reconhecimento das vértebras da coluna. Realizei essa prática em diversos momentos ao longo dos anos em que estudei no EDH e também em *workshops* de Contato-Improvisação, no próprio Estúdio e fora dele. Inicialmente, Dudude ou outro ministrante, mostrava aos alunos um desenho ou uma réplica da coluna vertebral. No EDH havia em uma das paredes dois quadros de aproximadamente um metro de comprimento, que apresentavam desenhos de um esqueleto visto de frente e de costas. Alguns anos mais tarde à minha entrada no EDH, outro material didático passou a ser utilizado: uma réplica tridimensional da coluna vertebral e da pélvis.

Manipulando essa coluna artificial, o ministrante da prática mostrava os movimentos possíveis da coluna — flexão, extensão e torção, bem como o movimento da pélvis. Após a demonstração, os alunos eram convidados a tocar nessa coluna artificial e reproduzir os movimentos vistos. Em seguida, o ministrante convidava um aluno a se deitar em decúbito ventral a fim de que pudesse tocar sua coluna. Essa prática não era uma massagem e sim um reconhecimento da dimensão, organização e disposição óssea. Começando pela base da cabeça, tocava-se vértebra por vértebra e com os dedos em pinça pressionava-se com cuidado, ao longo das vértebras. Esse trabalho se estendia até a região do sacro-cóccix. Depois, com as duas

mãos bastante próximas da coluna, mas sem tocá-la, fazia-se novamente o caminho da base da cabeça até o sacro-cóccix rapidamente. Privilegiava-se aí não mais o toque e sim, o calor das mãos, além de uma percepção das sensações. Manipulava-se o corpo da pessoa com cuidado auxiliando para que ela se virasse ficando com as costas apoiadas no chão. Tocava-se suavemente com as mãos a região da frente do corpo correspondente ao lugar da coluna vertebral nas costas. Durante toda a prática, o trabalho de quem recebia o toque era visualizar e criar para si uma imagem mental da própria coluna. Além disso, havia um relaxamento através da entrega do peso do corpo para o chão; uma atitude de permissão para ser tocado e, também, um trabalho de percepção sensorial do toque. Após o final da prática, quem havia sido tocado buscava se movimentar no espaço atualizando as sensações corporais através do movimento. Em seguida, invertiam-se as funções: quem antes recebeu o toque passaria a aplicá-lo no corpo do outro.

Outra prática constante no EDH era o que Dudude nomeava por “respiração celular”, geralmente realizada como primeira ou última prática da aula. Nesse trabalho, uma pessoa deitava-se com as costas apoiadas no chão. Um colega sentava-se próximo e dispunha suas mãos sobre o ventre da pessoa deitada, ambos de olhos fechados. A prática consistia simplesmente em respirar e em perceber a respiração, bem como os movimentos e sons que ela gera. Esse objetivo valia tanto para quem tocava quanto para quem era tocado, sendo que quem tocasse devia perceber a sua própria respiração, além da respiração do outro. A “respiração celular” podia também dar início a outras práticas de toque atuando como um pedido de permissão ao toque e de preparação para o trabalho perceptivo.

Realizávamos algumas vezes o que era nomeado por “massagem nas vísceras”. Partindo da “respiração celular” passava-se para um toque do ventre e tronco. Esse toque era mais intenso exercendo maior pressão e também pequenos círculos com toda a palma da mão. A percepção sensorial e a visualização imagética voltavam-se nesse tipo de toque para as vísceras e os líquidos corporais.

Uma pessoa podia também ser tocada por mais duas, três, quatro ou cinco. Deitada no chão de olhos fechados recebia o toque das várias mãos, perdendo ao longo da prática a noção exata de quem a tocava em determinada parte do corpo, visto que todos os participantes a tocavam ao mesmo tempo em alguma parte. A instrução recebida por quem tocava era que procurasse primeiramente perceber os ossos e os espaços entre os ossos e as articulações. Seguindo esse objetivo, quem recebia o toque poderia criar uma imagem para si de seu esqueleto. A musculatura era trabalhada de forma superficial buscando sua soltura e a pele como o invólucro do corpo. Essa prática era realizada também em dupla com uma pessoa recebendo o toque e apenas outra tocando; chegando a percepções e imagens diferentes da versão anterior.

