



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

RENAN SANTOS DO ROSÁRIO

POWER MOVE:

Um caminho dançante para o movimento

BELÉM – PA
2012

RENAN SANTOS DO ROSÁRIO

POWER MOVE:

Um caminho dançante para o movimento

Monografia de conclusão de curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Dança, orientado pela Prof. M. Sc. Luiza Monteiro e Souza.

BELÉM
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Rosário, Renan Santos do

Power Move: um caminho dançante para o movimento / Renan Santos do Rosário; orientadora Prof^a M. Sc Luiza Monteiro e Souza. 2012.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura em Dança, 2012

1. Dança de rua. 2. *Power Move*. 3. Movimento. 4. Corpo e caminho. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

RENAN SANTOS DO ROSÁRIO

POWER MOVE:
Um caminho dançante para o movimento

Monografia defendida e aprovada em: ____/____/____.

Conceito: Excelente

Banca examinadora:

Luiza Monteiro e Souza

Profª M. Scª Luiza Monteiro e Souza

Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Wladilene de Jesus Lima

Profª Drª Wladilene Lima

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Rosana Rosário

Profª Espª Rosana Rosário

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELEM
2012

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Renom Santos do Rosario

Local e Data

ETDUFPA - 21.03.13

À minha avó Meire e minha mãe Rosana, por acreditarem em mim e contribuírem de forma incomensurável com minha vida e formação enquanto ser humano. Aos meus irmãos Rômulo e Rodrigo por me ajudarem e compreenderem nesta fase atarefada de minha vida e meu padrasto Jucinclê, seu apoio e orações são realmente importantes. Para vocês todo o meu amor e carinho!

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus e Senhor, toda honra, glória e poder.

À minha família, pelo apoio e compreensão nos momentos mais tensos da graduação, quando já não tinha tanto tempo pra dar atenção a eles.

À Universidade Federal do Pará pela implementação e trabalho para manter a graduação em dança.

A todo o corpo docente do curso de dança por acompanhar e acreditar na tempestuosa turma de 2009.

Em especial à minha orientadora e amiga Prof. Msc. Luiza Monteiro, por generosamente dividir comigo sua experiência e por me acompanhar em minhas crises.

À Prof. Dr^a Wlad Lima, “personagem” muito importante no início e durante minha caminhada acadêmica.

Ao corpo de funcionários da ETDUFPA que acabam tornando-se colegas e que contribuem para o bom funcionamento do curso.

Aos meus companheiros da segunda turma de Licenciatura Plena em Dança:

Wanessa Borges, Lillian Serrão, Lidyane Ramos, Suzana Luz, Annaira Etna, Natasha Pereira, Tamires Mello, Dielle Angelim, Higor Oliveira, Camila Barbosa, Silvana Farias, Antônio Cunha, Lindemberg Monteiro, Aline Luz, Raquel Lima, Geise Naiana, Everton Pires, Allany Cássius, Débora Cardoso, Anny Erika, Tiago Torres, Kellem Melo, Fladilson Vilhena, Adriele Pinho, Arianne Pimentel, David Bioche, Marina Nascimento, Mayara Vale, Suanne Baena, Rosana Rodrigues e Nayara Camila.

À família Amazon Crew composta pelos grupos: Amazon B.Boys, Kurmim Crew e Ananin Breaks, pelo apoio e o convívio mais do que estimulante em minha caminhada dançante, em especial aos coordenadores Ivan Pires e Kleber Gonçalves.

Aos amigos que contribuíram com este trabalho: Alyne Goes, João Paiva, Pedro Tobias e Franco Salluzio.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso está alicerçado nos objetivos de descrever seis movimentos básicos do subgênero de movimento da dança breakin chamado power move, assim como, tecer relações teóricas e filosóficas sobre a dança e as concepções de corpo que nortearam meu caminho durante as vivências e relações estabelecidas rumo ao movimento power move. Para tanto, dialogo com Hoffman e Harris (2002) em seus estudos sobre a cinesiologia, Merleau-Ponty (2006) e a fenomenologia, assim como, Bolsanello (2005) para a noção de corpo enquanto experiência. Esta abordagem busca colaborar com o cenário artístico belenense em sua produção de conhecimento por meio da dança.

Palavras-Chave: Power move. Movimento. Corpo e caminho.

ABSTRACT

This course conclusion work is grounded in goals describe six basic movements of the subgenre of dance move called breakin power moves, as well as establishing relations theoretical and philosophical about dance and body conceptions that guided my way through the experiences and relationships established moves towards the movement power. Therefore, dialogue with Hoffman and Harris (2002) in their study of kinesiology, Merleau Ponty (2006) and phenomenology, as well as Bolsanello (2005) for the notion of body experience while. This approach seeks to collaborate with the art scene belenense in its production of knowledge through dance.

Keywords: Power moves. Movement. Body and path.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Afrika Bambaataa.....	22
FIGURA 2 – DJ Kool Herc.....	22
FIGURA 3 – Gêmeos Grafiteiros 1.....	24
FIGURA 4 – Graffit Monquey.....	24
FIGURA 5 – Gêmeos grafiteiros 2	25
FIGURA 6 – Graffit na rua.....	26
FIGURA 7 – Graffit da Cosp Tinta Crew 1.....	26
FIGURA 8 – Graffit da Cosp Tinta Crew 2.....	27
FIGURA 9 – Graffit da Cosp Tinta Crew 3.....	27
FIGURA 10 – Mesa de Pick Up’s	27
FIGURA 11 – Renan Rosário dançando um top rock	30
FIGURA 12 – Renan Rosário dançando um foot work	31
FIGURA 13 – Renan Rosário executando um power move.....	31
FIGURA 14 – Renan Rosário executando um freeze	31
FIGURA 15 – Renan Rosário executando um drop’s.....	32
FIGURA 16 – Renan Rosário executando um drop’s.....	32
FIGURA 17 – Renan Rosário executando um slyde.....	33
FIGURA 18 – Renan Rosário executando um slyde.....	33

FIGURA 19 – Renan Rosário em um stance.....	33
FIGURA 20 – Praça Floriano Peixoto no bairro de São Brás em Belém.....	39
FIGURA 21 – Praça Justo Chermont.....	40
FIGURA 22 – Logo da Crew Amazon.....	41
FIGURA 23 – Logo da Crew Kurumim.....	45
FIGURA 24 – Articulação do punho	58
FIGURA 25 – Articulação do ombro	58
FIGURA 26 – Articulações do quadril (Pelve)	58
FIGURA 27 – Articulações do punho, ombro e quadril respectivamente ilustradas durante o movimento	58
FIGURA 28 – Vetores de força	59
FIGURA 29 – Renan Rosário – funk 1.....	62
FIGURA 30 – Renan Rosário – funk 2.....	62
FIGURA 31 – Renan Rosário – funk 3.....	62
FIGURA 32 – Renan Rosário – funk 4.....	62
FIGURA 33 – Músculo iliopsoas	63
FIGURA 34 – Músculo oblíquo externo	63
FIGURA 35 – Músculo reto do abdome	63
FIGURA 36 – Músculo trapézio	64
FIGURA 37 – Músculo grande dorsal	64
FIGURA 38 – Rodrigo Pinheiro - Posição dos membros superiores em relação ao tronco no Wind Mill	65

FIGURA 39 – Rodrigo Pinheiro - Posição dos membros superiores em relação ao tronco no Wind Mill	65
FIGURA 40– Renan Rosário executando o Wind Mill	66
FIGURA 41 – Renan Rosário executando o Wind Mill	66
FIGURA 42 – Renan Rosário executando o Wind Mill	66
FIGURA 43 – Renan Rosário executando o Wind Mill	66
FIGURA 44 – Renan Rosário executando o Thomas Flare	68
FIGURA 45 – Renan Rosário executando o Thomas Flare	68
FIGURA 46 – Renan Rosário executando o Thomas Flare	68
FIGURA 47 – Renan Rosário executando o Thomas Flare	68
FIGURA 48 – Disposição dos apoios no Track	69
FIGURA 49 – Renan Rosário preparando para executar o Track	70
FIGURA 50 – Renan Rosário executando o Track	70
FIGURA 51 – Renan Rosário executando o Track	70
FIGURA 52 – Renan Rosário executando o Track	70
FIGURA 53 – Renan Rosário base para a execução de um move	73
FIGURA 55 – Renan Rosário executando o louco	73
FIGURA 55 – Renan Rosário executando o louco	73
FIGURA 56 – Renan Rosário executando o louco	73
FIGURA 57 – Renan Rosário executando o Swipe	75
FIGURA 58 – Renan Rosário executando o Swipe	75
FIGURA 59 – Renan Rosário executando o Swipe	75

FIGURA 60 – Renan Rosário executando o Swipe	75
FIGURA 61 – Ilustração de um pião	76
FIGURA 62 – Ilustração de uma porta	76
FIGURA 63 – Renan Rosário executando o head spin	78
FIGURA 64 – Renan Rosário executando o head spin	78
FIGURA 65 – Renan Rosário executando o head spin	78
FIGURA 66 – Renan Rosário executando o head spin	78
FIGURA 67 – O corpo enquanto fenômeno	83
FIGURA 68 – Imagem capturada durante a simulação de um giro	95
FIGURA 69 – Imagem capturada durante o movimento head spin	95
FIGURA 70 – Três eixos do ensino no campo da educação somática	96
FIGURA 71 – Power Move: Um caminho para o movimento	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 UM BREVE HISTÓRICO SOBRE A CULTURA HIP HOP	21
1.1 GRAFFIT	23
1.2 DJ E MC	27
1.3 BREAKIN	29
1.4 A DANÇA BREAKIN EM BELÉM DO PARÁ	36
1.5 DESCOBRINDO O BREAKIN DANCE	43
2 POWER MOVE: ANALISANDO E DESCREVENDO O MOVIMENTO	48
2.1 E O POWER MOVE É O QUE?	50
2.2 O POWER MOVE PELO OLHAR DA CINESIOLOGIA	53
2.3 DESCREVENDO MOVIMENTOS DE BASE	61
2.3.1 Wind mill	61
2.3.2 Thomas flare	66
2.3.3 Track	68
2.3.4 Air track	71
2.3.5 Swipe	73
2.3.6 Head spin	75
3 UMA POSSÍVEL PROPOSTA	81
3.1 SOMANDO POSSIBILIDADES TEÓRICO-FILOSÓFICAS	81
3.1.1 A cinesiologia holística	84
3.1.2 Reconstrução da autoimagem: Método Feldenkrais	86
3.1.3 O roteiro imagético	87
3.1.4 A contextualização da aprendizagem	88
3.1.5 A construção do conhecimento à luz de Klauss Vianna	91
3.2 MEU CAMINHO PARA O MOVIMENTO	92
3.3 RELATANDO EXPERIÊNCIAS	98

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106
ANEXO	109

INTRODUÇÃO

Para iniciar meu discurso acerca deste trabalho gostaria de relatar de maneira sucinta o meu trajeto com o *power move*¹ e por conseguinte descrever o conteúdo que apresento neste trabalho. Minha vida para dança começou em 2007, quando pela primeira vez tive contato com a cultura urbana, por meio das danças de rua. O *power move* apresentou-se a mim como uma possibilidade de mudança de concepção sobre o mundo, como o surgimento de diferentes perspectivas de vida e de transformações dos contextos dos quais eu fazia parte até então.

Mudança de concepção, pois passei a encarar o mundo sob outra ótica, a da dança enquanto linguagem artística. Novas perspectivas de vida, pois troquei uma possível carreira em engenharia mecânica para estudar artes. Transformação de contextos, pois todos os ambientes que eu frequentava modificaram-se enquanto eu era modificado pela dança.

Naquele momento derradeiro, no qual pela primeira vez eu observei a movimentação do *power move*, um mundo inteiro de informações, sensações e desejos aconteceram em mim simultaneamente. Percebi então que dali em diante tudo seria diferente. Diferente do que a minha família esperava, assim como, do que a sociedade esperava de mim. Assim, comecei a praticar o *power move* de maneira não formal (não acadêmica).

Minha pesquisa começa a partir de uma aula de física sobre mecânica do movimento, onde me foi imposto por tal ciência estruturalista a impossibilidade de mover-me como eu tanto desejava dentro das possibilidades da linguagem de movimentos do *power move*.

Iniciou-se ali uma busca objetiva pela ratificação e sustentação da premissa (certeza) de que para o corpo em movimento nada seria improvável ou impossível segundo a sua própria vontade. Tal busca tinha, pois, este objetivo, no qual ciência, filosofia ou conceito algum teriam o direito de me privar do movimento.

Com o passar do tempo essa ideia (pesquisa) foi amadurecendo, e após o meu ingresso à academia, a mesma tornou-se formal e com objetivos mais bem definidos. Esta “possível proposta” de ensino e aprendizagem nada mais é do que o relato de minha trajetória incidente

¹ Subgênero de movimento da dança breakin, inspirado em movimentos da ginástica olímpica. Exemplo: Thomas Flare, que é um movimento realizado pelo atleta sobre o cavalo de madeira.

no caminho do movimento *power move*. A difícil tarefa de construir esta proposta foi o que me instigou a desenvolver a pesquisa, como desenvolver uma proposta de ensino e aprendizagem em *power move*? é o grande problema da mesma.

Tal trajetória é apresentada como proposição plausível de seguimento, de continuidade, ou exemplo de experiências a serem mensuradas e seguidas em diferentes processos vivenciados por outros corpos e em contextos dessemelhantes.

Assim, este trabalho encontra-se dividido em três capítulos, e cada um possui um conjunto de conceitos e teóricos específicos, enquanto diversos, e em alguns momentos aparentemente contrapostos. Todas as relações tecidas nesta monografia têm por objetivos descrever seis movimentos básicos do *power move*, assim como, tecer relações teóricas e filosóficas sobre as concepções de corpo norteadoras do meu processo de aprendizagem destes movimentos.

Existe uma questão relativa a este trabalho que seria hipoteticamente sanada com a conclusão do mesmo. Acredito que a publicação deste estudo sobre o movimento *power move* auxiliará os dançarinos em sua prática, potencializando seu desempenho pela compreensão deste caminho de aprendizagem ao qual apresento.

Para tanto, realizo uma pesquisa bibliográfica sobre os conteúdos relevantes a mesma em interseção a experimentações de cunho prático, que neste trabalho denomino de treino, a fim de ratificar minhas hipóteses de pesquisa e sanar as questões alçadas pela investigação bibliográfica.

Realizando uma abordagem predominantemente qualitativa procuro construir uma escrita que consiga comunicar e justificar minha ânsia em falar sobre o *power move*. As etapas de elaboração da pesquisa iniciam com as experimentações práticas de movimentos seguidas da pesquisa bibliográfica, com o desenrolar da mesma as informações foram organizadas em três capítulos. Anseio que o presente estudo contribua com o trabalho de dançarinos, esportistas e estudiosos da arte e do movimento de maneira geral.

Em um momento inicial de meu primeiro capítulo, elenco questões relativas à história da cultura *hip hop*, construindo um sucinto apanhado histórico sobre a mesma. Em um segundo momento, me abandono na difícil tarefa de tecer uma abordagem histórica sobre a dança *breakin* em Belém do Pará.

Ressalto que este tópico sobre a dança *breakin* em Belém é também algo sucinto e introdutório pelo fato de não ser o foco principal desta pesquisa, assim como, pela falta de tempo para a construção de uma abordagem histórica plenamente satisfatória, pois precisaria de mais tempo para juntar as peças dessa história. Acredito que em uma especialização ou mestrado esta relação histórica seja satisfatoriamente trabalhada.

Em um terceiro momento deste capítulo exponho o meu lugar no meio dessa história, expondo minha relação com a dança de rua e a Escola de Teatro e Dança da UFPA. É importante comentar alguns aspectos referentes a este capítulo, como a questão dos apelidos ou nicknames dos dançarinos que são citados no trabalho. Estes pseudônimos são comuns dentro da dança *breakin*, haja vista que alguns dançarinos utilizam apelidos pelos quais são conhecidos e reconhecidos no cenário da dança de rua mundial.

Em meu caso, no cenário da dança de rua dentro e fora de Belém, sou conhecido como “SOTU”, uma espécie de nome artístico. Essa questão dos nicknames é tão forte dentro da cultura em geral que a maioria das pessoas que conheci através da dança não tem ideia de qual é o meu nome de fato.

Gostaria de resaltar que o “SOTU” para mim é como uma espécie de personagem que surge quando eu estou dançando em competições de *breakin*. O “SOTU” é metaforicamente uma parte antissocial da minha personalidade, o inverso do que costumo ser, ele é agressivo e mal educado.

Costumo dizer que o “SOTU” tem muito de mim mais não sou EU! Alguns de meus mestres da academia afirmam que o “SOTU” sou EU mais ainda. No entanto, essa é uma questão para outras pesquisas, quem sabe uma biografia, mas esse caso não é abordado neste trabalho.

Outra questão muito forte neste capítulo é a escassez de referências bibliográficas sobre a dança de rua, grande parte do material disponível é referente à música, sendo assim, parte das informações foi conseguida em sites, fato este que atribui grande importância às entrevistas feitas a alguns sujeitos presentes dentro da pesquisa.

Kleberson Gonçalves e Ivan Pires são os sujeitos elencados para as entrevistas expostas no trabalho, escolhi construir um apanhado histórico sobre o *breakin* em Belém através destas entrevistas, por dois motivos, a total escassez de referências sobre esta dança em Belém e por

estes sujeitos terem contribuído diretamente com a construção e manutenção do *Breakin* nesta cidade.

Tais entrevistas foram generosamente concedidas em um “cenário” fechado, em um longo e descontraído diálogo sobre a dança de rua dentro e fora de Belém do Pará e algumas outras questões polêmicas sobre o cenário da dança de rua a nível local e mundial, no entanto, as informações apresentadas no trabalho ficam restritas ao histórico do *breakin* em Belém.

Como última consideração acerca deste capítulo, ressalto a minha escolha em dar uma atenção especial a um aspecto do mesmo, que é a difusão da cultura. Baseado em uma ideia concebida por Richard Dawkins (1976) sobre a replicação e propagação de pensamentos, construo uma abordagem acerca da maneira como a cultura *hip hop* propaga-se e afirma-se enquanto manifestação cultural. Acredito também que essa questão é material plausível de futuras pesquisas.

