

# DANÇA FLUIDA NA BASE BAIXA

Sávio Jordan Azevedo de Luna<sup>1</sup>

**Resumo:** O intuito da pesquisa é de proporcionar o entendimento e a compreensão do surgimento, através da experiência, enquanto dançarino, coreógrafo e pesquisador, de se criar uma linguagem embasada na organicidade, fluência, profilaxia e, sobretudo, em uma estética autêntica do movimento. A Dança Fluida na Base Baixa (DFBB) surge a partir de *Release Técnica* como um processo catalisador das experiências com a arte marcial (*kung fu*), *break dance*, eutonia e dança contemporânea. Ela se une e funde num intuito de profilaxia, organicidade, fluidez e minimização da energia, resultando numa dança orgânica, fluida e *grounded*. A reação e tonicidade ideal advêm da eutonia; a energia *chi*, a fluidez dos movimentos, as bases estáveis e baixas e a apropriação do elemento água (fluidez e a adaptação) advindas do *kung fu* suportam como elementos imprescindíveis à pesquisa; a dança baixa no *break dance* em movimentos circulares com aproximações, distanciamentos e quedas no solo, e as passagens contínuas da força pelas partes do corpo em segmentação corporal, assumem um papel de importância para o estilo.

**Palavras-chave:** Dança Contemporânea. Fluidez. Aterramento.

**Abstract:** The aim of the research is to provide understanding and comprehension of the emergence, through experience as dancer, choreographer and researcher, to create a language grounded in organicism, fluency, and prophylaxis, especially in an authentic aesthetic of movement. The Fluid Dance in Lower Base (DFBB) arises from Release Technique as a process catalyst of experiences with martial arts (*kung fu*), Break Dance, Contemporary Dance, and Eutonia. DFBB unites and blows in the interests of prevention, organicity, fluidity, and energy minimization. Resulting in an organic, fluid and grounded dance. The ideal reaction and tone come from eutony; *chi* energy, fluidity of movements, stable and low bases and ownership of the water element (fluidity and adaptation) arising of the *kung fu* support as essential to the research elements, the low dance on *break dance* in circular motion with approximations, distances and falls on the ground, and the continuous passages of force by body parts in body segmentation, assume a role of importance for the style.

**Keywords:** Contemporary Dance. Fluidity. Grounding.

<sup>1</sup> Doutorando na área de Linguística pela UFRN. Especialista em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coreógrafo da UFRN e professor dos cursos de Educação Física, Psicologia e Terapia Ocupacional da Universidade Potiguar em Natal-RN, bem como do Programa de Pós-graduação de Pedagogia na Especialização em Psicomotricidade.

Esta pesquisa traz fundamentos teóricos para uma dança que se desenvolve há algum tempo, desde o início dos anos 2000, inicialmente na cidade de Curitiba-PR e dando continuidade na cidade de Natal-RN. Seus princípios e suas ideias fundamentais originaram-se quando residíamos em Lisboa-Portugal, ainda, na condição de bailarino e coreógrafo.



O intuito elementar deste artigo é proporcionar o entendimento e a compreensão do surgimento, através da experiência, tanto negativa quanto positiva, da necessidade de, enquanto bailarino, coreógrafo e pesquisador, se criar uma linguagem que se sustentasse na organicidade, fluência, adaptação ao solo, profilaxia e, sobretudo, em uma estética autêntica do movimento.

Os termos *fluidez*, *fluido*, *fluir* e *fluxo* possuem uma relação entre si e seguem em uma ordem quase hierárquica segundo Aurélio Buarque:<sup>2</sup> a primeira diz respeito à “qualidade do que é *fluido*”; essa, por conseguinte, diz que é tudo aquilo “que corre como um líquido; *fluyente*; (fig.) brando; frouxo; *s. m.* designação genérica de qualquer líquido ou gás. (Cf. *fluido*, do v. *fluir*.); *fluir* é “correr em estado líquido”; e finalmente *fluxo* no “*s. m.* Preamar; enchente fluvial; o espriar (das ondas); *fluxão*; (fig.) vicissitude dos acontecimentos; abundância; substância muito fusível com que se auxilia a fusão de outras; [...] – da maré: movimento de subida das águas do mar por ocasião da maré, [...] -, *adj.* fluido, transitório”. Há aqui uma relação pertinente com tudo que é líquido ou que tenha essa consistência, o que para nós foi fundamental como elemento metafórico para o processo de pesquisa e criação da linguagem: o elemento água.