As práticas de toque se desdobravam também em práticas de movimento. Em duplas, o toque poderia ser utilizado na manipulação do corpo do colega ou para oferecer suporte e contribuir para a percepção da estrutura corporal e do movimento. Para exemplificar essa abordagem, tomo o exemplo do rolamento. Uma pessoa se deitava no chão e outra se sentava próximo. O toque iniciava-se a partir da “respiração celular” passando depois para a condução do corpo do colega em um rolamento de uma extremidade da sala até a outra. Esse toque poderia ser feito em diversas partes do corpo, com as mãos espalmadas desde que conduzisse a realização do movimento não impedindo a pessoa de se mover e a guiando pelo espaço. Poderia tocar-se no ventre, na coluna, na base da cabeça, nas pernas, braços, mãos, topo do crânio e assim por diante. A peculiaridade dessa prática é que a pessoa tocada só se movimenta a partir do estímulo da outra. No entanto, como diria Dudude, essa pessoa “não se abandona”, ou seja, não é manipulada como uma marionete inerte e sim, responde aos estímulos. Já quem toca, também acaba por criar uma movimentação interessante no espaço, acompanhando seu parceiro. Outra maneira de desenvolver esse exercício contava com uma inversão de papéis: quem tocava não conduzia o movimento e sim, acompanhava e oferecia suporte através do toque para o condutor que passava a ser quem era tocado.

Realizávamos uma variação desse exercício na vertical, deslocando pelo espaço.

O toque na coluna era abordado também através do deslocamento em duplas, na vertical. Dessa vez, uma pessoa posicionava uma de suas mãos na base da cabeça e a outra na região do sacro-cóccix de um colega que procurava várias formas de se deslocar pelo espaço percebendo as movimentações possíveis da coluna. Em seguida, poderia ser realizado o exercício anterior com toques em diversas partes do corpo, mantendo a vertical.

As diversas práticas descritas acima podem ser entendidas também como intervenções no corpo do outro em busca da conscientização de si pelo movimento. Essa intervenção podia ser feita sem o toque direto no corpo do outro, como por exemplo, através do uso de elementos de apoio. Uma prática realizada algumas vezes consistia em uma massagem diferenciada com uma escova de lavar roupas. Utilizando a escova diretamente sobre a pele das costas, seguia-se o desenho da musculatura dispersando tensões.

Outro elemento bastante utilizado em aulas era a bola *Physio Ball* ou *Swiss Ball* que é um recurso de práticas como o Pilates e também da fisioterapia. A utilização dessa bola é feita de forma individual por cada praticante. Há diversos exercícios de alongamento e movimentação a partir das bolas que oferecem um suporte diferenciado já que podem escapar se o praticante não apoiar seu peso sobre ela.

O toque e as práticas de movimento com contato físico envolvem um apurado trabalho com a percepção, o funcionamento motor, a disponibilidade para mover-se junto com o outro, a consciência de si.

Espaços como o Estúdio Dudude Herrmann, em Belo Horizonte, e o Estúdio Nova Dança, em São Paulo, contribuíram muito para a divulgação e aprendizado dessas práticas que influenciaram e se desdobraram em diferentes abordagens conduzidas por dançarinos em suas próprias companhias. Além disso, esses estúdios contemplavam também indivíduos de outras áreas profissionais interessados na prática do movimento. Na

ausência dos dois estúdios citados é importante que sejam valorizadas iniciativas semelhantes de espaços para experimentação e criação através do intercâmbio de profissionais do movimento.

A partir do conteúdo exposto nesse artigo, conclui-se que o toque e o contato físico contribuem para diversas metodologias sobre a prática do movimento, além disso, promovem a qualidade e autenticidade das produções de dança. Essas práticas proporcionam mudanças de hábitos e padrões de comportamento em sociedade para os quais muitas vezes nega-se uma reflexão mais aprofundada. Tocar a si, ao outro, dançar em contato - estas são atitudes que requerem posturas de respeito e generosidade. Requerem também uma mudança nas relações de controle e de poder, agindo e recebendo na busca constante por equilíbrio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança moderna e educação da sensibilidade*: Belo Horizonte (1959-1975). 2002. 230f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

HERRMANN, Dudude. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[elisabelem@yahoo.com.br](mailto:elisabelem@yahoo.com.br)> em 04 abr. 2011.

-. Website de Dudude Herrmann. Disponível em: <<http://www.dudude.com.br>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

NETTL-FIOL, Rebecca. Somatics: a current moving the river of contemporary dance – an interview with Martha Myers. In: NETTL-FIOL, R.; BALES, Melanie (Ed.). *The Body Eclectic* – evolving practices in dance training. Chicago: University of Illinois, 2008. cap. 7, p. 89-133.



RETTORE, Paola. *A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann*. 2010.166f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TURNER, Robert. Steve Paxton's "Interior Techniques". In: *The Drama Review*, Nova York, v. 54, n. 3, p. 123-135, outono 2010.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.