No segundo capítulo deste trabalho, que é sem duvida a gênese desta pesquisa, em um primeiro momento construo uma abordagem sobre o movimento *power move*, principal objeto desta pesquisa, em linhas mais gerais e abrangentes, conceituando o que para mim enquanto pesquisador seria o movimento em questão.

Em um segundo momento, construo o que sustenta este capítulo enquanto base teórica que são os estudos cinesiográficos de Shirl Hoffman e Janet Harris (2002) em conjunto com algumas referências importantes como Valdir Barbanti (2001), Leonora Lobo e Cássia Navas (2003). É importante frisar que apesar de Hoffman e Harris aparecerem poucas vezes em citações, ambos constituem o grande arcabouço de conhecimento que norteia este capítulo.

Em um terceiro momento, me entrego a missão de descrever seis movimentos básicos do *power move*, sendo estes: o *wind mill*, o *track*, o *swipe*, o *head spin*, o *thomas flare* e o *air track*. Elenquei estes seis movimentos por suas características serem uma espécie de base para movimentos mais complexos.

Todos estes seis movimentos são descritos a partir da abordagem teórica que construo baseado principalmente nas disciplinas que estão no ramo de conhecimento da cinesiologia, como a biomecânica, por exemplo. A maior parte das citações deste trabalho tem relação com a cinesiologia, pois esta é a ciência que estuda e explica o movimento dos seres vivos.

Como última consideração acerca deste capítulo, ressalto uma nomenclatura específica que passo a utilizar no mesmo. Utilizo a nomenclatura “*move*” para me referir ao movimento *power move* em alguns momentos deste e do próximo. *Move* é uma das formas que os dançarinos de rua denominam o *power move*.

Para o terceiro e último capítulo que, no entanto nada encerra, entreguei-me à tarefa de compor um apanhado teórico e filosófico que faz alusão à maneira como eu entendo meu processo de aprendizagem com o *power move*. Desta maneira, eu apresento-a como uma proposta plausível de ser seguida por qualquer pessoa que deseje encontrar um caminho para o movimento.

Primeiramente, passo a articular conceitos e noções filosóficas a fim de construir um pensamento consistente sobre a minha concepção de corpo. Dentre as referências citadas estão o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999), Rosa Primo Gadelha (2010), Isabel Marques (2010) e o educador do movimento Klauss Vianna (2005), tais referências dão suporte a minha concepção de corpo, a qual é expressa nesse trabalho.

Em um segundo momento deste capítulo, passo a relatar o caminho que percorri rumo ao movimento *power move*. Este caminho pessoal é apresentado como um esboço a uma possível proposta de ensino e aprendizagem em *power move*. Como principal referência citada está à autora Débora Bolsanello (2005), a qual contribui com seus estudos em educação somática.

Por fim, de maneira sucinta, relato algumas de minhas experiências vividas no cenário das artes em Belém do Pará, dando ênfase a três principais aspectos de minha experiência artística na cidade: o meu ingresso na Universidade pelo curso de dança, o convívio com a família Amazon Crew e a experiência com a dança de rua da cidade.

Este é o conteúdo que apresento neste trabalho, minha pesquisa formal já acontece há quase três anos e com certeza não se encerra com esta monografia. Convido a todos a me acompanharem nesta viagem rumo ao movimento *power move*, um caminho que vem sendo afetuosamente construído durante minha pesquisa. Espero que apreciem!

1 UM BREVE HISTÓRICO SOBRE A CULTURA HIP HOP

Antes de qualquer explanação sobre o que seria a cultura *hip hop*, é de suma importância ressaltar o quanto é complicado e arriscado falar sobre qualquer manifestação cultural, principalmente desta que sofre influências de tantas outras culturas e que possui uma dinâmica de transformações e adaptações muito acelerada. De modo que se torna quase impossível abordá-la plena e satisfatoriamente em todos os seus aspectos. Diante disso, tentarei compor um apanhado histórico que se apresente de maneira compreensível, abordando alguns aspectos da mesma que são essenciais a este fim.

Toda a manifestação cultural nasce de um processo de acontecimentos históricos e do estabelecimento de contextos que preparam o terreno e dão suporte para que essas manifestações de cunho popular passem a se expressar, seja pelo simples favorecimento de uma situação, seja pela revolta com esta determinada situação, pelo desejo de mudança de um contexto ou pela necessidade de expressão de um grupo ou sociedade.

Deste modo, a cultura *hip hop* nasceu de um processo de acontecimentos que favoreceram o estabelecimento de um contexto de violência, pobreza e marginalização nos guetos² de *Nova York*, da revolta da população com este contexto e com a necessidade dos jovens destes guetos de mostrar ao mundo que eles podiam ser bem mais do que aquela sociedade esperava deles. Então, com muita criatividade e consciência de que algo precisava ser feito, estes jovens expressavam-se, dentre outras formas, através das músicas, das danças e dos desenhos nas paredes e muros das cidades.

No início dos anos 70, algumas formas de expressão que já existiam e vinham sendo usadas como manifesto passaram a ter um caráter mais consistente e estruturas mais bem definidas, como a dança e a música. A partir de então um dos personagens mais importantes dessa história estruturou o que hoje é conhecido e aceito como sendo a cultura *hip hop*, reunindo quatro elementos que passaram a ser complementares.

Afrika Bambaataa, que em português pode ser entendido como “líder carinhoso”, é o pseudônimo de Kevin Donovan (1957) um *DJ* norte americano responsável pela definição dos

² Bairro na antiga Itália onde os judeus eram obrigados a morar; o mesmo bairro em qualquer cidade. (MINIDICIONÁRIO, 2010).

quatro elementos da cultura *hip hop*, considerado o pai do *Electro Funk Sound*³ foi muito influenciado por James Brown, o pai do *Funk*, vertente musical que antecedeu e influenciou a fundação do *hip hop*. Bambaataa fazia parte de uma das mais temidas gangues do bairro do *Bronx-NY*, a *Black Spades* (espadas negras). Após perceber que as brigas e crimes promovidos por gangues não era a melhor solução para os problemas sociais do bairro, passou a construir um novo pensamento e aderiu ao estilo musical do *DJ Cool Herc*, também personagem importante nessa história, dando os primeiros passos para a formação do *hip hop*.



Figura 1 - Afrika Bambaataa. Fonte: ZULUNATION, 2012.

Afrika Bambaataa, idealizador da *Zulu Nation*⁴, junto ao *DJ Grandmaster Flash*, fundaram esta entidade que torna-se posteriormente uma referência para o *hip hop*. A *Zulu Nation* é uma entidade que surgiu simultaneamente à estruturação da cultura *hip hop*, preocupava-se com sua valorização e disseminação, passando posteriormente a ser uma referência mundial dentro da cultura *hip hop*.

O *DJ Kool Herc*, da cidade Jamaicana de Kingston, mudou-se para o *Bronx* por volta de 1967 fugindo de um contexto de crise econômica na Jamaica. Ele circulava pelas ruas do *Bronx* espalhando seu som contundente para quem estivesse a fim de dançar. Em 1969, Herc, cujo nome de batismo é Clive Campbell, passou a realizar no *Bronx* as *block parties*, que ele mesmo já promovia na Jamaica. As *block parties* eram festas realizadas ao ar livre, onde Kool promovia a democratização da música, valorizando os dançarinos de rua, esse fato atribui a Herc o título de pai da cultura *hip hop*.



Figura 2 - DJ Kool Herc. Fonte: ZULUNATION, 2012.

Afrika Bambaataa, ao observar esta forma que Kool tinha de realizar as *block parties*, comprou a ideia e ambos foram os principais responsáveis pela disseminação da cultura *hip hop* nos Estados Unidos. Deste modo, a dança que tem como principal referência o *breakin*,

³ Electro-funk ou electro-boogie, é um gênero de música eletrônica diretamente influenciado pelo uso da bateria eletrônica TR-808, Sintetizadores Moog keytar e samplers de Soul e Funk. (ZULUNATION, 2012)

⁴ Zulu Nation Universal, originalmente conhecido simplesmente como The Organization, é uma organização internacional de Hip Hop, com mais de 400.000 membros, que surgiu entre membros de gangues de rua reformados no *Bronx* no início de 1970. A missão da UZN é difundir o conhecimento, a paz, o patrimônio, música e conscientização para as pessoas do mundo. (ZULUNATION, 2012)

as artes plásticas representadas pelo *graffit* e a música que é representada pelos *DJs* e pelos *MCs*⁵, passaram a compor a cultura *hip hop*, como veremos à frente.

Cada um destes quatro elementos possui características próprias, assim como sua própria história e precursores que, no entanto, são complementares e compõem a estrutura da cultura enquanto manifestação. A dança de rua, por exemplo, já existia muito antes da cultura *hip hop* ser organizada. Danças como *lockin* e o *poppin*⁶ surgiram e estruturaram-se antes do *breakin*, no entanto, como essa estruturação da cultura se deu quase que simultaneamente a ascensão do *breakin*, que possui características de combate e militância, esta dança foi elencada como uma referência entre as danças de rua dentro da cultura *hip hop*, mas claro que esta não é a única.

Como cada um destes quatro elementos possui características próprias, assim como uma história peculiar, precursores distintos em vários locais dos Estados Unidos e do mundo, faz-se necessário elencar alguns aspectos destes elementos separadamente. Claro que estes históricos, de certa forma, são semelhantes e acabam se entrecruzando, facilitando uma possível associação, o que contribuiu com a formação da cultura *hip hop*.

1.1 GRAFFIT

O *graffit* é um dos quatro elementos que compõe a cultura em questão. A palavra *graffit* vem do italiano “graffito” que significa inscrição ou desenho. Alguns estudos sobre a cultura *hip hop* que tinham como objetivo desvelar a origem do *graffit* apontam que os primeiros registros estão representados nos desenhos rupestres, feitos em cavernas com carvão, sangue e gordura de animais há milênios atrás.

Outros estudos apontam, ainda, para as gravuras egípcias e os desenhos dentro das pirâmides que retratavam, dentre outras coisas, a história dos faraós e do povo egípcio. No entanto, enquanto pesquisador, eu prefiro atribuir a origem do *graffit* a um manifesto que

⁵ Estas siglas significam respectivamente Disc Joquei e Master of Ceremony, ou seja, controlador de discos e mestre de cerimônia. Tradução minha.

⁶ O *lockin* e o *poppin* são gêneros de danças que antecederam o surgimento do *breakin* e que influenciam diretamente o mesmo. (GUARATO, 2008)

possua objetivo e sentidos semelhantes ao do *graffit* na atualidade, a de democratizar a arte visual, expondo fatos e criticando-os ao mesmo tempo.

É importante ressaltar que com tantos movimentos artísticos que influenciaram a pintura acontecendo pelo mundo, movimentos de vanguardas como a pop arte, torna-se difícil definir esta origem, no entanto, elenco alguns exemplos que me chamam atenção e acredito terem alguma relevância a esta explanação.

Na década de 20, em Barcelona, um pintor chamado David Alfaro Siqueiros fez um apelo aos artistas da América proclamando a necessidade de lançarem-se todos a uma importante tarefa, a de promover uma arte pública que fosse capaz de falar às multidões. "Pintaremos os muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha" afirmou Siqueiros. (*apud* INTRA.VILA, 2012)

Em outro acontecimento relevante ocorrido por volta da década de 30, alguns universitários deixavam mensagens nas paredes das universidades e nos muros das cidades em forma de protesto, isso ocorria na França e depois passou a ocorrer em vários lugares pela Europa. Protestar contra algo deixando mensagens e desenhos em paredes, muros e promover o acesso democrático à pintura, me parecem ser características do *graffit* atual. Deste modo, acredito que estes manifestos são exemplos de acontecimentos que deram origem ao que hoje é conhecido como *graffit*.

Estes desenhos, feitos geralmente em paredes e muros pelas cidades, contam histórias, criticam alguma situação ou acontecimento e expressam o eu lírico do artista.



Figura 3 - Gêmeos grafiteiros 1 Fonte: MISTURAURBANA, 2011.



Figura 4 - Graffiti Monquey. Fonte: FAVIMAGES, 2012.

O *graffit* é entendido como as artes plásticas e visuais dentro do *hip hop* e com o passar do tempo ganhou espaço dentro de galerias e exposições, tendo grandes referências desta vertente, como os Gêmeos Grafiteiros de São Paulo, Otávio e Gustavo Pandolfo, que expõem seus trabalhos dentro de grandes galerias por todo o mundo.



Figura 4 - Gêmeos grafiteiros 2. Fonte: MISTURAURBANA, 2011.

A arte da grafiteagem tornou-se admirada e apreciada pela alta sociedade, conquistando espaço em galerias de arte por todo o mundo, no entanto, eu acredito que para esta arte ser apresentada enquanto *graffit* é necessário um contexto e uma situação específicos. Por exemplo, dentro de galerias o *graffit* é arte plástica com acesso restrito a uma minoria, mas, nas ruas, o *graffit* é protesto, crítica e militância acessível a qualquer pessoa.

No Brasil, graças a uma lei sancionada na década de 90, o *graffit* passou a ser marginal, a lei de nº 9.605/98 que além de conceituar o *graffit* e a pichação como sendo a mesma coisa, define ambas como sendo crime sujeito à pena. Vejamos:

Seção IV Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa.

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011). (BRASIL, 2011).

Daí em diante, quando praticado nas ruas, o *graffit* é ilegal e este contexto marginal atribui ao mesmo um caráter militante que representa a essência desta arte. Gostaria de ressaltar o último inciso da lei descrita, pois, em um contexto de ruas não se pede permissão para grafitar um muro, por exemplo, este último inciso caracteriza uma vertente mais contemporânea de pensamento do *graffit* que, no entanto, ainda entendo como sendo uma arte plástica e visual mascarada em algum discurso que não a dos próprios grafiteiros.



Figura 6. Graffit na rua. Fonte:VELLOSO, Thiago, 2008.

A cidade de Belém do Pará também tem o privilégio de possuir um grupo de grafiteiros de alta qualidade trabalhando com a arte do *graffit* de maneira profissional. Ao andarmos pela cidade podemos apreciar os trabalhos feitos pela Cosp Tinta Crew, um grupo de grafiteiros que desenvolve um trabalho de pesquisa muito interessante em *graffit* e artes plásticas bem peculiares, com características amazônidas muito próprias, valorizando a cultura do norte do estado e incentivando a produção de uma arte contextual, adaptando o que é global a um contexto local de maneira singular.

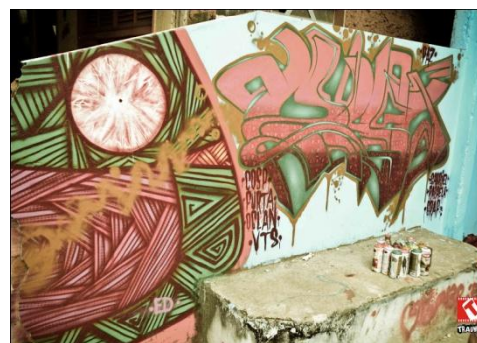


Figura 7. Graffit da Cosp Tinta Crew 1. Fonte: COSPTINTABELEM, 2012.

O Coletivo Cosp Tinta, surge no ano de 2005, inicialmente formado por Grafiteiros da Região Metropolitana de Belém do Pará. Esse coletivo atua junto à outros coletivos da cultura com Dj's, Mc's, Bboy's, Bgirl's, produtores musicais, áudio-visuais, fotógrafos e arte educadores etc. Tem como objetivo principal articular ações de efeito direto dentro das comunidades e áreas periféricas. (COLETIVOCASAPRETA, 2012.)

Acredito que arte do *graffit* apresenta-se também como uma arte influenciada pelos movimentos de vanguarda como o expressionismo e surrealismo⁷, não só por suas características imagéticas, mas pelo seu posicionamento enquanto arte social beligerante e ao mesmo tempo agressiva, mesmo que talvez essa influência não seja manifestada de maneira

⁷ Expressionismo: Corrente artística alemã do início do século XX; Surrealismo: Movimento artístico Frances do século XX.

consciente. O *graffit* me parece altamente subversivo, comprometido com o contexto social em que está inserido, assumindo, assim como os outros elementos da cultura *hip hop*, uma postura militante segundo a mesma e perante uma sociedade.



Figura 8. Graffit da Cosp Tinta Crew 2. Fonte: COSPTINTABELEM, 2012.



Figura 9. Graffit da Cosp Tinta Crew 3. Fonte: COSPTINTABELEM, 2012.

1.2 DJ E MC

A sigla *DJ*, da expressão *disc joquei* que em português, pode ser entendido como controlador de discos. O joquei é o atleta que compete em corrida de cavalos ou que controla os cavalos em uma competição de saltos. O disco é parte das *pick up's*, um dos aparelhos utilizados para mixar as músicas e produzir os sons em uma balada, por exemplo. Daí o *disc joquei* possuir o controlador de discos como definição.



Figura 10 - Mesa de Pick Up's. Fonte: SOROCABA, 2012.

Existem alguns personagens importantes a serem lembrados quando se fala em *DJs* e produção musical dentro da história do *hip hop*. Considerado o maior *DJ* do bairro do *Bronx* em *Nova York*, o já citado *Kool Herc*, um dos precursores da cultura *hip hop*, foi responsável pela elaboração de uma vertente musical chamada *breakbeat*, muito apreciada pelos dançarinos de *breakin* pela sua batida contundente. O *breakbeat* consiste em mixar dois discos sobre a prancha das *pick up's*, gerando assim uma impressão de que a música não tem

fim, dessa forma os dançarinos poderiam dançar à vontade sem preocupar-se com o risco da música terminar durante sua performance.

Outro personagem importante nesta história é o *DJ Grandmaster Flash*, um dos fundadores da já citada *Zulu Nation*. O referido *DJ* foi o criador do *back to back* que consiste em alternar dois vinis na prancha do toca discos. Estas criações e descobertas na produção musical são resultado de intensas experimentações. Esse personagem integrante da cultura *hip hop*, após seu caráter militante, existe quase que unicamente em função dos dançarinos de rua. Os *DJs* junto aos *MCs* são responsáveis pelos sons e músicas tocadas em uma festa ou competição de dança, por exemplo.