Entretanto, o *fluxo* na concepção de Rudolf Laban está intimamente relacionado com o movimento, estabelecendo o corpo no processo e, sobretudo, na sua condição inexorável à pesquisa devido a sua natureza inata de movimentar-se e, por conseguinte, de dançar. Pois, Laban (1978, p. 124) diz que a questão do *fluxo* “[...] tem principalmente a ver com o grau de liberação produzido no movimento, não importando se este é considerado do ponto de vista de sua dualidade subjetiva-objetiva ou dos contrastes de ser ‘livre na’ – ‘livre da’ fluência do movimento”.

Ciane Fernandes em seu livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas coloca o Fator Fluxo* da seguinte forma:

O fator *fluxo* relaciona-se com o ‘como’ do movimento, o sentimento, a emoção e a fluidez ao realizá-lo. Os líquidos corporais – sangue, linfa, líquido conectivo, líquido sinovial, líquido cefalorraquidiano, etc. – e os órgãos – estômago, intestino, fígado, pulmões, coração, etc. – concedem a fluidez e o grau de intensidade do fator *fluxo* no movimento corporal. (FERNANDES, 2002, p. 106)

A questão significativa da *fluência* ou do *fluxo* encontrava-se bastante clara para nós, restava definir em que tipo ou em que qualidade de *fluxo* dedicaríamos maior foco na investigação na pesquisa. Para isso, observamos que Laban (1978, p. 124) classificou a fluência de duas maneiras: uma que poderia ser contínua e a outra totalmente parada, ou seja,

‘livre’ e ‘controlada’, [...] O elemento de esforço de fluência ‘controlada’ ou obstruída, consiste na prontidão para se interromper o *fluxo* normal e na sensação de movimento de *pausa*. [...] O elemento de esforço da fluência ‘livre’ consiste num *fluxo libertado* e na sensação de *fluidez* do movimento.

Diante dos pressupostos, decidimos optar pela *fluência livre* como elemento organizador e preponderante à pesquisa tanto pela preferência pessoal, quanto pela relação íntima com o elemento líquido. Visto que para nós era imprescindível buscar-se um movimento livre e contínuo e que, ao mesmo tempo, se apropriasse de maneira orgânica e profilática do solo/chão.

É claro que, quando se está a mover, o corpo reage, fluentemente ou não, em função das diferentes partes acionadas, isso quer dizer que, “[...] o controle da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo” (LABAN, 1978, p. 48). Pois, em geral os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e em seguida fluem gradualmente na direção das extremidades dos braços e pernas são mais livremente fluentes do que “[...] aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar” (LABAN, 1978, p. 47). De modo que, é impossível estar-se numa mesma fluência o tempo inteiro, visto que ora nos movemos em um senti-

<sup>2</sup> FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Assistência: José Baptista da Luz. 13.ed. Rio de Janeiro: Gamma, 1980, p.559.

do, ora em outro. Porém, pode-se experimentar ao mover-se privilegiar um determinado fluxo.

Seguindo o pensamento da pesquisa e no trabalho aqui desenvolvido, destacaremos o processo inicial gerador da investigação e criação de uma linguagem que apoiasse em uma filosofia de movimento com tal princípio.