O *MC* é outro elemento que compõe a cultura *hip hop*. A sigla *MC* da expressão *master of ceremony*, que em português pode ser entendido como o mestre de cerimônia. O *MC* é quem apresenta o movimento *hip hop* em todas as suas instancias, quem realiza a cerimônia e a desenvolve com animação e criatividade. Por exemplo, quando ocorre um evento de *hip hop*, o *MC* apresentará tudo o que estiver acontecendo no evento, como um guia, um comentarista ou um apresentador.

Enquanto os dançarinos competem, o *MC* apresenta e define as batalhas, comentando-as enquanto elas ocorrem. O *MC* apresenta os *DJs* e os grafiteiros também, ou seja, tudo o que ocorre em um evento de *hip hop* é comentado pelo mestre de cerimônia. Lembrando que o *master of ceremony* é diferente do *rapper*. Os *rappers* já existiam nas festas realizadas por Kool Herc na Jamaica antes de sua vinda para a América.

O *rapper* compõe e produz músicas enquanto o *MC* não necessariamente precisa cantar ou rimar. O *rapper* pode ou não fazer parte do movimento *hip hop*, isso depende de sua postura perante a cultura *hip hop*, ou seja, produzir músicas com batidas contundentes e rimas não atribui ao cantor uma postura militante, seu comprometimento com os princípios da cultura define sua postura enquanto parte da mesma.

O *MC* é parte integrante e complementar da cultura, o *rapper* pode ser apenas um cantor ou um membro agregado à cultura podendo atuar como um *MC*, não sendo isso uma regra. A figura do *MC* surgiu junto à estruturação da cultura *hip hop* pela necessidade de um personagem que animasse as festas desenvolvendo a “cerimônia”.

Esta cerimônia acontece e desenvolve-se de maneira mais relevante em um evento da cultura, pelo fato de o *MC* ser o único dos quatro elementos que se manifesta a partir de uma linguagem verbal, enquanto que as outras três manifestam-se através de outras linguagens, a de movimento (dança), a sonora/musical (música) e a imagética (artes plásticas). A linguagem corporal ou de movimento fica a rigor dos dançarinos de rua, neste trabalho abordarei especificamente os dançarinos de *breakin*, subgênero característico da cultura *hip hop*, como veremos à frente.

1.3 BREAKIN

O *breakin*, assim como a maioria das danças de rua, não possui um único fundador, pois sofre influência de muitos outros gêneros de dança e tem precursores em diversas regiões dos Estados Unidos. No entanto, é convencionalizado que este gênero de dança teve como representação mais expressiva os jovens do bairro do *Bronx* em *Nova York*, portanto considera-se que o *breakin* “surtiu” no *Bronx* pelo fato deste bairro ter sido o primeiro a popularizar este gênero, não desprezando a contribuição de outros bairros como o *Brooklyn*, entre outros.

Na dança de rua, de maneira geral, é comum que haja divergências históricas sobre as origens dos gêneros, pois houve diversos grupos de pessoas em diferentes locais e regiões norte americanas que praticavam e desenvolviam vertentes de danças semelhantes de maneira quase simultânea, e no *breakin* não é tão diferente, como comenta Leal:

Sabe-se ao certo que foi popularizado pelos garotos do Bronx entre 1975 e 1976, nas blocks parties, ao som dos ritmos latinos, soul funk e jazz. O curioso sobre o nascimento do estilo é que ele foi desenvolvido por adolescentes que não conseguiam imitar a dança soul⁸ de seus pais e irmãos mais velhos; acidentalmente, portanto, acabaram por criar um estilo mais radical, que incorporava mímica (lockin), acrobacias olímpicas e até a estilização de lutas como a capoeira (Leal *apud* RIBEIRO; CARDOSO 2011, p. 33).

O *breakin* é o principal representante das danças de rua dentro da cultura *hip hop*. É composto por outros subgêneros de movimentos que se complementam e compõem a estrutura da dança. São estes movimentos: *top rock*, *footwork*, o *power move* e o *freeze*. Este gênero de dança é praticado pelos *break boys* (*b.boys*) e pelas *break girls* (*b.girls*), que são os

⁸ Vertente originada com a Soul Music anterior a década de 60. Fonte: RIBEIRO; CARDOS 2011.

dançarinos e as dançarinas que executam esta dança no *break* da música, que são os instantes de maior força e/ou potência das músicas.

É importante ressaltar que o *breakin* possui esta estrutura ou roteiro de movimentos que precisa ser seguido para que os dançarinos possam ser considerados *b.boys* ou *b.girls*, pois dentro de competições, que nas gírias dos dançarinos são popularmente conhecidas como “rachas”, estes elementos são levados em conta pelos jurados que avaliam as apresentações dos dançarinos.

Cada um destes quatro elementos, *top rock*, *foot work*, *power move* e *freeze* pode ser praticado distintamente pelos dançarinos, no entanto, estes subgêneros de movimentos compõem a dança *breakin* enquanto gênero e são complementares no sentido estrutural da dança. São considerados bons dançarinos ou dançarinos completos para este gênero aqueles que introduzem todos estes elementos em suas performances, sejam batalhas ou apenas performances em rodas de *free style* (estilos livres).

Como já comentei, apesar destes elementos serem complementares, eles podem ser praticados de maneira distinta, pois cada um possui suas peculiaridades, suas estruturas e variações. Deste modo, se faz necessário elencar alguns aspectos sobre as movimentações separadamente. Perceberemos, no entanto, que é bem mais interessante praticá-los em conjunto, pois isto torna a dança mais complexa valorizando-a esteticamente.

O *top rock* é um subgênero de movimentos que geralmente inicia a performance do dançarino, é a grande referência deste gênero de dança, e tem como características principais a posição ereta do corpo ao ser executado e a expressividade contundente do dançarino, ou seja, seu *feeling* de *b.boy*. O *top rock* sofre influência de muitas outras *street dances* (danças de rua), as quais contribuem para a construção de identidades para os dançarinos.



Figura 11 - Renan Rosário dançando um top rock. Fonte: Arquivo do Autor.

O *footwork* em português pode ser entendido como “trabalho dos pés”. Sua principal característica é a execução dos movimentos com as mãos e pés no chão ao mesmo tempo, tendo como base de apoio a posição de cócoras em meia ponta, onde são realizadas as transferências de apoios entre mãos e pés de maneira simultânea. O *footwork* é o subgênero de

movimento que mais destaca e diferencia o *breakin* das outras danças de rua pela forma como o mesmo é realizado.



Figura 12 - Renan Rosário dançando um foot work. Fonte: Arquivo do autor



Figura 13 - Renan Rosário executando um Power move. Foto: Pedro Tobias

O *power move*, que é o subgênero de movimento de maior relevância a esta pesquisa, em português pode ser entendido como “movimentos de poder”, e tem como característica principal a requisição de força, agilidade e resistência que por este subgênero de movimento são requisitos básicos ao dançarino. De maneira geral, os movimentos *power move* ocorrem da seguinte forma: o dançarino apoia e transfere apoios do corpo com as mãos no chão enquanto as pernas desenham movimentos circulares junto a rotações realizadas pelo quadril.

Vale ressaltar que neste trabalho de pesquisa serão elencados e descritos seis movimentos básicos do *power move* que são o *swipe*, o *flare*, o *track*, o *wind Mill*, o *head spin* e *air track*. Claro que estes não são os únicos movimentos existentes, no entanto, a descrição dos mesmos é o suficiente para o entendimento deste subgênero de movimento, assim como suas dinâmicas e variantes.

Por fim, o quarto e último subgênero de movimentos do *breakin*, o *freeze*, que em português significa congelar, depois do *power move*, é o subgênero de movimento mais complexo e difícil do *breakin* no que diz respeito à aprendizagem e execução. Este movimento requer muita força e resistência ao dançarino que o pratica, quando realizado em sequências elaboradas estes movimentos passam a ser classificados como *tricks*.



Figura 14 - Renan Rosário executando um freeze. Foto: Pedro Tobias.

Os *freezes* geralmente são utilizados para finalizar as performances dos dançarinos, apesar de existir essa estrutura que funciona como uma espécie de roteiro para o dançarino, os movimentos não necessariamente precisam seguir a ordem anteriormente apresentada, *top rock – footwork – power move – freeze*.

Com o passar do tempo, surgiram novos elementos dentro desta dança, tanto pelas limitações de movimentos dos dançarinos quanto por suas habilidades, o que se caracteriza como evoluções dos movimentos já existentes, são estes: os *drops*, os *slydes*, os *abstracts* e os *stances*. Vejamos resumidamente cada um deles.

Os *drops* são movimentos de transição entre um subgênero e outro, ou seja, o *b.boy* e a *b.girl* utiliza o *drop* para ir de um movimento a outro sem quebrar a sequência e a dinâmica da dança. Por exemplo, para o dançarino transitar entre o *top rock* e o *footwork* ele utiliza o *drop*, assim como, do *top rock* para o *power move*, *footwork* para o *freeze*, do *power move* para o *freeze* e assim por diante.

É importante ressaltar que quase todos os movimentos podem ser empregados como *drops*, isso depende da intencionalidade do dançarino, basta que o mesmo utilize tal movimento para transitar entre os subgêneros. Claro que existem *drops* bem estabelecidos, no entanto, movimentos como o *swipe* podem se tornar *drops* dependendo da intenção do dançarino.



Figura 15 - Renan Rosário executando um *drop*'s.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 16 - Renan Rosário executando um *drop*'s.
Foto: Pedro Tobias.

Slyde em português pode ser entendido como deslizar e geralmente é empregado como movimento de *footwork*. É chamado *slide* quando o dançarino arrasta ou desliza alguma parte do corpo no chão durante a sequência, como a cabeça, o antebraço e a parte de cima dos pés

junto à canela e os joelhos. Os slides são muito empregados como *drops* do *footwork* para os *freezes*, temos como exemplo clássico o *Leg sweep*⁹.



Figura 17 - Renan Rosário executando um slyde.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 18 - Renan Rosário executando um slyde.
Foto: Pedro Tobias.

O *abstract* em português pode ser entendido como abstrair, e são movimentos normalmente empregados em sequências de *footwork*. Os *abstracts* caracterizam-se como movimentos de identidades de alguns dançarinos que criam movimentos e estes por sua vez simbolizam o dançarino ou remetem a um grupo em especial. É também entendido como um estilo característico do dançarino ou de um grupo.

O *stance* em português pode ser entendido como posição ou postura, e são poses como para fotografias que o dançarino assume geralmente ao fim de uma sequência para sinalizar a conclusão de sua performance. Os *stances* também são empregados para substituir os *freezes* quando o *b.boy* ou *b.girl* não consegue executá-lo ou quando o(a) mesmo(a) está cansado demais para concluir a sequência com um *freeze*. O *stance* é o momento “pose para a foto!” do dançarino em sua apresentação.



Figura 19 - Renan Rosário em um stance. Foto: Pedro Tobias.

⁹ *Drop's* que no Brasil é popularmente conhecido como corta – capim. (RIBEIRO; CARDOSO, 2011)

O *breakin*, como gênero, possui um histórico de formação enquanto dança bastante peculiar com relação às demais *street dances*, pois pode ser considerada uma das mais competitivas. Em seu processo de formação, o *breakin* foi um dos meios encontrados pelos jovens de gangs de bairros distintos de trocarem as brigas com facas e armas de fogo por disputas de dança que ocorriam no meio das ruas e em *block parties*, que eram festas realizadas para que as pessoas pudessem dançar e curtir as músicas.

Foi dentro desse contexto que surgiram as competições de danças de rua, dentre elas o *breakin*, que foi bem aos poucos substituindo as brigas das gangues que por sua vez tornavam-se grupos de danças, que são até hoje conhecidas como *crews*. As *crews* do *Bronx*, do *Brooklyn*, do *Harlem*, da *Califórnia* e de outras regiões dos Estados Unidos se reuniam para competir, curtir a dança e a cultura *hip hop*.

Embalados por ritmos como *funk*, o *soul* e o *jazz music*, os dançarinos divertiam-se nas *block parties*, que tiveram como pioneiro e principal precursor o já citado *DJ Kool Herc*, que promovia estas festas e abria espaços nas mesmas para que os dançarinos pudessem mostrar seus talentos. Os *breakers*, como também eram chamados os *b.boys*, curtiam os *break beat's*, vertente musical muito apreciada pelos dançarinos por sua batida incisiva.

Este gênero da dança de rua sofre influencia de ritmos latinos como a *salsa*, de outras danças de rua como o *house dance*¹⁰, das artes marciais, que na época estavam em voga nos cinemas, da ginástica olímpica e, dentre outras coisas, a própria violência vivenciada nos bairros, que pela dança era muito retratada através das movimentações.

Observamos que o *breakin* é um gênero de dança de rua muito rico e diverso, assim como complexo e difícil de ser compreendido e praticado, por todos estes subgêneros de movimentos e todos estes detalhes que foram aqui cuidadosamente elencados para esta abordagem. Ressalto, no entanto, que o *breakin*, mais do que um gênero de dança, é também um manifesto cultural pertencente a uma cultura maior.

O *breakin* é parte integrante e complementar de uma cultura singular que hoje se manifesta mundialmente. Percebo que tal cultura urbana e de forte influencia africana não pede licença para adentrar os teatros, as universidades e as escolas de danças, mas que, no entanto, necessita do contexto das ruas, desse contexto que é marginalizado, não se afastando

¹⁰ Dança urbana desenvolvida principalmente nos clubes de Chicago – NY no início dos anos de 1980. (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 57).

da realidade e assumindo um caráter militante esta dança passa a existir enquanto parte da cultura *hip hop*.

Sendo assim, o *breakin* assume um caráter de manifesto cultural onde em alguns lugares dos EUA ele é a própria cultura. No *Bronx*, por exemplo, dançar *breakin* é algo comum, e a maioria das pessoas desde crianças aprendem a dançá-lo simplesmente pelo convívio e observação aos demais, como um “meme” que transita entre os integrantes daquela comunidade.

O meme, segundo Richard Dawkins (1976), pode ser resumidamente entendido como um replicador de ideias ou pensamentos, que se desenvolve ou manifesta-se através da imitação em um contexto cultural. Acredito que isto, de maneira geral, é o que ocorre em um processo de aprendizagem e/ou propagação de uma cultura popular para gerações subsequentes. Vejamos o que o autor nos diz sobre isto:

Exemplos de memes são melodias, ideias, "slogans", modas do vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Da mesma forma como os genes se propagam no "fundo" pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no "fundo" de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação. Se um cientista ouve ou lê uma ideia boa ele a transmite a seus colegas e alunos. Ele a menciona em seus artigos e conferências. Se a ideia pegar, pode-se dizer que ela se propaga, si própria, espalhando-se de cérebro a cérebro. (DAWKINS, 1976, p. 123)

De acordo com o autor, o meme é um possível responsável pela propagação de ideias ou pensamentos referentes a um grupo ou sociedade, e que com o passar do tempo torna-se uma espécie de consenso social, que por sua vez é expresso em manifestações culturais de determinada sociedade ou grupo.

Sendo assim, o meme enquanto replicador de ideias constitui-se como um meio plausível de propagação, manutenção e também de transformação de uma cultura de acordo com a dinâmica pela qual as relações sociais se dão em um dado contexto e época onde se encontra tal sociedade.

De certa forma, isto também pode ser observado dentro da cultura *hip hop*, apesar de ser muito recente, esta cultura de forte influência africana apresenta características de uma constante propagação de memes, reorganizando-se e reestruturando-se a todo o instante de acordo com o contexto vivido no local aonde esta cultura *hip hop* chega.

Ao observar comunidades que agregam a cultura *hip hop*, que é algo global, a uma cultura local já bem estabelecida, não é difícil perceber como estes sujeitos transformam e adaptam o *hip hop* àquele contexto, transformando assim a cultura já existente ou gerando outra cultura. Tais sujeitos, agora participantes, integrantes de uma nova cultura, comungam de uma manifestação que é fruto desta “transculturização” (BIÃO, 2009, p. 37) entre algo global (*hip hop*) e algo local que é sua própria cultura.

Desta forma, afirmo o quanto a subjetividade contextual é o que de fato delinea os caminhos por onde tais manifestações se expressam ou se afirmam enquanto propagadoras de memes transculturados, ou seja, cada local adapta as informações recebidas destas manifestações e as devolve para a sociedade em forma de manifestos culturais de acordo com cada contexto.

Nesta última abordagem, manifesto tais colocações por acreditar que em todo o lugar no qual a cultura *hip hop* chega ela se transforma enquanto transforma a cultura já existente, assumindo assim um novo caráter, que passa a ser contextual e peculiar àquele local. Em Belém do Pará não é diferente, apesar de este contato com a cultura *hip hop* ser algo muito recente, percebo que nesta cidade os focos existentes de tal manifestação são muito característicos deste local, é algo que só existe aqui.

A partir deste momento passo a discorrer sobre um contexto específico no qual esta cultura *hip hop* engendrou-se. É em Belém do Pará que ocorre toda minha pesquisa, é neste lugar tão rico de corpos dançantes que descobri minha inclinação para a pesquisa na área da dança, sobre a qual falarei mais a frente.

1.4 A DANÇA BREAKIN EM BELÉM DO PARÁ

Ciente da importância do contexto local dentro da história da cultura *hip hop*, entreguei-me à difícil missão de estruturar uma abordagem sobre o histórico da dança *breakin* em Belém do Pará. Deste modo, passei a buscar informações sobre o assunto e procurei ter contato com pessoas que viveram o momento de inserção do *breakin* no contexto da dança na cidade.

Para tanto, passei a coletar os dados da pesquisa e registrá-los através de entrevistas que foram generosamente concedidas por alguns personagens que fizeram e fazem parte desse contexto de lutas, resistências, alegrias e frustrações que foi e vem sendo a história do *breakin* em Belém. Tive a oportunidade de conviver com estes sujeitos desde o momento em que passei a fazer parte da família Amazon Crew¹¹ em 2009.