É interessante constatar que em várias práticas ou técnicas corporais voltadas para a consciência e prevenção do corpo, a necessidade dos criadores surge, quase sempre, da vontade de corrigir ou de refletir/questionar, através da investigação prático-científica, uma experiência corporal negativa que eles próprios experienciaram, ou mesmo os efeitos de um trabalho corporal vivenciado de maneira sistemática durante um longo tempo. Tais pesquisas resultam, normalmente, em seu cerne principal, para além do condicionamento físico, uma particularidade terapêutica, preventiva e integradora do indivíduo, valorizando e desenvolvendo de maneira saudável o bem-estar do corpo e da mente. Podemos destacar alguns exemplos que resultaram dessas características como: a técnica de Pilates, a Antiginástica, a Eutonia, a técnica de Alexander, a técnica de Feldenkrais, o RPG (Redução Postural Global), a técnica denominada de *Body-Mind Centering*, o *Shiatsu*, a Biodança, a Bioenergética, o *Tai Chi Chuan*, a *Yoga*, o *Contact Improvisation* (Contato Improvisação) e etc.

Essa necessidade sucedeu-se exatamente conosco quando pensamos em criar uma linguagem de dança que se apoiasse em uma filosofia da fluência, da organicidade e da consciência do corpo e do movimento para se expressar. A ideia da relação da expressividade e da fluência é esclarecida por Rudolf Laban (1978, p. 29) da seguinte maneira: “As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras”. Para nós o sinônimo de movimento, de consequência, de caminho livre, de liberdade, de vida, como um rio que nunca deixa de correr, era o fluir. Ainda de acordo com Laban (1978, p. 29), “[...] as falas dos atores e os movimentos dos dançarinos estão todos num fluxo dinâmico contínuo, interrompido apenas por pausas breves, até que finalmente cesse de todo ao terminar o espetáculo”.

Nossa experiência corporal desde a vivência

com o esporte manifestou-se de forma mecanizada e disciplinada voltada unicamente para a *performance*, sem preocupação alguma com as consequências ou os efeitos colaterais ocasionados diante do exigido para o corpo de um atleta. Já na dança, como bailarino, não foi muito diferente as experiências que tivemos em algumas técnicas específicas e, sobretudo, na forma que eram estrategicamente e metodologicamente aplicadas.

Cansado de submeter o corpo a tanto esforço e trabalho com pouca consciência, nosso ponto crucial gerador da mudança deu-se a partir de uma lesão no joelho pelo esforço repetitivo, ainda como bailarino profissional de uma companhia estrangeira de dança. Na tentativa de continuar trabalhando como bailarino profissional sem submeter a uma intervenção cirúrgica, propusemos mudar radicalmente a maneira de trabalhar com o corpo. Para isso, o despertar para uma nova *filosofia* de trabalho e de vida originou-se, inicialmente, ao experimentar a prática de *release technique*<sup>3</sup>.

Para isso, é essencial discutir a princípio a respeito do corpo e de sua consciência, que, para nós, foi imprescindível para sentir a necessidade de se mexer diferentemente e de se debruçar em um processo de descoberta de uma técnica que nos oferecesse tais condições. Até porque foi ele, o corpo, quem deu primeiramente o alerta de que algo estava errado.

Nesse sentido, buscaremos na Antiginástica a ideia de corpo, consciência e sua natureza. Térèse Bertherat (2001, p. 3) amplia tal noção ao afirmar que:

Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe a nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... Pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até a força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas a unidade.

<sup>3</sup> Técnica corporal que se utiliza do movimento com exercícios soltos e relaxados, em que tem no objetivo a economia de energia e a prevenção de lesões no corpo, abrindo definitivamente à volta ao corpo pela sua própria consciência.