O contato com os artistas dançarinos da Amazon Crew contribuiu de maneira significativa com minha formação artística, com minha produção e formação acadêmica e com o meu processo de posicionamento enquanto militante difusor da cultura *hip hop* em Belém. O fundador, coordenador e empresário da crew, Ivan Pires, e o artista coreógrafo da crew e co-fundador, Kleber dos Santos Gonçalves, foram os principais sujeitos desta abordagem histórica, os quais eu entrevistei e incomodei bastante para que esse trabalho fosse concluído.

Ambos fazem parte do cenário da dança de rua em Belém, desenvolvendo pesquisas, projetos e eventos nesta área, contribuindo com um processo de profissionalização na dança de rua em Belém, assim como, ambos viveram o momento em que o *breakin* enquanto parte integrante da cultura *hip hop* chegou à cidade. Desde já gostaria de agradecê-los pelo apoio, disponibilidade e à contribuição a esta pesquisa.

Ao entrar em contato com os primeiros dados sobre a dança de rua que era praticada em Belém, acabei deparando-me com um cenário de dança que já vinha acontecendo desde a década de 80, no entanto, com expressão pouco relevante se comparada a outros estados do Brasil como São Paulo e Rio de Janeiro, os quais desde esse período já possuíam um cenário *hip hop* bastante consistente, enquanto que em Belém, até hoje, o *hip hop* caminha fragmentado.

O coordenador e empresário da crew Amazon, Ivan Pires, foi o primeiro sujeito desta pesquisa a ser entrevistado. Esse primeiro diálogo se deu de maneira não formal, por telefone. Ivan descobriu a dança de rua em 82, ano em que passou a praticar a dança *poppin* nas ruas do bairro da Pedreira, em Belém.

O *poppin* foi uma das vertentes da dança de rua muito popular em vídeo-clipes de dança nesse período, a qual consiste basicamente em contrair musculaturas específicas, a fim de

¹¹ Amazon Crew: Associação de Dança de Rua de Belém do Pará, atua na cidade desde 2006.

gerar a impressão de movimentos travados e contidos. A dança *poppin* já foi popularmente chamada de “a dança do robô”.

Segundo Ivan, em Belém, na década de 80, já havia dançarinos de rua praticando suas danças pelas ruas da cidade, no entanto, não há como saber ao certo “quando isso tudo começou e nem com quem começou”¹². Já em 83, existiam alguns grupos de pessoas que se reuniam nas ruas para dançarem “*poppin* e *house dance*” (RIBEIRO; CARDOSO 2011), dentre essas pessoas estava Ivan que após alguns anos começou a buscar um pouco mais de conhecimento sobre a dança *poppin*, tornando-se uma referência desse subgênero na cidade.

A partir de então, a dança de rua de maneira geral se manteve em movimento pela cidade até o ano de 92, quando “a dança de rua em Belém, caiu!”¹³ Neste ano, ela passava por um momento de estreita ligação com a marginalidade e a violência na cidade, e a sociedade belenense já não reconhecia a linha que distinguia o dançarino do marginal, fato este que acarretou numa extrema desvalorização da dança de rua, fazendo com que a mesma praticamente sumisse e ressurgisse fragilizada em 95.

Em Belém existiram etapas, oitenta, vem... Tá tá tá tá oitenta e cinco, oitenta e sete, quando chegou em noventa e dois, pow, caiu. Em noventa e dois a dança de rua, caiu, em Belém do Pará. A dança de rua caiu. Caiu como, Teve uma época em Belém que essa coisa da marginalidade com a dança de rua tava muito alta, a coisa das gangs também em Belém tinha muitas! Então muitos dançarinos eram espancados, muitas pessoas achavam que eles eram de gangues, então aquilo deu uma pausa na dança de rua e ela só retornou em noventa e cinco. Com os concursos da Xuxa, com os programas da Xuxa, Dança de Rua do Brasil aí que voltou a dança de rua em Belém.¹⁴

Após este ressurgimento da dança de rua, os bairros da cidade passaram a construir um cenário de dança um pouco mais consistente. No entanto, tudo o que até então existia na cidade era classificado pelos praticantes como “*street dance*”, ou seja, não existia o *breakin* enquanto dança, mas sim, “pessoas que executavam movimentos de *breakin*, como um salto ou um movimento de força”¹⁵ (*freeze*), e que era conhecido como alguém que fazia *street dance*.

Segundo Kleberson, o que deu início a dança *breakin* em Belém foi uma fita VHS intitulada “*Universal B.Boys*”, trazida à cidade em 97 por um dançarino de *breakin* chamado Chiba, do qual Kleberson nunca soube o nome verdadeiro. Chiba veio do Rio de Janeiro e ao

¹² PIRES, Ivan. Entrevista concedida à Renan Rosário. Belém, jan. 2012.

¹³ GONÇALVES, Kleberson. Entrevista concedida à Renan Rosário. Belém, fev. 2012.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

chegar à cidade trouxe consigo esta VHS que continha informações sobre a dança *breakin*, como passos, movimentos estruturados, nomenclaturas, entre outras coisas, e a própria noção do que de fato era a dança *breakin*.

A partir deste momento, alguns dançarinos de rua passaram a entender melhor esta dança, pois esta VHS passou a circular de mão em mão, de um amigo para o outro e, após um tempo, esta dança passou a estruturar-se com todos os seus elementos e características, deixando então de ser entendida de maneira fragmentada, mas integral e complementar, pois até então, “naquela época, em Belém ninguém sabia o que era *breakin*!”¹⁶

Durante esse processo de estruturação e reconhecimento do *breakin*, grupos de dançarinos passaram a se formar e começaram a surgir os primeiros campeonatos de *breakin* na cidade. É muito difícil ter acesso às informações sobre esses primeiros eventos de *breakin* na cidade, pois os próprios promotores desses eventos não se preocupavam em registrá-los de maneira formal, por meio de vídeos e até com informativos impressos. As informações circulavam de boca em boca, de maneira informal.

Kleberson afirma, ainda, que em 98 o *breakin* era como uma febre na cidade, e ele mesmo ao final de 97, deixou de lado seu interesse por outras danças passando a dedicar-se somente ao *breakin* e apresentando-se como b.boy Kleber. Em 98, popularizou-se na cidade um local que passou a ser o ponto de encontro de todos os *breakers* da região metropolitana de Belém, a Praça Floriano Peixoto no bairro de São Brás.



Figura 20 - Praça Floriano Peixoto no bairro de São Brás em Belém. Fonte: GEOLOCATION, 2011.

É importante ressaltar que este ponto de encontro não surge em 98, este foi apenas o momento em que a “Praça de São Brás”, como é chamada até hoje pelos *b.boys*, se popularizou entre os mesmos, tornando-se um ponto de encontro. Mas a Praça de São Brás em noventa e cinco já era utilizada por alguns grupos, como um chamado *Black And White*¹⁷ para praticar, pois os mesmos não possuíam um espaço para treinar seus movimentos.

¹⁶ GONÇALVES, Kleberson. Entrevista concedida à Renan Rosário. Belém, fev. 2012.

¹⁷ Grupo de dança de Rua de Belém do Pará. Não está mais em atividade.

Bem antes disso, em oitenta, outros locais como a antiga Praça Justo Chermont, hoje Conjunto Arquitetônico de Nazaré (CAN), também era utilizado por dançarinos de rua como ponto de encontro, onde os mesmos praticavam, confrontavam-se e mostravam o que mais gostavam de fazer.

Já no ano de 2003, durante esse processo ininterrupto de formação, construção e entendimento da dança *breakin*, existiam dançarinos na cidade que passaram a incomodar-se com a maneira que a dança *breakin* ainda era entendida pela grande massa que constituía o cenário do *breakin* em Belém, pois o interesse principal dos *b.boys* era simples e unicamente



Figura 21 - Praça Justo Chermont. Fonte: CUNHA, 2012.

treinar e executar movimentos sem, no entanto, conhecer absolutamente nada sobre a origem, a história ou a finalidade do mesmo. Até esse período, a forma pela qual os dançarinos de *breakin* de Belém encaravam esta dança resumia-se a isto.

A maioria das pessoas que praticavam o *breakin* em Belém, mesmo após a injeção de algumas informações sobre essa dança, tendo esses dançarinos acesso a outro olhar sobre o *breakin*, ainda tinha uma visão muito pobre do que não só a dança mais toda a cultura *hip hop* representava. Dentro desse contexto, já em 2004, após o retorno de uma viagem realizada por Kleber Gonçalves ao Rio de Janeiro, alguns dançarinos de rua de Belém, incomodados, passaram a refletir sobre esse contexto que a dança de rua vivia.

Kleber Gonçalves, em parceria com Ivan Pires, passou a partir deste período a construir um projeto que em 2006 deu origem a crew Amazon B.Boys, que possuía como finalidade contribuir com a mudança daquele contexto, assim como, atribuir à dança de rua de Belém um caráter profissional, como comenta Kleber:

O Amazon foi um grito de chega! Porque até então, a dança de rua em Belém começou assim: existia a rivalidade, quem era o melhor? E a coisa funcionava assim, mas, no fundo, no fundo a gente era uma bolinha de ignorância perdida no Brasil, porque nos outros lugares do Brasil todo mundo era bem mais profissional, todo mundo era bem mais atualizado, bem mais entendedor da cultura, a gente não entendia de nada, só fazia os movimentos. Ai como é que a gente queria realmente sentir o sentimento da dança se a gente não a entendia, não sabia de onde ela veio? Então aquilo começou a me incomodar, começou a incomodar o Ivan (...).¹⁸

¹⁸ GONÇALVES, Kleber. Entrevista concedida à Renan Rosário. Belém, fev. 2012.

Em 2006, o surgimento do Amazon B.Boys foi um dos acontecimentos no cenário da dança de rua em Belém que passou a contribuir com essa mudança de pensamento e busca pelo entendimento do que realmente é a dança *breakin* e o que ela representa. Não só os dançarinos da crew Amazon como dançarinos de outras danças de rua como o *poppin*, passaram a buscar um conhecimento sobre a dança de rua e a cultura *hip hop* de forma mais aprofundada, a fim de desenvolver com isto um trabalho mais profissional, contribuindo com o cenário da dança de rua na cidade.



Figura 22 - Logo da crew Amazon.
Fonte: Arquivo do Autor.

Não posso comentar o trabalho que é desenvolvido por outras crews da cidade por não ter um contato direto com as mesmas, mas afirmo que alguns desses grupos de dançarinos que surgiram até mesmo antes do Amazon e os novos que têm surgido pela cidade, estão procurando se capacitar para desenvolver uma linha de trabalho em dança mais profissional. Belém possui um histórico do *breakin* que é muito recente e muito peculiar a esta cidade, acredito que as dificuldades de se fazer dança de rua em Belém são diferentes de qualquer outro lugar do país, neste sentido, elenco uma fala de Kleberson pertinente a este assunto:

Eu conheço b.boy em São Paulo que passa fome, que não tem emprego entre outras coisas, mas, eu não conheço b.boy em São Paulo que mora em palafita, que não tem banheiro, que não tem saneamento básico sabe? Que não tem o mínimo do mínimo como em Belém (...) como os b.boys do Pará morando em casinhas tortas de madeira na periferia, comendo chibé¹⁹ com camarão e depois indo treinar isso eu só conheço aqui (...) então, na minha opinião ver o paraense na dança b.boy hoje em dia é algo incrível!²⁰

É importante mostrar como é que se manifesta esse contexto da dança na cidade e como os dançarinos de Belém conseguem burlar essas dificuldades, ganhando uma visibilidade a nível internacional, como os dançarinos do Amazon e do Estilo de Belém²¹, que viajam pelo mundo mostrando a dança *b.boy* que acontece no norte do Brasil, que possui suas características próprias e que valoriza a cultura do norte do país.

Estes profissionais da dança de rua competem em eventos de *breakin* como a *Red Bull BC One*, que em 2010 ocorreu em Tóquio tendo a presença do *b.boy* Kapu²² (amazon Crew);

¹⁹ É uma papa de farinha de mandioca muito a gosto e consumida pelos interioranos da Amazônia, v.g AM e PA, em especial pelos ribeirinhos. Mesmo que jacuba. (PANDOLFO, 2011)

²⁰ GONÇALVES, Kleberson. Entrevista concedida à Renan Rosário. Belém, fev. 2012.

²¹ Grupo de Dança de Rua de Belém do Pará. Ainda em atividade.

²² Ronielson Peixoto. Ex-integrante do Amazon B.Boys.

a *UK B.Boys Champion Chips*, que em 2010 ocorreu na Alemanha, tendo o Amazon Crew como o primeiro grupo brasileiro a participar deste evento; a *Battle Of The Year (BOTY)*, que em 2011 aconteceu em *Montpellier* na França, tendo a Crew Amazon como sétimo colocado no evento, desbancando países como Taiwan, China, Korea do norte e França. Apesar de todas essas conquistas, se alguém perguntar para um cidadão belenense o que é o Amazon, provavelmente ele não saberá responder.

Os grupos que estudam e promovem a dança *breakin* em Belém seguem, assim, lutando pela valorização do mesmo, contribuindo com essa mudança de perspectivas sobre a cultura das ruas, que nasce nas periferias de Belém e que vem crescendo a cada dia. No entanto, como já havia comentado, este é um processo ininterrupto. Hoje, Belém possui um cenário de dança um pouco mais consistente, mas o movimento *hip hop* da cidade ainda é fragmentado.

É importante ressaltar que não existe movimento *hip hop* estruturado em Belém, o que ocorre na cidade são coletivos que tentam estruturar-se enquanto difusores da cultura. Todos os quatro elementos da cultura caminham na cidade, desenvolvendo seus trabalhos de maneira fragmentada, *graffit* para um lado, dança para o outro, e assim, coletivos como o Casa Preta²³ tentam estruturar-se, no entanto, esses focos da cultura ainda não se manifestam com consistência, mas esse trabalho militante existe, apesar de não aparecer como deveria.

Minhas expectativas com relação a este cenário da dança de rua e da cultura *hip hop* são bastante positivas. Acredito que as pessoas que têm se interessado por essa cultura urbana, assim como aquelas que já desenvolviam seus trabalhos com a mesma, caminham hoje com uma mentalidade diferente de quando isso tudo começou e com certo compromisso com essa cultura, encarando-a como um vetor, um caminho de transformação de um contexto social que os incomoda.

Penso que além de um vetor de transformação social a cultura *hip hop* é também um instrumento plausível de comunicação direta entre professores/educadores e a massa infanto-juvenil do país, de modo que, a cultura *hip hop* em todas as suas linguagens artísticas, dança, *graffit* e música representam para a sociedade um caminho de possíveis transformações sócio-educacionais.

²³ Coletivo de Belém do Pará. “A Casa Preta é uma associação de afro desenvolvimento que reúne articuladores do Movimento Negro e da Cultura Hip-Hop, produtores culturais e educadores”. (COLETIVOCASAPRETA, 2012)

1.5 DESCOBRINDO O BREAKIN DANCE

Minha história com a dança de rua teve início por volta do segundo semestre de 2007, durante os jogos internos do colégio Impacto²⁴, escola na qual concluí o ensino médio. Cada turma realizava uma apresentação artística na abertura deste evento, normalmente uma apresentação de dança. Eu cursava o segundo ano do ensino médio e a turma da oitava série do ensino fundamental contratou um professor de *Breakin* chamado Dhion Lennon Patricio Ribeiro, conhecido no cenário *b.boy* como Fama, para construir a apresentação da turma para a abertura dos jogos.

Durante o processo de ensaios que ocorriam na escola eu fui apresentado por um amigo ao já citado Fama que me convidou para participar dos ensaios e aprender com a turma. Foi aí que descobri, de fato, que eu não levava jeito algum para a dança, mas decidi continuar tentando como uma diversão e um passatempo. Aquela dança, que até então eu não sabia bem o que era, me chamou atenção e me provocou bastante. Acreditei naquele instante que havia encontrado o que eu estava buscando.

Após o término dos jogos internos da escola, eu e um grupo de mais ou menos quatro alunos contratamos o Fama para continuar a ensinar-nos o *Breakin* e terminamos por formar um grupo de dança chamado FW Breaks, passando a ter como sede uma escola de danças em Ananindeua-PA, onde ocorriam os treinos. Fiz parte da primeira geração de dançarinos do FW Breaks, grupo no qual permaneci por mais ou menos dois anos.

Durante minha estadia neste grupo, o que mais me impressionava no *Breakin* desde o começo era o *power move*, quando passei a praticá-lo não me preocupava, a princípio, em estudar a dança e as movimentações de maneira geral. A dança era para mim uma diversão, um passatempo.

Neste mesmo período, durante uma aula de física sobre mecânica do movimento, eu passei a interessar-me em estudar a dança e o movimento corporal, pois naquela aula o professor afirmou ser fisicamente impossível para o corpo humano produzir um determinado movimento de rotação sob seu próprio eixo central, como um pião. Aquela afirmação me

²⁴ Rede de colégios de ensino fundamental e médio de Belém do Pará.

deixou extremamente incomodado, pois eu já havia observado um dançarino de *breakin* executando um movimento semelhante ao que fora citado.

A partir deste momento comecei a me questionar sobre a forma como as ciências exatas encaram os conhecimentos produzidos corporalmente, experimentalmente, e como a sociedade percebe o fazer artístico que também é produto e produtor de conhecimento. Passei então a procurar um meio de provar não só através do movimento o que o corpo é capaz de realizar, como também através da própria ciência que a desvalorizava. Percebi então o quanto sou perfeccionista.

Quando passei a praticar os movimentos *power move* eu não somente tentava de qualquer forma, como a maioria das pessoas que conhecia, no entanto, observava muito outros dançarinos antes de experimentar a movimentação, a fim de melhor entender o caminho dos movimentos, pois não gostava de errar e nem de cair.

Isso melhorou muito o meu processo de aprendizagem e potencializou o meu desempenho como dançarino, e acredito fielmente que essa observação e análise das movimentações são também responsáveis por este avanço, pois eu compreendia melhor os movimentos, me sentia mais apto a praticá-los, mais seguro e confiante, chegando a perder o medo de arriscar movimentos mais difíceis e complexos, tendo bom êxito em minhas experimentações.

Começava então, de maneira não acadêmica, a estudar o movimento e pesquisar em meu corpo através de experimentações, possibilidades de movimentações, formas de potencializar meu desempenho, maneiras de otimizar minha aprendizagem, aproveitando melhor o tempo dos treinos simplesmente direcionando melhor o foco do trabalho.

Além destas questões, busquei também melhorar minha alimentação direcionando-a e adaptando-a ao contexto em que o meu corpo estava. Passei a conciliar os estudos da escola com o tempo para treinar e descansar, assim como, vivenciar a dança mais interna e intensamente, pois quanto mais a atividade estivesse inserida e misturada ao meu cotidiano, mais relevante seria minha experiência de envolvimento com a mesma. Isso facilita o trânsito do pesquisador pelos conhecimentos produzidos por experiências vivenciadas.

Ao final do ano de 2008, quando me preparava para prestar vestibular para o curso de engenharia mecânica pela UFPA, em uma manhã de aulas do terceiro ano, todos os

professores que ministrariam aulas naquele dia faltaram, sendo substituídos por monitores de matemática, ou seja, foi uma manhã inteira fazendo cálculos. Ao final deste mesmo dia eu desisti do curso de engenharia, pois, acreditei que não era aquilo que eu queria para mim, apesar de gostar muito de ciências exatas.

No dia da terceira e última fase do vestibular eu praticamente sabotei minha prova, pois fui à mesma totalmente desmotivado e sem vontade de passar. E de fato não passei, pois imaginei naquele momento que aquele curso não me faria feliz, e depois de um tempo, tive certeza.

Em 2009, a Universidade Federal do Pará lançou o edital para um vestibular especial com o objetivo de lotar as vagas que não haviam sido preenchidas no vestibular comum. Dentre os cursos oferecidos estavam o de licenciatura em dança e o de biomedicina. Depois de muito pensar me inscrevi. Após passar na prova de habilidades a prova teórica foi bem mais fácil. E, assim, passei para o curso de dança.

Com o meu ingresso na academia, as preocupações que eu sentia com as potencialidades do corpo e os cuidados com o mesmo tornaram-se mais latentes e expressivas. Passei então a atribuir um caráter científico à pesquisa que já vinha acontecendo desde 2007. A universidade abriu um vasto leque de possibilidades e desdobramentos para debruçar minha pesquisa, oferecendo caminhos conceituais e epistemológicos muito ricos e de grande relevância à mesma.

Logo após meu ingresso na academia e quase paralelamente a isso, comecei a procurar em Belém um grupo ou companhia de dança do qual eu pudesse fazer parte, para continuar as experimentações de minha pesquisa, pois, tendo um grupo com um local de treino fixo facilitaria bastante o processo. No entanto, não tinha interesse em regressar ao meu antigo grupo. Com o tempo passei a me interessar pelo trabalho que era desenvolvido pela *crew* Amazon B.Boys.

O Amazon B.Boys, baseado no pouco que até então eu conhecia sobre o mesmo, era um grupo de *Breakin* que atuava em Belém e que era conhecido e respeitado a nível nacional. Depois de conhecer um pouco mais sobre o trabalho do Amazon e de ter contato com alguns de seus integrantes, resolvi



Figura 23 - Logo da Crew Kurumim. Fonte: Arquivo do Autor.

participar de uma audição para fazer parte do grupo. Ao final do ano de 2009 o Amazon realizou uma audição com a intenção de recrutar dançarinos para um projeto do grupo chamado Kurumim Crew.

O Projeto Kurumim Crew tinha como principal objetivo formar dançarinos para que em um futuro próximo os mesmos pudessem ingressar no Amazon B.Boys e compor uma nova geração de dançarinos do mesmo. Tendo em vista que naquele momento o número de dançarinos do Amazon estava reduzido, pois uma parte estava morando no Rio de Janeiro enquanto outra parte passava mais tempo viajando a trabalho do que em Belém, o projeto Kurumim supriria a necessidade de dançarinos do Amazon.

Participando desta audição eu consegui entrar para a Crew Kurumim e passei a desenvolver um trabalho de pesquisa junto ao Amazon B.Boys e aos meus parceiros de grupo. Junto ao Amazon B.Boys e ao Kurumim Crew realizei algumas viagens para competir, vencemos a maioria delas, e tudo isso contribuiu bastante com minha aprendizagem e com minha pesquisa de maneira geral. O Amazon é sem dúvida um dos grandes colaboradores desta pesquisa.

Neste momento, eu posso classificar o Amazon B.Boys como uma associação de dança de rua que desenvolve um trabalho de pesquisa voltado à cultura *hip hop*, com ênfase na dança *Breakin*. É uma associação, pois possui vários projetos parceiros, por exemplo, o projeto Tribos, o projeto Kurumim Crew, o projeto Muiraquitã Crew e o Projeto Ananin breaks, todos com o objetivo de realizar intercâmbios entre dançarinos de grupos distintos, formar dançarinos, realizar pesquisas em dança e suprir a necessidade de dançarinos do Amazon B.Boys.

Hoje fazendo parte do Kurumim Crew sigo desenvolvendo um trabalho com a dança de rua em conjunto com o Amazon B.Boys. Minha pesquisa com o *power move* é influenciada pelos pensamentos e idéias dos integrantes do Amazon, até mesmo pelo fato de que uma parte das informações que eu coletei sobre o *power move* me foram oferecidas e disponibilizadas pelo Amazon através de conversas, entrevistas e a própria convivência com eles nos treinos, pois enquanto pesquisador eu os observo bastante.

O foco de trabalho do Amazon B.Boys junto ao Kurumim Crew é a participação da associação em competições de dança a nível nacional e internacional, dentre as competições nacionais estão Battle Brasil (SP), a Jungle Kings (PA), a Master Crew (SP), a Batalha do

Sertão (PE) e a Batalha no Meio do Mundo (AM). Dentre as competições internacionais estão *Battle Of The Year* (França – Alemanha), a *UK B.Boys Champion Chips* (Inglaterra) e a *Red Bull Bc One* que em 2012 acontecerá no Rio de Janeiro. Todo o trabalho desta associação gira em torno destas e outras competições de dança pelo mundo, e todo o conhecimento gerado e adquirido por estes intercâmbios contribuem com minha pesquisa.

No ano de 2012, o Amazon B.Boys passou a trabalhar também como uma companhia de dança e produzir espetáculos que envolvem a dança contemporânea, o *breakin*, dentre outras danças de rua, um trabalho paralelo às competições e em conjunto com a Crew Kurumim. A pesquisa que embasa o projeto de um possível espetáculo já começou e está em andamento, porém este que não será abordado neste trabalho.

Tudo o que foi descrito nestas últimas páginas é um pouco do que tenho vivido enquanto artista e pesquisador em dança e um pouco do que o meu grupo realiza no cenário da dança dentro e fora de Belém. Esta resumida descrição de meu trajeto dentro da dança demonstra também meu envolvimento e preocupação com as questões que norteiam a dança enquanto área de conhecimento e vetor que possibilita transformações de um contexto político e social que me incomodam bastante na cidade de Belém.

Acredito que minha pesquisa contribui um pouco para que as pessoas que trabalham com manifestações populares como o *hip hop* passem a ver e perceber suas pesquisas com outro olhar, um olhar mais refinado e objetivo atribuindo à cultura popular mais credibilidade e respeito, valorizando-a, revendo posturas e transformando contextos através da mesma.

2 POWER MOVE: ANALISANDO E DESCRREVENDO O MOVIMENTO

Em meu itinerário enquanto pesquisador, em um determinado momento de minha pesquisa, passei a me questionar não mais sobre o que era o corpo, mas sim, o que pode o corpo, quais suas potencialidades e como melhorar este potencial. Assim, o *power move* toma em suma um sentido que norteia toda a pesquisa, que é a busca pela otimização de um potencial corpóreo de movimentos dentro do move, tendo como principal base epistêmica os estudos cinesiológicos em interseção com o pensamento fenomenológico²⁵.

Isto consiste em construir uma abordagem sobre o movimento *power move* utilizando tanto uma ciência/filosofia mecanicista quanto uma filosofia holística, desenvolvendo a pesquisa numa centralidade em relação às duas epistemes, onde ambas contribuem para constituição de um pensamento sobre o corpo, o qual tenho construído com o desenvolvimento desta pesquisa.

Para este primeiro momento do capítulo procuro tecer uma abordagem sobre os movimentos *power moves* em linhas mais gerais e abrangentes, para em um segundo momento tecer uma abordagem mais refinada enquanto descrevo alguns movimentos específicos. Deste modo, as idéias aqui expostas darão suporte para uma abordagem que será proposta mais à frente.

Desde que comecei a praticar o *power move*, um costume que sempre esteve presente em minha prática era a observação de outros dançarinos. Esta observação criava imagens em minha mente, tais imagens por si só tornavam-se uma espécie de roteiro imagético que norteava meu corpo durante a execução dos movimentos. Acredito fielmente que estas imagens contribuíam com minha aprendizagem, na verdade, meu processo de aprendizagem dos movimentos começava na observação.

Claro que essa observação não se dava de qualquer maneira. Lembro que estas imagens me remetiam a uma linguagem característica da física, como vetores, peso, assim como, características que vão além da física, como a intenção e a vontade, que estão presentes dentro do pensamento fenomenológico, onde o todo é maior que a soma das partes.

²⁵ Filosofia holística que tem como um de seus difusores o filósofo Maurice Merleau-Ponty. (BOLSANELLO, 2005)

Um discurso que poderia introduzir o que seria, para mim, este pensamento fenomenológico é uma idéia de corpo que propõe uma “Ideologia holística e ecológica que preconiza o homem como um ser total que, como todo ser vivo, tem a capacidade de se auto-regular: de buscar um estado de equilíbrio físico, psíquico, social e em suas relações com o meio ambiente”. (BOLSANELLO, 2005, p. 02)

Este trecho retirado de um artigo produzido por Débora Bolsanello (2005) elucida um conceito de “corpo enquanto experiência” que será utilizado e aprofundado no terceiro capítulo para tecer um conjunto de conceitos relevantes no que tange a meu discurso no terceiro capítulo. Para este momento procuro introduzir o que norteia minha prática nesta pesquisa.

Nasceu então este método próprio de pensamento onde tanto a física imbricada em uma vertente mecanicista de pensamento, quanto a holística imbricada em uma vertente fenomenológica de pensamento, estavam presentes em minha prática, no entanto, ambas estavam para o mesmo objetivo, o de encontrar, conhecer e apreender um caminho para o movimento *power move*.

O *power move* é um subgênero de movimento complexo e difícil em todos os sentidos, seja para entendê-lo, descrevê-lo, executá-lo, enfim, tenho consciência da dificuldade de tratar sobre esse objeto, no entanto, acredito que essa abordagem acadêmica do movimento é importante para melhorar a credibilidade atribuída à cultura das ruas de maneira geral. Por essa razão, utilizo os estudos cinesiológicos como uma das bases principais da minha pesquisa.

A cinesiologia, segundo Hoffman e Harris (2002), é o estudo da atividade física, isto é, como o corpo se move. Ela se vale de disciplinas como a fisiologia e a biomecânica²⁶ entre outras, para estudar e explicar os movimentos dos seres vivos.

A cinesiologia é uma ciência recente que vem conquistando espaço principalmente no ramo esportivo, pois, nas últimas décadas, houve um aumento em pesquisa para melhorar o desempenho de atletas. Posso dizer que os “atletas” do *power move* também são beneficiados por essas pesquisas, visto que, as mesmas possibilitam conhecer melhor a estrutura e função de órgãos e sistemas do corpo humano.

²⁶ Disciplinas que fazem parte do campo de conhecimento da Cinesiologia. (HOFFMAN; HARRIS, 2002)

A cinesiologia é um caminho que me possibilitou ter uma ótica diferenciada em relação ao meu objeto, e com minha própria experiência prática e contemplativa sei que na maioria das vezes os *b.boys* praticam o *power move* sem entendê-lo primeiro, mas simplesmente tentam de qualquer forma e quase sempre acabam se machucando com isso. Tenho consciência que este entendimento se dá com o processo, no entanto, estudar o movimento antes e durante uma prática foi o que me garantiu um bom desempenho e a otimização do mesmo.

Desde o primeiro capítulo, onde apresento resumidamente o que é o *breakin* e seus subgêneros de movimentos, abordei de maneira bastante introdutória o que seria o *power move*. Já neste segundo capítulo demonstrarei o que de fato entendo por *power move* de maneira mais profunda, dando ênfase a seis movimentos básicos do mesmo, que são o *Wind Mill*, o *Thomas Flare*, o *Swip*, o *Track*, o *Head Spin* e o *Air Track*.

Deste modo, passo então a discorrer sobre este objeto, *power move*, que é desde o início desta pesquisa o centro gerador de minhas inquietações, crises, êxtases e insônias. A fim de apresentar este movimento aos leitores, amantes ou não da dança de rua, objetivo escrever sobre o mesmo abordando-o em seus aspectos mais relevantes. Vamos ao movimento!

2.1 E O POWER MOVE É O QUE?

Tenho feito muito essa pergunta a mim mesmo ultimamente, na verdade, desde o momento em que eu vi uma pessoa executando o *power move* pela primeira vez, bem ali na minha frente, eu não entendi direito o que era, mas senti uma vontade quase incontrolável de fazer também. Toda aquela força e leveza, misturadas a um *combo*²⁷ de movimentos precisos, no entanto, como classificar tais movimentos? Como explicá-los ou dizer o que são? Desde então, procuro responder a esta questão através do meu corpo.

Os movimentos *power move* não têm sua origem dentro da cultura *hip hop*, mas foram movimentos agregados a ela, pois tais movimentos têm suas origens em culturas africanas seculares. O continente africano, como berço da humanidade deu sua contribuição para que na

²⁷ Algo que ocorre de maneira sequenciada, neste caso uma sequência de movimentos, um *combo* de movimentos. Fonte: O autor.

cidade do *Harlem*, onde se concentrava a maior parte da população negra de Nova York, a dança de rua pudesse nascer e se manifestar. Todos os movimentos do *breakin* possuem influencia direta de danças genuinamente africanas, a própria agressividade e competitividade presente nas danças de rua é fruto dessas “matrizes estéticas” (BIÃO, 2009, p. 37) e culturais de origens africanas.

No entanto, como em todo o acontecimento em um processo histórico, alguém, um grupo de pessoas ou acontecimento é eleito como referencial, convencionou-se hoje que o *power move*, como se conhece atualmente, passa a desenvolver-se a partir de um atleta da ginástica olímpica chamado *Thomas Flare*.

Este atleta norte americano criou uma movimentação que a principio era realizada sobre o cavalo de madeira usado no esporte olímpico. Tais movimentos após serem incorporados a um dos gêneros da dança de rua, que é o *breakin*, com o passar do tempo foram sendo aperfeiçoados pelos *b.boys*, que acabaram criando novos movimentos complexos e difíceis de serem executados.

Estes movimentos realizados pelos *b.boys* podem ou não ser considerados *power moves*, isso depende da sua intencionalidade, se o mesmo estiver com a intenção de utilizar o movimento como *power move* ou como um *drops* e até mesmo como *foot work* ou *slyde*, caracterizando seu movimento enquanto *power move*.

São considerados *power moves* os movimentos de giro que o dançarino realiza em torno de si mesmo ou de um espaço circular, em sua maioria os movimentos ocorrem das duas maneiras ao mesmo tempo, podendo o giro ser centrípeto²⁸ ou não, caso que abordo mais a frente quando descrevo movimentos específicos como o *head spin*.

É importante resaltar que esses giros ocorrem sobre pontos de apoios específicos do corpo, como as mãos, os cotovelos, a cabeça, os ombros (músculo deltóide), as costas (cintura escapular), os joelhos e os pés (por vezes o calcâneo e por vezes os metatarsos – meia ponta). Cada um destes pontos do corpo durante o move torna-se apoio para que o mesmo aconteça.

Existem três partes articulares no corpo do dançarino que precisam de uma atenção especial na execução do *power move*, que são a articulação dos pulsos, dos ombros e do

²⁸ Movimento que é orientado segundo a centralidade do corpo. Neste caso o movimento toma como referência o eixo central do corpo, eixo do “plano sagital”. (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 8)

quadril, no entanto, dou ênfase ao quadril que sob o meu ponto de vista é o mais importante dentre as três citadas, mais à frente saberemos o porquê.

As características marcantes do *power move* são a constante requisição de força, velocidade e equilíbrio que pelo movimento são exigências básicas ao *b.boy*. Entendo aqui força e velocidade como sendo capacidades motoras do ser humano, que “são capacidades baseadas em predisposições genéticas e que se desenvolvem com o treino”. (BARBANTI, 2001, p. 47). Ou seja, o desempenho e a “evolução” do *b.boy* no *power move* dependem também de um treinamento físico específico e voltado para mesmo.

Ciente da importância de um bom preparo físico no processo de aprendizagem dos movimentos *power moves*, ressalto a questão do treinamento físico como um fator relevante e essencial ao êxito do dançarino na prática do *breakin* e por conseguinte, do *power move*. Este treinamento segundo Hoffman e Harris (2002) seriam conjuntos de exercícios realizados com o objetivo de condicionar o corpo, a fim de melhorar a performance em uma atividade física.

Acredito que esse processo de condicionamento do corpo dançante via treinamento físico é um dos fatores que proporciona ao dançarino a conscientização do corpo, onde o mesmo com o tempo se torna consciente de suas ações corpóreas durante o movimento, percebendo seus erros e o que é necessário para repará-los, assim como, propiciará a si mesmo uma constante e dinâmica (re)construção de conhecimento sobre o corpo via dança.

Ressalto que este itinerário de conscientização do corpo dançante é transpassado por diversos fatores, pois observo este corpo enquanto fenômeno, ratificando que nenhuma prática de movimento deveria desprezar essa natureza holística do ser humano, levando sempre em conta “as interdependências e as inter-relações entre mente, emoções, corpo e espírito” (HOFFMAN; HARRIS, 2002, p. 27).

Cientes destas questões que direta ou indiretamente influenciam o desempenho dos movimentos humanos, de maneira geral, sejam eles cotidianos ou não, partimos ao item desta pesquisa que em outras palavras é a origem da mesma, foi daí que tudo começou. Pensar e refletir sobre o movimento a partir de uma ótica científica que é a cinesiologia em interseção ao pensamento fenomenológico, de fato, é o que norteia este trabalho.