A princípio, para nós profissionais que lida com o corpo, o que melhor pensamos que conhecemos é ele mesmo - o próprio corpo. Um conhecimento balizado exclusivamente e cientificamente na anatomia e fisiologia voltado para o desempenho do corpo, na ginástica, nas práticas corporais e nas técnicas específicas, tanto no esporte quanto na dança; contendo, assim como as demais, exercícios codificados, e que, por sua vez, com o objetivo de desenvolver algum aspecto singular das estruturas ou das possibilidades estéticas. Entretanto, não nos conhecemos quase nada. Olhamos para o espelho e o que vemos é apenas a imagem refletida de nós mesmo. É preciso olhar para dentro de si, sentir e escutar o que nos é peculiar e o que nos rodeia, respeitar a si mesmo, nos sensibilizarmos. Iniciar um processo onde o corpo passa a ser a ponte para a tomada de consciência dele mesmo, que “[...] recai particularmente sobre a sensibilização, canal por onde se abrem as portas da percepção do corpo”, enquanto para uma conscientização do sujeito, de si mesmo, ela “[...] recai primeiro em uma tomada de consciência” (IMBASSAÍ, 2003, p. 51). Um olhar para dentro de si mesmo, sentindo e escutando o que nos rodeia, constitui um primeiro passo para a sensibilização de si no processo de tomada de consciência do corpo. Só através da consciência de si mesmo, de seu corpo, que poderíamos vislumbrar um despertar para o mundo, trazendo de forma mais acentuada, uma percepção maior do sujeito subjetivo. Berta Vishnivetz (1995, p. 151) diz que, “[...] estar consciente é estar atento, aberto para si mesmo e para o mundo, observando-se objetivamente”.

Nesse processo, o próprio corpo assume-se como instrumento dessa tomada de consciência e, desse modo, opera-se a conscientização do mesmo. Quando se percebe, por exemplo, que em um determinado momento, seu corpo está submetido e subjugado a práticas e vivências mecanicistas, voltadas, apenas, para o rendimento físico, desconsiderando as sensações e sua inteireza, abre-se a possibilidade, diante de si, de um novo caminho para a *libertação*, mudança do mesmo.

A tomada de consciência pode emergir de uma experiência desagradável ou até dolorosa. Pois, uma experiência penosa para superar as sequelas deixadas no corpo pelo trabalho muscular mecânico

precisa de uma sensopercepção aguçada e espontânea de si mesmo no processo de autosuperação e mudança. Essas experiências podem levar a uma melhor compreensão do corpo. Assim, no corpo, a dor, ou estando o corpo doente, pode situar a relação que o indivíduo estabelece, ensinando-nos a respeito da tensão entre corpo-objeto e corpo-sujeito para sua condição de existência humana (MARZANO-PARISOLI, 2004). Portanto, a dor é mediadora da relação com o corpo. Ela dá o sinal de alerta ao indivíduo para que perceba que “[...] não é um simples corpo e, sobretudo, de que o corpo humano é ao mesmo tempo corpo-objeto e um corpo-sujeito” (p. 75).

Esse mesmo preceito da dor para o corpo conduzindo o indivíduo a um olhar mais sensível para sua existência corpórea é recíproco, haja vista o momento em que são colocadas às experiências ruins ou dolorosas para a tomada de consciência, levando o indivíduo a um processo de conscientização que o coloca na condição de questionador crítico e reflexivo de seu trabalho, tanto como atleta/bailarino quanto professor/pesquisador. Assim, é preciso muitas vezes passar por situações negativas ou dolorosas para que se possa crescer, mudar ou ir à busca do que se acredita.

Entretanto, não é apenas pelas dores, sofrimentos ou desagradados que o homem encontra o caminho do despertar pela consciência do corpo. Há sim, conscientização por experiências prazerosas, ou simplesmente vividas. Porém, até que essa tomada de consciência seja despertada, adquirimos facilmente vícios e hábitos de postura e de movimentos, visto que a aprendizagem neuromotora faz-se e automatiza-se velozmente, assim como nossas ações, incorporando-se ao longo dos anos ao nosso cotidiano, como uma segunda natureza. Por isso, a necessidade de uma sensibilização que abra as portas da percepção do corpo, apoiada no preceito da conscientização corporal com a atenção nas sensações, dinâmica, postura, tonicidade e o equilíbrio do corpo, reajustando e corrigindo a postura e os movimentos de maneira consciente, de dentro para fora e não o oposto, de forma mecânica e de fora para dentro. Aguçando a percepção interna e externa, situando o indivíduo atleta/bailarino no seu *métier* e na sua vida.



Ao mudar a maneira de pensar e de trabalhar o corpo em movimento pela experiência do *release technique*, descobrimos outro corpo, outras estéticas de movimento, outra maneira de movimentar-se e, conseqüentemente, outra dança. Uma dança mais orgânica, fluida, solta e relaxada, que para além de nos ter proporcionado maior prazer com o corpo, despertou-nos para a ideia da criação de uma linguagem que aprofundasse especialmente na questão da fluidez, e ainda, na energia conduzida em cadeia pelas partes do corpo como geradora e mantenedora do movimento, adaptação e intimidade com o solo. Pois, tornando íntimo com o chão, teríamos o domínio maior da capacidade de nos aproximarmos e nos afastarmos – descer e subir com quedas e mergulhos – de maneira orgânica, segura e fluida, em uma relação de intimidade com o solo utilizando-se do mesmo de maneira simbiótica e como subsidiador da energia vital. Podemos destacar aqui que uma qualidade necessária para a execução consciente e eficaz nas aproximações e afastamentos do solo citadas acima é o que muitos autores denominam de *grounded* ou aterramento. Para isso, a relação peso/gravidade fez-se mister à pesquisa, visto que, corpo e solo por necessitar dialogar entre si, mantinham, dessa forma, uma relação simbiótica. Pois, de acordo com Laban (1978, p. 49), “[...] as explicações racionalistas insistem no fato de que os movimentos do corpo humano estão submetidos às leis do movimento inanimado”.

Assim, com o conhecimento adquirido das experiências de várias práticas corporais, técnicas da dança e diferentes linguagens coreográficas contemporâneas, em especial destaque ao *release technique*, ao *kung fu* e ao *break dance*, iniciamos o desenvolvimento da pesquisa que veio gerar a *Dança Fluida na Base Baixa* (DFBB). Uma dança desenvolvida, pesquisada, sentida, experienciada e, sobretudo, dançada; apostando numa identidade técnica, estética e filosófica. De acordo com Dulce Aquino (2001), qualquer organismo, para sobreviver, necessita ser reconhecido. Precisa de um período de estabilidade que o organismo alcança fazendo-se, fazendo a cada instante. A consciência, o nosso *self* agente está recolocando e atualizando a todo instante. A dança contemporânea para revelar esta(s) identidade(s) deve se mostrar fazendo, fazendo, fazendo.

Estabelecemos primeiramente que o *release technique* assumiria o processo de catalisação das técnicas escolhidas em um propósito de economia ou menos gasto no esforço físico necessário à movimentação gerada, pois todo esforço tem relação íntima com o movimento, gerando a origem do mesmo. Sobre isso Laban (1978, p. 51-52) esclarece:

“Todos os movimentos humanos indissolivelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal. Ela passaria a permear todo o processo e toda a filosofia da pesquisa. [...] O esforço é visível nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino e é audível no canto e discursos.

Quando se fala de *release technique* ou da técnica de relaxamento, muitos autores não a definem como tal, pois a soma de várias terapias somáticas é que originaria tal nomenclatura. De acordo com Meireles (2003, p. 88),

As terapias corporais ou educações, de forma geral, estão comprometidas com o bem estar e a saúde corporal, compreendendo o indivíduo como um ser complexo em seus domínios físicos, emocionais, sociais, psíquicos e espirituais. Elas se desenvolveram com a finalidade de reeducar esquemas gestuais e fazer emergir formas e posturas mais eficazes (o máximo de aproveitamento com o mínimo de esforço).