2.2 O POWER MOVE PELO OLHAR DA CINESIOLOGIA

No decorrer dos treinos durante os ensaios da família Amazon, na qual venho realizando a maior parte da pesquisa prática, não era difícil perceber o embasamento dos meus estudos teóricos na prática dos dançarinos, essa percepção é reflexo de uma característica muito forte da pesquisa que é a observação como forma de registro de informações através de imagens produzidas pelos movimentos durante os treinos e aonde quer que eu estivesse, esta questão será aprofundada no terceiro capítulo.

Durante meu treinamento, o preparo para o movimento *power move* começava antes de eu sair de casa. Como os treinos aconteciam pela parte da tarde, a manhã era uma espécie de ritual de preparação para o treino, e ao chegar à sede do grupo após cumprimentar a todos, iniciava o meu aquecimento corporal seguido de um alongamento.

Entendo o aquecimento corporal como um processo de lubrificação das articulações e de liberação, irradiação das energias, que até então, estavam bloqueadas pela inativação das musculaturas. Ao aquecer-se, o corpo humano através de uma membrana²⁹, que reveste as articulações³⁰, produz a chamada sinóvia (líquido sinovial) que age como uma espécie de lubrificante dentro das articulações.

Tal lubrificante natural previne contra possíveis lesões articulares, permitindo o deslizamento entre a superfície articular dos ossos e está presente em partes articulares do corpo importantes para o movimento *power move*, como a coxofemoral e a escápulo umeral³¹.

(...) A exploração do movimento total, quando todas as articulações participam em diferentes possibilidades de movimentos em diferentes níveis. Utilizamos aqui, como aquecimento e/ou lubrificação das articulações, a transição pelos três níveis, articulando em diferentes tempos, transitando pelo agachar, sentar, deitar, levantar etc. (MILLER, 2007, p. 63).

Através desta exploração dos apoios do corpo, transitando entre os níveis, através de exercícios simples e movimentos de dança menos elaborados e/ou complexos, eu buscava elevar minha temperatura corporal visando à lubrificação articular, aumento de processos

²⁹ Membrana Sinovial. (CALAIS-GERMAIN, 1991)

³⁰ Conjunto de elementos duros ou moles (Zonas de tecido fibroso) responsáveis pela conexão entre duas ou mais peças ósseas. (AZEVEDO, 2009)

³¹ Coxofemoral: articulação que liga a cintura pélvica ao fêmur; escápulo umeral: articulação que liga a caixa torácica ao Úmero. (CALAIS-GERMAIN, 1991)

metabólicos como a produção de oxigênio, e fisiológicos como a irradiação e transporte de energia para fibras musculares, aumento da velocidade de transmissão de impulsos nervosos entre outras coisas.

Esse preparo fisiológico e metabólico do corpo através do aquecimento, da elevação da temperatura e associado à respiração é uma etapa inicial do treinamento que visa, entre outras coisas, impetrar o corpo para as etapas subsequentes como o alongamento e a prática do *power move*.

Quando falo de alongamento, penso não só em despertar a musculatura corporal, mas principalmente em promover um ganho de espaço interno entre as articulações e consequentemente um maior espaço externo a ser ocupado pelo corpo do dançarino. Segundo Lobo e Navas (2003), o ganho de espaço interno entre as articulações facilita e melhora a circulação sanguínea e consequentemente o transporte de oxigênio e energia para todo o corpo.

Quando abrimos espaço nos nossos ossos de forma natural (como no espreguiçar) ou proposital (como num trabalho de alongamento), estamos também conquistando espaço para nossos órgãos, possibilitando uma melhor circulação e respiração, possibilitando um melhor fluxo de energia. (LOBO; NAVAS, 2003, p. 67).

Com uma boa oxigenação o corpo do dançarino “fica mais leve”, a sua respiração é beneficiada com o ganho de espaço interno entre as articulações e órgãos. Na prática o dançarino se sente mais resistente e menos ofegante, podendo realizar os movimentos por mais tempo e com mais facilidade.

“Se os músculos não recebem sangue ou oxigênio suficiente, nossa ação torna-se limitada. Se o cérebro sofre falta de oxigenação, tornamo-nos apáticos, insensíveis, desatentos. Se, por outro lado, o cérebro recebe oxigênio em demasia, como nos momentos de ansiedade, somos impelidos a agir” (Kelemam, 1992 *Apud* LEAL, 2006, p. 47).

Deste modo, o corpo na ação de respirar cria através de si próprio, a capacidade de mover-se com qualidade de aproveitamento de seu potencial sem agredir-se, garantindo assim um bom desempenho fisiológico de atividade e preservando a qualidade de vida do ser. A respiração está diretamente ligada a toda atividade física e, por tanto, humana do corpo.

Respirar para mover-se é imprescindível ao ato de existir, para tanto, o corpo respira para viver e move-se em um ato político de existência. A respiração simultânea ao ato de aquecer-se e alongar-se representa também a capacidade humana do corpo em cuidar de si e

de sua existência, a importância da respiração ao corpo que existe e que se move está presente em tudo o que este realiza em sua existência.

Este momento do aquecimento e do alongamento é, sem dúvida, um dos instantes mais importantes do treinamento, pois tanto o aquecimento quanto o alongamento proporcionam benefícios ao corpo do dançarino privando-o de problemas futuros, como síndromes, doenças articulares e musculares.

É importante frisar que o aquecimento e o alongamento são processos distintos. O aquecimento é um processo fisiológico natural, do corpo que procura adaptar-se a demanda de energia requisitada para realizar movimentos ou alcançar estados psicofísicos recorrentes a situações e experiências vivenciadas por este corpo.

Já o alongamento pode ser uma consequência natural do movimento que o corpo realiza cotidianamente ou não, no entanto, o mais comum é que este processo de alongamento ocorra de maneira proposital, através de exercícios e movimentos estabelecidos pelo indivíduo, com o objetivo de conquistar espaço osteoarticular e prevenir lesões musculares.

Durante esse processo de aquecer e alongar o corpo, já observava os dançarinos do grupo que praticavam o *power move* e essa observação me ajudou não só a entender melhor o caminho dos movimentos pelo desenho dos corpos, mas a entender meus próprios erros percebendo o que eu não deveria fazer durante a minha prática.

Essas imagens que o corpo dançante desenha no espaço enquanto se move, enquanto se desloca, enquanto existe ocupando lugar no mundo, assume no move um caráter estético de destreza e precisão, que é visualmente aceito pelos *breakrs*. Como já havia comentado, este roteiro imagético³² era impregnado em meu corpo, de forma que minha aprendizagem ali começava.

Além destes roteiros de imagens que serão aprofundados no terceiro capítulo, busquei em vertentes científicas que me dessem suporte para explicar conteúdos específicos do movimento humano como sua capacidade de mover-se e como o mesmo produz esse movimento por ações próprias e não externas ao mesmo.

³² Roteiro ou sequência de imagens mentais que são geradas pela observação dos movimentos. Fonte: O autor.

Dentro destas vertentes científicas compreendidas pela cinesiologia está à biomecânica do movimento, um caminho para melhor compreendermos o que seria isso é a conceituação da mesma. Mecânica é o ramo da física que lida com o estudo das forças e o movimento produzido por suas ações, logo, a “biomecânica” (HOFFMAN; HARRIS, 2002) envolve pegar os princípios e métodos da mecânica e aplicá-los a estrutura e a função do corpo humano.

Deste modo, busquei referências em estudos biomecânicos para fazer análises mais profundas sobre o movimento. Exemplos destas referências são os conceitos de capacidades e habilidades motoras segundo Barbanti (2001). Antes de comentá-las vamos estabelecer as diferenças entre ambas:

Capacidade refere-se mais as qualidades inatas de uma pessoa, como um talento, um potencial. Exemplos de capacidades seria a força, a resistência, a flexibilidade etc.; enquanto habilidade refere-se a coisas aprendidas, desenvolvidas como a habilidade de jogar futebol, basquetebol, tênis etc. (BARBANTI, 2001, p. 41).

Estas capacidades de força, resistência e flexibilidade que o dançarino possui são características que fazem parte do seu ser desde o nascimento, e que vão sendo aperfeiçoadas pelo treinamento. Cabe ao dançarino desenvolver e fomentar a habilidade de executar o *power move* valendo-se de suas capacidades motoras de movimento.

Confesso acreditar que o corpo humano em sua gênese não foi projetado para executar o movimento *power move*, no entanto, somos capazes de nos adaptar e desenvolver essa habilidade. Na prática, o movimentar-se faz parte da natureza humana, então cabe ao ser humano descobrir de que forma ele o poderá fazer, não importando qual o movimento, se o dançarino realmente quiser e tiver disciplina ele o poderá fazer.

Ressalto o quanto acredito que entender, estudar e analisar os movimentos é importante para o êxito do dançarino na prática de qualquer gênero de dança. Este posicionamento em relação à produção de conhecimento através das artes me parece muito pertinente à reflexão sobre a dança imbricada nesse trabalho de pesquisa.

Deste modo, toda a costura de conceitos tecida para a análise de movimentos se apresenta como um mecanismo plausível à construção de conhecimentos específicos de dança através do emprego destes conceitos às análises de movimento, neste caso o *power move*. Passo então, a adentrar de maneira mais enfática na análise geral dos movimentos, a começar pelos apoios.

No que tange a disposição dos apoios do corpo durante o movimento, segundo Lobo e Navas (2003), existem duas possibilidades para utilizar os pontos de apoio do corpo durante um movimento, são eles os apoios “do corpo com a terra e (outro corpo ou objeto)” e os apoios “do corpo com o próprio corpo, onde uma parte do mesmo se apoia em outra”. (LOBO; NAVAS, 2003, p.65).

Ambos os exemplos citados são relevantes a prática do *power move*. O primeiro é bastante comum, pois nos movimentamos sobre a terra, mas o segundo é mais peculiar ao movimento em questão. Perceberemos na descrição de alguns movimentos específicos que a percepção dos apoios de uma parte do corpo sobre outra representará características dos mesmos definindo o caminho a ser desenhado pelo corpo.

Chegamos ao instante mais dinâmico da sequência de movimentos, que é a transferência de apoios durante a execução do *power move*, onde comungo de uma ideia presente no método de um importante estudioso da dança e do movimento de maneira geral. Klauss Vianna (2005) dizia que estamos em uma constante mudança ou transferência de pontos de apoio sobre o solo, isso ocorre sempre que realizamos movimentos simples como andar, sentar, deitar etc.

Prestar atenção nessa transferência dos pontos de apoio durante a execução do *power move*, principalmente no início ou entrada nesses movimentos, é essencial para um bom desempenho, uma boa aparência visual e estética do mesmo, e essa troca dos apoios, que são as mãos, se dá de maneira simultânea à circundação e a rotação realizadas pelo quadril na execução de todos os movimentos *power move*.

A relação das transferências dos apoios do corpo, do tempo e amplitude de rotação do quadril e dos ângulos que são formados entre os membros do esqueleto apendicular (CALAIS-GERMAIN, 1991) durante a realização dessas transferências, em fim, a dinâmica desses movimentos é para a maioria dos dançarinos algo difícil de ser compreendido.

Por experiência própria na prática desses movimentos, afirmo que suas dinâmicas são complicadas por vários motivos. Um deles seria essa constante necessidade de acelerar e desacelerar o movimento, a fim de que o dançarino possa organizar os vetores direcionais do corpo para que o caminho do movimento possa ser desenhado no espaço e com exatidão.

Quando falo de vetores direcionais do corpo me refiro ao direcionamento osteo articular, ou seja, a esses vetores que são formados/representados pelos ossos e que podem tomar varias direções, sendo estas definidas pelas articulações. Esse direcionamento ósseo é de suma importância para o move, pois irá definir se o dançarino conseguirá ou não realizar os movimentos com precisão.

Dentre todas as partes articulares do corpo, destaco as articulações do punho (Rádio-ulnar distal), do ombro (Escapulo-umeral) e da pelve (Coxofemoral, levando em conta toda a cintura pélvica – quadril). Estas três articulações necessitam de uma atenção especial na execução do *power move*, pois são responsáveis pelos principais vetores de força que darão o direcionamento correto aos movimentos.

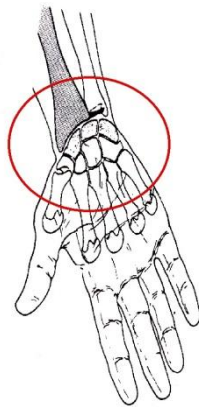


Figura 24 – Articulação do punho.
Fonte: CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 164.

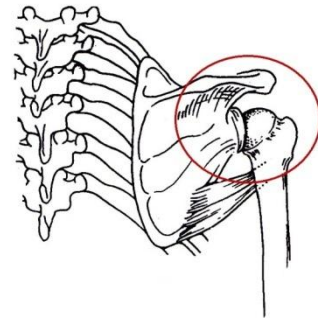


Figura 25 – Articulação do ombro.
Fonte: CALAIS-GERMAIN, 1991, 131.

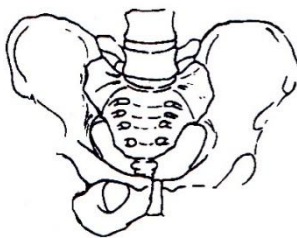


Figura 26 – Articulações do quadril (Pelve). Fonte: CALAIS-GERMAIN, 1991,



Figura 27 – Articulações do punho, ombro e quadril respectivamente ilustradas durante o movimento. Foto: Pedro Tobias.

Considero como vetores de força, pois os membros superiores e inferiores do esqueleto apendicular³³ assumem uma função semelhante às setas da física em análises mecânicas, as quais representam a direção e o sentido em que as forças estão agindo no/sobre o corpo, por exemplo, a pressão, o peso, o torque, a elástica, em fim, são os membros do corpo que assumem a função de vetores e consequentemente direcionam os movimentos do dançarino.

Em uma ilustração é possível observar que os vetores se decompõem em outros vetores que direcionam o sentido que o movimento do corpo irá tomar. No caso do *move* ocorre algo semelhante, que é o deslocamento, a rotação, o sentido e a direção que o movimento toma, a partir da forma como seus vetores (membros superiores e inferiores) são empregados durante sua execução.



Figura 28 - Vetores de força. Foto: Pedro Tobias.

Quando os dançarinos de rua executam os movimentos é possível que os vetores também se decomponham em alguns outros vetores direcionais, que na maioria das vezes geram movimentos de rotações centrípetas. À frente quando observarmos movimentos específicos como o *head spin* ilustrarei este exemplo.

Como cada uma das três partes articulares citadas é de suma importância para a compreensão e execução do *move*, se faz necessário comentar cada uma delas para um melhor entendimento do movimento. Começamos falando sobre as articulações dos punhos. Costumamos dizer que na prática dos movimentos *power move*, sem exceção alguma, a “entrada” nos movimentos, ou seja, a forma como se inicia sua execução, chama-se “base”.

Cada base possui características próprias, no entanto, assemelham-se umas as outras por uma base única, a qual eu denomino de base universal para o *move*, pois esta base pode ser utilizada para se iniciar qualquer movimento aqui abordado e irei utilizá-la em todas as análises de movimentos neste trabalho.

Nesta base universal as posições das mãos, que são definidas pela articulação dos punhos, ao tocar o solo, adquirem a função de apoios, e neste momento ocorre a primeira

³³O esqueleto apendicular é constituído por todas as peças ósseas que formam os apêndices do corpo, são estes: braços, pernas e cabeça.

transferência dos apoios do corpo no *power move*, ou seja, quando o *b.boy* passa a apoiar-se principalmente com apenas as mãos no solo, dependendo é claro do tipo de movimento que o mesmo irá executar. Um exemplo seria o *air track* que no Brasil é popularmente conhecido como Louco³⁴.

As articulações dos ombros possuem importância similar às dos punhos, pois definem a inclinação do corpo em relação ao solo, é a segunda parte articular que dará sustentabilidade ao corpo durante o movimento, pois está recoberta com os músculos deltóides e a parte superior do trapézio. Além de ser a primeira responsável pela transferência de apoios das mãos no solo é essa articulação que direciona os membros superiores, os quais assumem a função de vetores de força direcionais.

A terceira parte articular é também a mais importante, a cintura pélvica, que abrange um grande número de articulações, músculos e ligamentos. Esta parte articular do corpo do dançarino necessita de uma atenção especial em seu processo de aprendizagem do movimento.

Ocorre uma relação dinâmica de aceleração e desaceleração em um movimento de rotação do quadril em relação ao eixo central do corpo, assim como, o direcionamento que a articulação coxofemoral dá aos vetores de força, que neste caso são as pernas, na dinâmica do movimento, estes aspectos influenciam diretamente o êxito do dançarino na execução do *move*.

Este processo dinâmico em que o movimento de rotação do quadril é acelerado e desacelerado, principalmente pela contração e relaxamento dos músculos do abdômen, ocorre para que durante a execução do movimento o dançarino consiga direcionar seus vetores de força ao desenhar o movimento no espaço, alcançando assim, exatidão em sua performance.

Esta percepção sensório-motora de que o movimento preciso é desenhado pela forma como o corpo dançante organiza seus vetores direcionais na dinâmica da execução, é, de fato, o caminho mais difícil de ser encontrado, entendido, percorrido e alcançado pelos dançarinos, que levam algum tempo para perceber esta minúcia do *move*.

³⁴ O *air track* é chamado de “Louco” por sua complexidade e pelo grau de dificuldade da sua execução.

Assim sendo, acredito que a prática é o que leva a esta consciência de corpo, no entanto, não acredito que seja apenas isto, que se resume à prática somente. Sobre esta questão da consciência ou “conscientização do corpo” nos diz Maria Helena Imbassai (2008):

O princípio da conscientização corporal é a atenção para com as sensações, a dinâmica, a postura, a tonicidade e o equilíbrio do corpo. (...) O interesse da conscientização corporal recai sobre Sensibilização, canal por onde se abrem as portas da percepção do corpo. (IMBASSAI, 2008, p. 51).

Em minha experiência, como já comentei, a observação, a análise e a reflexão dessas imagens que me impregnavam, contribuía direta e incomensuravelmente não só em minha aprendizagem mas também em meu desenvolvimento como dançarino.

Mensuro que todos os aspetos abordados até o momento como a preparação do corpo, o aquecimento corporal, o alongamento, a relação do espaço externo e interno com o trânsito de energia, o olhar da biomecânica sobre as capacidades e habilidades motoras, os pontos de apoios, as transferências desses apoios, direcionamento osteo-articular dos vetores e a dinâmica da execução, enfim, todos estes aspectos dão suporte para que seja possível entender os movimentos que aqui serão descritos.

2.3 DESCREVENDO MOVIMENTOS DE BASE

Após esta abordagem sobre o movimento de maneira mais abrangente, podemos refinar o olhar sobre os movimentos específicos do power move. Esta descrição culminará, sob meu ponto de vista, com uma satisfatória compreensão sobre estes movimentos e a forma como os mesmos ocorrem pelo/através do corpo.

2.3.1 Wind mill

O primeiro movimento elencado para ser descrito neste trabalho é o *wind mill* que no Brasil é popularmente conhecido como Moinho, principalmente pelo desenho que o corpo realiza no espaço, que é semelhante ao de um moinho de trigo.

Criado por um *b.boy* norte americano conhecido no cenário internacional como *Crazy Legs*, o moinho é uma evolução de um movimento mais simples chamado *back spin* (giro de costas). *Crazy Legs* foi um dos primeiros incentivadores da dança *breakin* no cenário internacional e contribui até hoje com a disseminação da mesma, sendo uma referência do *b.boy* a nível mundial.

Gostaria de elencar alguns aspectos corporais do movimento em questão que são de grande relevância ao entendimento e compreensão do mesmo. Existe um aspecto na dança de rua de maneira geral que é uma movimentação comum a estética dos movimentos, o que os torna semelhantes, neste trabalho, eu enquanto pesquisador, denomino tal movimentação de funk.

O funk ao qual me refiro consiste em balançar, sacudir o tronco, compreendendo desde a lombar até a cabeça, junto ao movimento de flexão e extensão realizado de maneira ritmada pelos joelhos, o que leva ao balanço do quadril. Mas o que esta movimentação tem haver com o *power move*?



Figura 29 - Renan Rosário - funk 1. Foto: Rodrigo Pinheiro.



Figura 30 - Renan Rosário funk 2. Foto: Rodrigo Pinheiro.



Figura 31 - Renan Rosário funk 3. Foto: Rodrigo Pinheiro.



Figura 32 - Renan Rosário - funk 4. Foto: Rodrigo Pinheiro.

Todo o trabalho corporal, referente a alguns moves, consiste basicamente em aproximar (contrair a musculatura abdominal) e afastar³⁵ (relaxar a musculatura abdominal) o queixo do púbis de maneira simultânea a um movimento de rotação do quadril em torno do eixo central do corpo, no caso do Wind Mill, o movimento assemelha-se ao de um moinho de trigo.

É importante ressaltar que as musculaturas do abdômen são responsáveis pela maior parte do trabalho realizado em contrações e relaxamentos, no entanto, não são os únicos, ressalto também toda a musculatura da lombar, com ênfase ao músculo iliopsoas³⁶ como facilitadores do movimento.

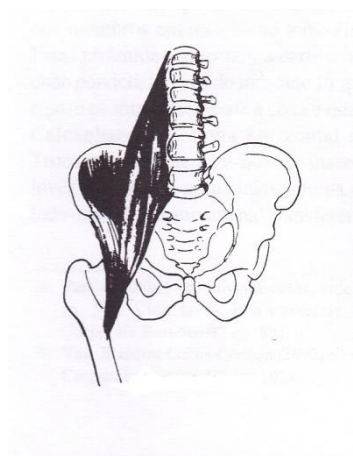


Figura 33 - Músculo Iliopsoas. Fonte: FERNANDES, 2006, p. 53.



Figura 34 -. Músculo Oblíquo Externo. Fonte: CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 96.

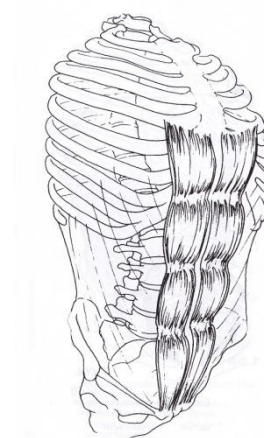


Figura 35 - Músculo Reto do Abdome. Fonte: CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 97.

Na inspiração, o ator-bailarino se prepara para o movimento, expandindo e permitindo a respiração profunda. Na expiração, usa o diafragma para engajar o iliopsoas e o quadrado lombar em uma corrente de movimento até os músculos profundos do quadril. Esse suporte facilita toda a transferência de peso corporal, desde a simples flexão coxofemoral até a mudança de nível (...) (FERNANDES, 2006, p. 53).

Neste caso, o músculo ilipsoas, como vimos, tem importância relevante no movimento de flexão da coxa, o que para o move é de suma importância na dinâmica de execução do mesmo, como o funk que contrai e relaxa a musculatura abdominal, e neste instante as pernas

³⁵ Adução e abdução correspondem respectivamente a aproximar e afastar os membros da linha mediana do corpo, são conceitos anatômicos utilizados para denominar aproximação e distanciamento.

³⁶ O iliopsoas, apesar de descrito como um único músculo, constitui-se de dois músculos de origens distintas: o ilíaco, do quadril, e o psoas maior, da coluna lombar. Devido às suas localizações e funções comuns sobre o fêmur (flexão), são tidos como um só músculo. (FERNANDES, 2006, pg. 53)

aproximam-se do tórax. Este é o funk do move, o qual, na cultura das ruas, é chamado pelos dançarinos de mola.

Para descrever o moinho elenco alguns aspectos do mesmo como, a transferência de apoios, o funk, direcionamento dos vetores de força como consequência do movimento osteo-articular e a dinâmica. Tais aspectos já abordados no início deste capítulo servirão de suporte para a descrição dos movimentos específicos.

Iniciamos da posição anatômica³⁷, transferimos o apoio plantar dos pés para a palma das mãos e em seguida para as costas, compreendendo a cintura escapular e a coluna torácica, assim como seus aferentes musculares (trapézio e grande dorsal), é importante ressaltar que as vértebras lombares não tocam o solo durante este movimento, pois, o risco de um baque nesta região é iminente.

O funk que ocorre durante o moinho impede que a região da coluna lombar toque o chão, pois, quando o dançarino aproxima o púbis do queixo em um movimento de retroversão³⁸ da pelve, o tronco do corpo fica em forma de ‘C’ impossibilitando que a lombar choque-se com o solo.

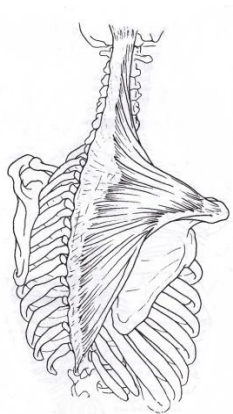


Figura 36 - Músculo Trapézio. Fonte: CALAIS-GERMAIN 1991, pg. 124.

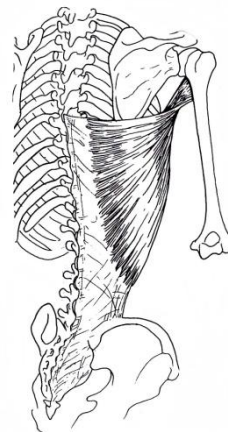


Figura 37 - Músculo Grande Dorsal. Fonte: CALAIS-GERMAIN 1991, pg. 131.

³⁷ Os movimentos são [anatomicamente] descritos tomando como base uma posição de *referência* chamada “posição anatômica,” corpo ereto, pés juntos e paralelos e palmas das mãos voltadas para frente. Esta não é uma posição habitual, mas uma simples referência para iniciarmos os movimentos. (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 7)

³⁸ Movimento pélvico (quadril) “que se prolonga na região lombar por uma tendência ao endireitamento da lordose”. (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 198).

As transferências de apoios do corpo no solo durante o moinho ocorrerão basicamente entre os antebraços (ossos ulnas e rádio) que permanecem aproximados, os ombros (deltoide), os braços e as costas, compreendendo a cintura escapular, o trapézio e o grande dorsal, com exceção da coluna lombar.



Figura 38 - Rodrigo Pinheiro - Posição dos membros superiores em relação ao tronco no Wind Mill. Foto: Renan Rosário.



Figura 39 - Rodrigo Pinheiro - Posição dos membros superiores em relação ao tronco no Wind Mill. Foto: Renan Rosário.

Durante este movimento ocorrem rotações do quadril de maneira simultânea ao fôlego do tronco e aos giros do corpo, que ao ocorrerem desenharam um círculo no chão, movimentando-se desta forma sempre em torno desse espaço circular que é delineado pelo próprio corpo durante a execução do movimento.

O direcionamento osteoarticular para este movimento é definido pelos membros inferiores (coxas – pernas – pés) que permanecem abertos em abdução formando um ângulo entre as pernas de mais ou menos 120° de acordo com a capacidade motora³⁹ de cada indivíduo. Esta amplitude é estética e tecnicamente importante para a execução do movimento.

Os membros inferiores nesta dinâmica assumem função de vetores de força, por consequência a este direcionamento definido pela articulação coxofemoral, sendo assim, estes vetores decompondo-se em algumas outras direções e no mesmo sentido provocam o movimento de rotação do quadril e de circundação⁴⁰ do corpo em torno deste espaço circular que é desenhado pelo mesmo.

³⁹ Conceito de capacidade motora segundo Valdir Barbanti citado no início deste capítulo.

⁴⁰ Utilizo este termo para definir a forma que o corpo desenha no espaço, neste caso um círculo.

A dinâmica a qual me refiro é a percepção corpórea de todos estes detalhes que ocorrem de maneira quase simultânea, num espaço curto de tempo e numa velocidade uniformemente variada. Esquecer algum desses detalhes durante o movimento pode significar uma iminente queda e possivelmente, por consequência, um lesão.

Por outro lado, a exatidão do movimento pode proporcionar prazer, êxtase e uma profunda sensação de triunfo sobre as leis psicológicas, físicas e sociais que amarraram o corpo por tanto tempo e que, no entanto, nada podem com relação a sua força de vontade, sua intenção e seu desejo de mudança.



Figura 40 - Renan Rosário executando um Wind Mill.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 41 - Renan Rosário executando um Wind Mill.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 42 - Renan Rosário executando um Wind Mill.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 43 - Renan Rosário executando um Wind Mill.
Foto: Pedro Tobias.

2.3.2 Thomas Flare.

O segundo movimento a ser descrito neste trabalho é o *Thomas flare* ou americano, como também é chamado no Brasil. O *flare* foi um dos primeiros movimentos do *power move*

a ser criado, como já comentado no início deste capítulo, ele foi emprestado da ginástica olímpica no final da década de 70. Veremos a ilustração deste movimento mais a frente.

Para a descrição deste movimento elenco alguns aspectos do mesmo como a transferência de apoios e consequentemente de peso, o direcionamento osteoarticular, o funk, os vetores de força e a dinâmica, que apesar de já terem sido comentados, cada movimento possui suas características e peculiaridades.

Partindo da posição anatômica transferimos o apoio plantar dos pés primeiro para uma das mãos, lançamos o quadril na diagonal-frente, posicionando os vetores para que os mesmos ao decomporem-se resultem em um movimento circular do quadril.

Para que este movimento circular ocorra, a distribuição do peso corporal transitará entre os apoios, que neste caso serão apenas as mãos, em movimentos contínuos de adução (aproximar) e abdução (afastar)⁴¹ dos membros superiores durante o balanço circular do quadril.

O funk ocorre de maneira simultânea a estas transições do quadril na diagonal - anterior, frente, lateral, diagonal – posterior⁴², atrás e assim sucessivamente. Em cada momento dessa transição circular uma musculatura diferente do tronco e dos membros superiores é mais requisitada, mais trabalhada.

Esta dinâmica de transferências, transições e organizações dos vetores de força direcionais, acontece em um processo de percepções destes atos corporais e de um estado de atenção e prontidão para resolver corporalmente estes enigmas do movimento enquanto ele ocorre.

O *thomas flare* é um movimento *power move* que possui um grau de dificuldade bastante elevado, exige do dançarino um bom e demorado preparo psicofísico. Ressalto também o cuidado com a articulação do pulso neste *move*, pois, como já havia comentado, o mesmo ocorrerá tendo como apoio somente as mãos. No terceiro capítulo esta questão do prepara e cuidado com o corpo será mais enfatizado.

⁴¹ Movimento que leva o membro para “longe da linha mediana do corpo, denomina-se abdução” e o movimento que aproxima o membro da “linha mediana do corpo, denomina-se adução”. (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 09)

⁴² Anterior denomina o lado da frente do corpo, posterior denomina o lado de traz, esta divisão é baseada em um conceito anatômico de divisão das dimensões do corpo. Neste caso o eixo frontal que divide o corpo em duas partes, frente (anterior) e traz (posterior).



Figura 44 - Renan Rosário executando o Thomas Flare. Foto: Pedro Tobias.



Figura 45 - Renan Rosário executando o Thomas Flare. Foto: Pedro Tobias.



Figura 46 - Renan Rosário executando o Thoma Flare. Foto: Pedro Tobias



Figura 47 - Renan Rosário executando o Thomas Flare. Foto: Pedro Tobias.

2.3.3 Track

O *track* em português pode ser entendido como rastro ou trilha, acredito que pela marca que comumente fica no chão após o movimento, pois o dançarino arrasta a cabeça no chão deixando no mesmo um rastro de suor em forma de semicírculos.

O *track* é um dos meus movimentos favoritos, o segundo movimento *power move* que eu aprendi a fazer após o *wind mill*. Para descrevê-lo elenco aspectos como, a transferência de apoios, assim como, a disposição dos mesmos durante o movimento, o *funk*, o direcionamento osteo-articular e a dinâmica.

Uma característica peculiar deste movimento é à disposição dos apoios durante as transferências de peso de sua dinâmica/execução. Partindo de uma posição anatômica inicial transferimos o apoio dos pés para as mãos e a cabeça (ossos parietais, o occipital e o frontal).

Após organizar essa primeira disposição dos apoios durante o movimento, ocorre a primeira rotação do quadril direcionando os vetores de força (membros inferiores e superiores), que num movimento de rotação compassado, desenha no espaço uma imagem semelhante a do *wind mill*.

Classifico esta rotação como compassada, pois a primeira parte do corpo a ser lançada à rotação é o quadril e depois o tronco. Os membros superiores e a cabeça sustentam o tronco ao chão enquanto o quadril circunda. Quando o ângulo exato é atingido o tronco então é lançado à rotação.

Neste caso os apoios no chão não são as costas, mas sim, as mãos, os cotovelos e antebraços que estarão ao tronco apoiando-o, enquanto transitam entre os oblíquos direito e esquerdo, o quadrado lombar, o grande dorsal e o reto abdominal, assim como a cabeça que permanece ao chão.



Figura 48 - Renan Rosário – disposição dos apoios no Track. Foto: Pedro Tobias.

Diferentemente do *wind mill*, o *track* realiza em torno do eixo central do dançarino rotações de 180°, ou seja, meia volta entre uma transferência de apoio e outra dos membros superiores (antebraço – braço – mãos), que neste caso constituem a principal base de apoio junto a cabeça.

A dinâmica do *track* ocorre de maneira simultânea ao funk, que neste caso também é compassado de acordo com a rotação do quadril, que como vimos é ritmado, ocorrendo algumas vezes com tanta velocidade que dá a impressão de continuidade.

Para este movimento existem algumas variações das quais não serão aprofundadas, mas podem ser comentadas. São estas:

Track de um braço: quando o *b.boy* executa o movimento utilizando apenas um braço de apoio. Esta variação exige do dançarino mais destreza, pois é um movimento que realiza uma volta completa (360°) entre uma transferência de apoio e outra, dos braços, e com bem mais velocidade.

Track duplo: como o nome já indica, é um movimento que realiza duas voltas completas entre uma transferência de apoio e outra, geralmente são empregados em combinações de *power moves*, pois combinações permitem utilizar impulsos mais fortes gerados pela velocidade em que os vetores são direcionados e dispostos.



Figura 49 - Renan Rosário preparando para executar o Track. Foto: Pedro Tobias.



Figura 50 - Renan Rosário executando o Track. Foto: Pedro Tobias.



Figura 51 - Renan Rosário executando o Track. Foto: Pedro Tobias.



Figura 52 - Renan Rosário executando o Track. Foto: Pedro Tobias.

É interessante comentar como se dá a percepção do movimento e de desenho do mesmo no espaço, o que atribuem a este movimento uma impregnação de sensações na memória corporal do dançarino. A visão fica embaçada pela velocidade, no entanto, é possível perceber como e quanto o corpo percorreu o espaço, deixando sempre e literalmente um rastro de suor no chão, de prazer no corpo, de incômodo na mente por este baque imagético, que para os que veem pela primeira vez, como eu, podem sentir esta energia que do corpo emana e que não se sabe ao certo o que é. Sabe-se apenas que existe e está ali para todos.

E se este choque imagético não fosse suficientemente causado pelo *track*, a dinâmica cultural das *crews*, no cenário das competições, se encarregou de buscar e criar movimentos novos, mais bem elaborados e complexos, surgindo então o *air track*.

Esta dinâmica cultural ao qual me refiro faz alusão a uma busca constante dos grupos e dançarinos em burlar seus limites criando movimentos cada vez mais complexos e perigosos, o *air track* é um bom exemplo deste fato, como veremos a seguir.

2.3.4 Air Track.

O *air track* é uma evolução do *track*, só que desta vez o movimento ocorrerá sem arrastar a cabeça no chão, mas, com os braços estendidos, aéreo, alto e distante to chão. O *track* aéreo é sem dúvida o movimento que mais causa insônia e ansiedade nos dançarinos de *breakin*. No Brasil este move é popularmente conhecido como “louco”.