Na tentativa de se tentar explicar sua função nessa pesquisa, escolheu-se a técnica da *Eutonia*, criada pela estudiosa de origem alemã Gerda Alexander. Todos, através de seu tônus ideal, têm a capacidade de reação muscular a um esforço exigido, adaptando-o automaticamente à situação exigida ou necessária. Essa preocupação sobre esse tônus equilibrado chama-se eutonia, trabalhando diretamente para o ideal de esforço. Evitando, conseqüentemente, perdas ou gastos desnecessários de energia, fluindo melhor e objetivamente os músculos necessários ao movimento, levando o bailarino a melhorar a qualidade de sua presença em cena, consciente de seus movimentos e do ambiente ex-



terior, tempo, espaço, som, outros bailarinos, público (MEIRELES, 2003).

Tais características nos oferecem o suporte e influência em todo o processo estudado para aquelas outras técnicas escolhidas e citadas neste trabalho.

O complemento *base baixa*, advém exatamente da experiência com a arte marcial *kung fu*. Escolhemos essa técnica por três razões fundamentais: a *fluidez* dos movimentos, as suas *bases* baixas amplas e sua energia do *chi*<sup>4</sup>. O que para a DFBB seria especial, pois o *chi* aliado a *eutonia* viria enriquecer, ainda mais, a questão da economia de esforço físico com a energia despendida.

Sabendo-se que o *chi* na filosofia oriental corresponde à respiração, encontramos nos estudos de Ciane Fernandes (2002, p. 143), a relação, não apenas da respiração, mas, também, dos líquidos corporais, com o movimento do corpo, o qual é nomeado de *forma fluida* no Sistema Laban/Bartenieff. Sobre essa ideia a autora diz: “A Forma Fluida implica no relacionamento do corpo consigo mesmo, entre suas partes; movendo-se a partir da respiração, voz, órgãos e líquidos corporais. [...] E nosso corpos são, por sua vez, tão fluidos quanto o próprio planeta que habitamos”.

No *tai chi chuan*, forma do *kung fu* para meditação, como o próprio *kung fu* marcial, podemos observar que o relaxamento acontece sem amolecimento, visando sempre o esforço necessário para movimentos lentos e rápidos,

[...] por essa razão, na prática do tai chi chuan, cada movimento é efetuado com a respiração adequada. A conscientização do movimento e da respiração estimula, de modo automático e ao mesmo tempo, o corpo físico e o energético, para um equilíbrio integral corpo-energia-mente. (WU, 1998, p.52)

Tais conceitos vêm de encontro e está exatamente de acordo com os propósitos de uma dança verdadeira, inteira, orgânica, presencial.

O *eixo* ou o quadril denominado de centro baixo do corpo, tanto no *tai chi chuan* como no *kung fu*, deve-se estar solto e relaxado. Dessa maneira, a ener-

gia repousará na base do tronco para que o peso do corpo fique todo centrado nesta região, levando mais estabilidade à técnica. Essa característica viria fornecer à DFBB o foco central da dança ou o centro de referência do movimento, visto que, com a energia centrada em um *eixo* mais próximo do solo, o domínio técnico da dança passaria a ser maior e mais orgânico nas quedas, nas aproximações, nos afastamentos e até sobre o solo.

Não foi em vão que para nós, dentre os quatro elementos da natureza: a terra, o ar, a água e o fogo, a água é a que melhor representa metaforicamente a DFBB por possuir duas qualidades chaves para o estudo: a fluidez e a adaptação. Primeiramente pelo o que se caracteriza por fluido no movimento, em se tratando da estética, acreditando-se também que: o que flui, é natural, corre sem percalços, sem interferências, organicamente, vital; como a água que corre livremente, se nada a impedir, e que se adapta a tudo. O corpo humano da mesma forma pode harmonizar-se com o espaço, como o solo e o meio ambiente, estando a dançar.

Em seu livro *O Tao do Jet Kune Do*, Bruce Lee (2003, p. 21) nos esclarece sabiamente que “[...] se nada for rígido, as coisas exteriores se revelam. Ao se mover, seja como a água. Quando ficar parado, seja como o espelho. Responda como um eco”. Nesse sentido, o artista marcial e professor refere-se ao corpo de um lutador, a um corpo que se movimenta na ação de uma luta. Entretanto, não é assim que um bailarino deveria movimentar-se e dançar?

Convencidos de tais pressupostos, passamos a praticar e a experienciar a arte marcial do *kung fu* em toda a sua essência e filosofia, uma vez que pretendíamos conhecer e utilizar a respiração como elemento gerador da energia para um movimento fluido; e, ainda, o quadril como a parte do corpo que seria o eixo motriz do movimento, por se encontrar próximo ao solo e que nomeamos de *base baixa*. O *centro* que estará sempre a procura do solo se aproveitando da força da gravidade como um aliado no movimento. Pois, “o *peso* do corpo segue a lei da gravidade” (LABAN, 1978, p. 29).

No *break dance*<sup>5</sup>, o que mais nos atrai e que con-

<sup>4</sup> *Chi* significa literalmente sopro, que tem sentido, simultaneamente, de *ar* e *bio-energia*.

<sup>5</sup> *Break Dance* significa, traduzido literalmente o termo, dança quebrada, sendo um dos estilos do *hip hop*.

tribui à pesquisa são a segmentação corporal e as quedas. Nosso primeiro contato foi nos anos 1980, um pouco antes de termos experienciado a dança clássica, moderna e contemporânea. Mesmo depois de longos anos como dançarino profissional e com toda bagagem adquirida, sua influência na qualidade de movimento e algumas de suas características como o encadeamento das partes do corpo, a segmentação corporal por ela proposta e os deslocamentos e quedas continuaram presentes em nossa movimentação e serviram de inspiração e fatores constituintes de nossa pesquisa.

Podemos destacar dentre as três características do *break dance*: o *footworks*, o *popping* e o *waving*, o último como sendo de mais valia para a DFBB, pois o *waving*, chamado de mola, tem como característica a passagem contínua da força pelas partes do corpo, criando um movimento de onda cuja utilização na dança contemporânea recebe a nomenclatura de segmentação corporal. Emerson Camargo (2013, p. 92) amplia o conceito afirmando que,

o *Waving* é composto por uma série de movimentos fluídos que dão a aparência de uma onda estar viajando através do corpo do dançarino. É frequentemente misturado e confundido com o *Liquid Dancing*, contudo pode ter interrupções para entremear sua movimentação, ao contrário da outra técnica citada.

Sendo considerado de extrema importância para o estilo, pode-se dizer que é a alma da técnica proposta, trazendo uma fluência contínua no movimento e na sua dinâmica, em que a velocidade ideal do fluxo e da energia assume uma eficácia maior tanto na execução da dança, quanto na apreciação por parte do espectador.

Assim, para além de ser uma dança em que se manifesta em uma fluência total do corpo dançante, a DFBB traz igualmente em seu cerne a condição preventiva e profilática no corpo devido a sua condição filosófica. Uma dança que desafia seus limites de forma consciente, com movimentos conscientes, entre a *terra* e o *céu*, entre o *em cima* e o *em baixo*, produzindo uma estética singular e uma movimentação organicamente natural e fluida.

Após algum tempo de pesquisa, de escrita e elaboração pedagógica da técnica passamos a minis-

trar aulas regulares e processos criativos com os dançarinos e alunos do Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, provenientes dos cursos de graduação de Dança e Teatro. Em 2003 apresentamos pela primeira vez de forma oficial e em público a DFBB. O convite surgiu de uma colega pesquisadora do movimento, Olga Nenevê, para uma *performance* realizada no Centro de Estudos do Movimento – Casa Hoffmann em 2003<sup>6</sup>, na cidade de Curitiba - PR. A respeito do que presenciou, ela comenta:

*Fluidance with low base*, renomeado como Dança Fluida na Basa Baixa<sup>7</sup>, traz o movimento que vai para o céu e se agarra a terra; traz a leveza e a beleza do corpo vivo, vigoroso, dançante. Aos poucos, o artista vai entendendo quem é, e vai criando uma identidade. Essa identidade busca emancipação na comunicação dos movimentos de dentro e de fora, do e para o indivíduo. É na conexão do indivíduo com suas motivações, com seu cotidiano, que o próprio percurso torna-se complexo e evolui. Quando se depara com esses delineamentos, percebe que a trajetória de um trabalho artístico é muito importante! Essa trajetória mostra a equivalência de todos os aspectos envolvidos numa criação e coloca a ‘presença’ do artista como algo muito concreto a ser lido em cena. A presença é o artista habitando o seu corpo; visível, vivo, com ideias expostas, informações particulares e sociais, culturais, ali, concretas, mas, flexíveis no corpo. (NENEVÊ, 2003, p. 3)

Em 2004 é criada a primeira obra coreográfica para a Gaya Cia de Dança-UFRN com o título *Quatro*, em que os dançarinos, já com certo domínio da técnica DFBB, puderam colaborar na criação como intérpretes-criadores. Em agosto de 2009 tivemos a oportunidade de oferecer e compartilhar com dançarinos e atores um *workshop* realizado no mesmo espaço em que ela de fato nasceu e apresentou-se oficialmente ao público (Centro de Estudo do Movimento - Casa Hoffmann), com o título

<sup>6</sup> O registro do evento encontra-se disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aYYeWkKNpXA>>.

<sup>7</sup> Grifo do autor esclarecendo que o termo referente à técnica citada, passou a ser nomeada dessa maneira.



*Dança Fluida na Base Baixa: Workshop para processos de criação de células coreográficas e performances.* Nessa ocasião buscamos novas possibilidades e desconstruções e improvisações apoiado nos preceitos e filosofia da pesquisa. No ano de 2011, voltamos a Portugal, mais precisamente no Centro de Danças de Oeiras, para realizarmos uma oficina de criação com o intuito de ministrar aulas e desenvolver um trabalho baseado na linguagem coreográfica e criativa da DFBB.

Atualmente a DFBB, vivenciada e experienciada por dançarinos, atores e artistas/*performers* que se expressam através do corpo, ou simplesmente, pessoas que desejam movimentar-se e/ou dançar conscientemente, continua em transformação por estarmos constantemente analisando e reestruturando seus princípios e metodologia. Acreditamos que a mudança, quando necessária, abre outras possibilidades e experiências para uma mesma ideia pré-concebida. “Diz-nos a ciência que a mudança é um elemento essencial da existência” (LABAN, 1978, p. 144). Grande parte dessa transformação se dá pela maior dedicação e mais investigação teórico-prática à questão filosófica do trabalho, abstraindo-se da preocupação com uma estética pré-estabelecida em detrimento das percepções e sensações geradoras de movimentos atribuídas a elementos específicos da técnica.

## Referências

- AQUINO, Dulce. Qual a identidade da dança contemporânea no Brasil. In: *Congresso nacional de dança*. Porto Alegre: Condança, 2001.
- BELTRÃO, Bruno. Break Dance: fissão e reação em cadeia. In: Katz, H. (org) *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000.
- BERTHERAT, Térése. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMARGO, Emerson. *A dança de relações e experimentação*. Curitiba: Íthala, 2013.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- IMBASSAÍ, Maria Helena. Consciência corporal: sensibilidade e consciência do mundo contemporâneo. In: Calazans, J., Castillo, J. & Gomes, S. *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978. Edição organizada por Lisa Ullmann.
- LEE, Bruce. *O Tao do Jeet Kune Do*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Trad.: Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- MEIRELES, F.; EIZIRIK, A. O corpo do dançarino contemporâneo atravessado pelas terapias corporais. In: CALAZANS, J.; CASTILLO, J.; GOMES, S. *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.
- RANGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- VISHNIVETZ, Berta. *Eutonia: educação do corpo para ser*. Trad.: Benita Beatriz Canabrava. São Paulo: Summus, 1995.
- WU, Jyh-Cheng. *Tai chi chuan: a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.