Para descrevê-lo elenco alguns aspectos do movimento como, a transferência de apoios e distribuição do peso, a rotação do quadril em torno do eixo central do corpo, o funk, os vetores de força em consequência ao direcionamento osteo-articular e a dinâmica.

O *air track* consiste em realizar como que um salto do quadril de meia volta em torno de si, apoiado pelas mãos e acionando os membros superiores (braço – antebraço), lançando o apoio de um membro para o outro em um movimento circular. Essa transferência de apoio se dá anterior (pela frente) e posteriormente (pelas costas) em rotações compassadas do quadril.

Partindo da posição anatômica transferimos o apoio plantar dos pés para as mãos uma de cada vez, elevando o quadril, já com as pernas estendidas, rotacionando/lançando o quadril para cima, como um salto, onde o movimento ganha direção e sentido pelos vetores de força (membros superiores e inferiores), os quais após o quadril também são lançados.

O direcionamento é definido pelas articulações coxofemoral e escapulo umeral, onde ambas são responsáveis por organizar a direção que o movimento tomará em uma dinâmica compassada, pois o primeiro a ser lançado é o quadril e depois o tronco orientado pelos membros superiores um de cada vez.

O funk atribui ao “louco” uma estética peculiar, como no moinho, que dá a impressão de salto com o quadril como se o mesmo estivesse com uma mola (funk). No *air track* isso

também ocorre, mas com um efeito imagético mais expressivo, pois o corpo inteiro está mais distante do chão.

Nesta dinâmica de transições, lançamentos e organizações vetoriais o “louco” permanece em um patamar de complexidade muito elevada, tanto imagética, como sensório-perceptiva, o que influencia o processo de aprendizagem, sendo este um dos movimentos mais difíceis de aprender pela dificuldade de compreensão de sua dinâmica.

As variações ou evoluções do “louco” são diversas e ainda mais complexas, destaco o louco com os cotovelos (*air track elbow*) o louco de um braço (*air track one arm*) e o louco 1,5. As características destes movimentos são:

Air track elbow: Consiste em realizar toda a dinâmica do louco comum, no entanto, utilizando como base de apoio para a distribuição de peso os cotovelos e antebraços (osso ulna).

Air track one arm: Consiste em realizar a dinâmica do louco utilizando apenas um membro de apoio para a distribuição de peso, o que exige mais destreza ao dançarino, pois o lançamento/transferência do apoio de um membro para ele mesmo realiza uma volta completa em torno de si e não meia volta como no louco comum.

Air track 1,5: consiste em realizar uma dinâmica para este movimento lançando o corpo ao chão, onde o dançarino após realizar a primeira rotação do quadril não irá usar a outra mão para apoiar o corpo, mas abandonará o mesmo ao chão usando como apoio parte das costas (cintura escapular até as vértebras torácicas, assim como, os músculos grande dorsal e trapézio). É como uma combinação do louco com moinho, onde o mover vai de um movimento ao outro direto sem usar um dos braços entre uma transferência e outra.

Isto pode parecer coisa de “louco” mesmo, mas, acredito que esses movimentos são vitórias do corpo sobre ele mesmo e as leis que operam sobre o corpo. Apesar de toda essa complexidade e dificuldade em compreender e executar esse movimento, acredito que as questões que impedem o ser de executar um movimento como este estão dentro dele próprio.

Questões psicológicas, por exemplo, que são as travas corporais que o indivíduo possui ou constrói em si, pois as leis externas que o impediam de chegar, encontrar e desfrutar do movimento há muito já foram burladas.



Figura 53 - Renan Rosário base para a execução de um move. Foto: Pedro Tobias.



Figura 54 - Renan Rosário executando o louco. Foto: Pedro Tobias.



Figura 55 - Renan Rosário executando o louco. Foto: Pedro Tobias.



Figura 56 - Renan Rosário executando o louco. Foto: Pedro Tobias.

2.3.5 Swipe

O próximo movimento a ser descrito se chama *swipe*, como é também conhecido no Brasil. Pode ser entendido em português como golpe ou pancada. O *swipe* possui características bastante peculiares em sua dinâmica de execução. Em minha opinião este é o movimento mais fácil de aprender dentre os seis descritos neste trabalho.

Dependendo do ponto de vista, o *swipe* pode parecer mais simples, no entanto, pela sua estrutura de execução e organização vetoriais serem incomuns, com relação aos outros descritos, ele pode ser tornar bastante complicado.

Assim como o *air track*, o *swipe* com relação aos membros superiores possui uma dinâmica de transferências de apoio das mãos semelhante ao louco, mas o que é peculiar ao

swipe é, respectivamente, a relação de rotação do quadril e o direcionamento osteo-articular dos membros inferiores. Veremos à frente.

Para descrever o *swipe* elenco alguns aspectos do movimento como, a transferência de apoio e distribuição do peso, o direcionamento osteo-articular, a questão dos vetores de força, o funk e a dinâmica do movimento.

Partindo da posição anatômica transferimos o apoio plantar dos pés para as mãos em seguida para a meia ponta de um dos pés. A entrada neste movimento é semelhante ao louco, mas a rotação do quadril realiza uma volta completa entre uma transferência de apoio do membro inferior e outra.

No *swipe* a transferência de apoio das mãos é compassada ao quadril que é o primeiro a ser lançado enquanto realiza rotação em torno de si, formando uma volta completa e sendo direcionado por vetores de força decompostos dos membros inferiores.

Diferente dos outros movimentos que direcionam seus vetores no mesmo sentido do movimento, no *swipe* um dos membros inferiores é lançado em um sentido oposto ao que é tomado pela ação dos membros superiores que, no entanto, se decompõem e em vez de travarem a sequência contribuem para que a mesma seja concluída.

Quando falo de decomposição de vetores me refiro a um ato de flexão de algum membro durante o movimento, o que resulta em uma alteração do sentido ou direção que o corpo durante o movimento estava desenhando no espaço.

Sendo assim, ao estender e flexionar os membros inferiores durante a dinâmica lançando-os em direções opostas ao movimento inicial, os vetores se decompõem auxiliando na conclusão do mesmo, assim como, dando uma estética diferenciada ao movimento.

O funk em relação ao *swipe* ocorrerá mais expressivamente na musculatura oblíqua, pois, como neste caso o quadril realiza uma volta completa, enquanto o tronco realiza apenas meia volta, entre uma transferência e outra de apoio das mãos, a musculatura lateral do tronco é mais estendida, contraída e trabalhada durante essa dinâmica de organização corporal enquanto o movimento ocorre.

Dando continuidade as descrições dos movimentos, chegamos ao move que deu origem a esta pesquisa. Como comentei no primeiro capítulo, foi após observar este movimento que

minhas crises, inquietações e insônias passaram a expressar-se dando o primeiro *start* para o início deste trabalho.



Figura 57 - Renan Rosário executando o Swipe. Foto: Pedro Tobias.



Figura 58 - Renan Rosário executando o Swipe. Foto: Pedro Tobias.



Figura 59 - Renan Rosário executando o Swipe. Foto: Pedro Tobias.



Figura 60 - Renan Rosário executando o Swipe. Foto: Pedro Tobias.

2.3.6 Head Spin.

O *head spin* é um movimento *power move* aparentemente difícil e, para física, impossível ao ser humano. No entanto, é comum a maioria dos *b.boys* que não encontram dificuldades para aprendê-lo. Em português o *head spin* pode ser entendido como giro de cabeça, como é popularmente conhecido no Brasil.

Para falar sobre o *head spin* e descrevê-lo, vou buscar alguns recursos de conhecimentos presentes na física como a mecânica e a estática, para posteriormente associá-los à cinesiologia e ao fenômeno do corpo humano em movimento.

A mecânica é um ramo da física que se preocupa em estudar as forças que agem sobre o corpo e que produzem movimentos através de suas ações sobre o mesmo. Tais forças podem expressar-se através de aspectos comuns do ambiente como a gravidade, ou através de ações de um corpo ou objeto sobre outro.

Para entendermos melhor como tais forças manifestam-se veremos um exemplo que pode ocorrer em nosso cotidiano. Imagine tal situação: quando lançamos um objeto para cima ele irá subir até onde a força mecânica empregada no impulso permanecer ativa, e posteriormente irá parar e cair pela ação de outra força sobre o objeto lançado, no caso, a gravidade.

Uma vertente da mecânica importante para que possamos entender o que ocorre no *head spin* é o estudo do “torque” ou “momento” de um corpo (HOFFMAN; HARRIS, 2002), que é a tendência da força em gerar rotação em torno de um ponto ou eixo do objeto. Observemos a ilustração a baixo.



Figuras 61 e 62 - Ilustração de pião e porta respectivamente.

Fonte: o Autor

Um pião e uma porta são bons exemplos de objetos que se movimentam através da ação do torque, através do emprego de uma força externa ao corpo do objeto, no caso da mão que abre a porta e do fio que joga o pião transformando a ação em força mecânica que em seguida é convertida em torque, que por sua vez gera rotação do corpo do objeto em torno de um eixo.

No caso do corpo humano, pela concepção da física em relação ao que pode gerar e manter o movimento, seria inviável para o ser humano manter um movimento de rotação centrípeta sem uma ação externa ao próprio corpo, como no caso dos objetos citados.

Esta questão do poder e não poder segundo uma perspectiva física de movimento foi o que me levou a buscar respostas sobre como o corpo humano burlava esta concepção encontrando caminhos para o movimento. Deste modo encontrei na cinesiologia possíveis caminhos para este fim.

Sempre que uma força é aplicada para provocar a rotação de um objeto, isto é denominado de torque ou momento. Quando os músculos se contraem eles quase sempre provocam a rotação de um membro ou parte do corpo em uma articulação; então os músculos podem criar momentos quando se contraem. (HOFFMAN; HARRIS, 2002, p. 309).

Se os músculos podem criar momentos quando se contraem, então pela ação dos membros seria possível gerar rotação do corpo em torno de um eixo central. Esta afirmação é o que dá suporte para ratificar meu posicionamento em relação à forma como o movimento *power move* ocorre pelo/atraves do corpo.

Após esta abordagem conceitual mais abrangente sobre o movimento em questão, partimos à descrição do mesmo. Para este fim, elenco alguns aspectos do movimento como a transferência de apoios, a organização dos vetores de força como consequência do direcionamento osteoarticular, assim como a decomposição destes vetores, o funk e a dinâmica de execução do *head spin*.

Partindo da posição anatômica transferimos o apoio plantar dos pés para as mãos, uma de cada vez, e em seguida para a cabeça, onde permanecerá durante todo o movimento. Para este move enfatizo o eixo do plano sagital⁴³ como ponto referencial, que representa uma centralidade corporal.

A rotação do quadril ocorre embalada pela ação dos membros superiores e inferiores que geram o impulso necessário para o giro centrípeto. Estes vetores na dinâmica do movimento, ao serem flexionados, decompõem a força gerando mais impulso. Quanto mais estes membros são flexionados e aproximados do eixo central, mais impulso é gerado para manter o movimento.

⁴³É aquele plano que dividiria o corpo em duas metades: uma direita e uma esquerda (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 8).

Esta decomposição constante de forças pelos vetores é possível pela organização que é definida pelas articulações do assoalho pélvico e da escapulo-umeral. Este procedimento faz com que o peso corporal seja dissipado pelos membros em todas as direções, diminuindo assim, a pressão sobre a coluna e a cabeça.

Outra variável deste move é a intenção do giro. Direcionar o olhar para o sentido do giro durante o movimento auxilia na exatidão do mesmo. É como se, ao torcer o tronco, direcionando o olhar para o sentido que o movimento toma, a intenção de girar se propague de maneira mais enfática.



Figura 63 - Renan Rosário executando o head spin.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 64 - Renan Rosário executando o head spin.
Foto: Pedro Tobias



Figura 65 - Renan Rosário executando o head spin.
Foto: Pedro Tobias.



Figura 66 - Renan Rosário executando o head spin. Foto
Pedro Tobias.

O funk para este movimento é praticamente constante, no entanto, não no sentido de contrair e relaxar a musculatura abdominal, mas, no sentido de esta musculatura permanecer contraída durante grande parte do movimento. Em suma, a musculatura anterior, lateral e posterior do tronco permanecerá contraída.

Isto ocorre para que, através principalmente do iliopsoas, do reto abdominal e dos oblíquos direito e esquerdo, os membros inferiores possam ser sustentados durante o movimento. Sendo assim, o trabalho contrátil muscular nessas áreas do corpo é mais intenso.

A percepção corporal e espacial durante a dinâmica do *head spin* é muito interessante, no sentido de que durante o movimento é difícil de perceber o posicionamento dos membros por estar de cabeça para baixo e de visualizar o espaço, pois estando em um giro centrípeto as cores que a visão capta se misturam.

Sentir, perceber, mensurar, enfim, ter consciência das ações realizadas por cada parte do corpo no *head spin* é um exercício constante de autoconhecimento e percepção corporal. E com relação ao sentido da visão, este estímulo/choque imagético causado pela mistura das cores é uma experiência de autoconhecimento que aguça o sensório-motor de maneira sinestésica e empírica.

Somos seres flexíveis, plásticos, móveis. Nosso desenvolvimento nunca termina; cada momento/movimento é o início de novas possibilidades. Nunca um movimento é igual a outro; a cada experiência, todos os fatores (sensorial, motor, cognitivo, imagens mentais, estímulos externos) se combinam de maneira diferente. (NEVES, 2006, p. 45).

Enquanto pesquisador, dês-educador⁴⁴, eterno aprendiz e dançarino eu valorizo bastante as linhas de pensamento que enfatizam a questão da experiência como caminho de autoconhecimento e de conscientização do/pelo movimento. No terceiro capítulo aprofundarei esta minha atração pelo experimental e o empírico.

Após a descrição dos seis movimentos básicos do *power move* propostos neste trabalho, concluo meu pensamento para este capítulo com um conceito sobre “treinamento” físico e “desempenho” de atividade física (BARBANTI, 2001).

Elenco estes conceitos em vista desta tendência da dança de rua em buscar potencializar o desempenho corporal em seus movimentos por meio do treinamento físico que “é uma repetição sistemática de movimentos que produzem reflexos de adaptação morfológica e funcional, com o objetivo de aumentar o rendimento num determinado espaço de tempo” (BARBANTI, 2001, p. 3), almejando sempre ultrapassar limites e vencer, derrubar barreiras corporais através principalmente do treino.

⁴⁴ Penso que se não concordo com a concepção de corpo de nosso sistema/sociedade, não posso reproduzir seus princípios, ou seja, educar segundo esta concepção, sendo assim, considero-me um dês-educador.

“Ao exceder os níveis funcionais dos órgãos e sistemas, por meio do treinamento físico repetido e prolongado, é possível garantir uma adaptação subsequente, com capacidade aumentada, que é resultante do trabalho realizado” (BARBANTI, 2006, p. 07). Esta conceituação do treinamento físico do dançarino embasa sua atividade corporal dando sentido a mesma, de modo que o *b.boy* treina buscando sempre potencializar seu desempenho em todos os movimentos do *breaking* como o *foot work*, o *top rock*, o *move* e o *freeze*.

Esta análise conceitual do desempenho pode ser mensurada pela maneira como o corpo se comporta e se adapta (aprende) ao movimento no decorrer do treinamento. Por tanto é possível ter uma noção de desempenho corporal analisando a performance do dançarino durante o treinamento e em competições de dança de rua, por exemplo.

Para pensar o seu próprio desempenho o *b.boy* passa a se auto-observar para perceber-se enquanto se movimenta, dança, vive. Concluo meu discurso neste capítulo ratificando a importância da minha pesquisa para a cultura *hip hop* que pouco tem estudado o corpo que dança essa cultura e refletido sobre como o movimento acontece pelo/através deste corpo.

3 UMA POSSÍVEL PROPOSTA

Para este terceiro e último capítulo que, no entanto, nada encerra, me arremesso a propor um caminho, na verdade, o meu caminho na aprendizagem do *power move*. Busco, para este fim, somar possibilidades conceituais para com isto mensurar um diálogo mais íntimo entre epistemes aparentemente contrapostas.

Deste modo, procuro aliar pensamentos, estudos e ideias de alguns autores que presumo serem relevantes e tangíveis às minhas hipóteses sobre o caminho no qual tenho percorrido em busca do movimento, da dança e da arte. Ideias como a fenomenologia, a cinesiologia holística, a construção de imagens corporais⁴⁵, a aprendizagem e a influência do contexto são as que norteiam toda a pesquisa.

Este caminho percorrido é o que apresento, proponho e descrevo como uma possível via de acesso aos conhecimentos gerados pelo corpo em meu processo de experimentações e vivências para aprender, descobrir e viver o *power move* em meu trajeto de vida dançante.

Estas ideias e concepções sobre o corpo, a aprendizagem, a dança, os sentidos, o contexto, assim como o diálogo direto entre estes fenômenos humanos, é o que norteia o discurso neste capítulo. Em suma, muito do que vivi e experimentei na graduação é o que se entrecruza compondo minha concepção sobre estes aspectos da dança e da arte aqui apresentados.

3.1 SOMANDO POSSIBILIDADES TEÓRICO-FILOSÓFICAS

Tenho procurado uma possível forma de pensar este corpo que vem sendo atravessado por uma maneira de mover-se, de expressar-se e de existir para si mesmo e para a dança e para o mundo. Este corpo percebido segundo uma filosofia essencial se torna possível, real e palpável ao movimento. A fenomenologia é o primeiro membro elencado a compor este corpo de conhecimento que vem sendo produzido rumo ao movimento.

⁴⁵ Roteiros ou sequências de imagens mentais sobre o meu corpo geradas pela observação de movimentos.

Esta fenomenologia, segundo Marleau-Ponty, é o estudo das essências, uma filosofia que trilha um caminho contrário ao dualismo presente no pensamento cartesiano de origem Metafísica. Este pensamento metafísico prima por dividir o corpo em duas partes, corpo – mente e corpo – espírito, ou seja, sempre de maneira dicotômica.

Já o pensamento fenomenológico busca perceber o corpo enquanto fenômeno, ou seja, este corpo não é uma coisa ou outra, mas tudo ao mesmo tempo. Este tudo se refere a todas as questões que atravessam o corpo em um fenômeno contextual. Sendo assim, para esta filosofia o que interessa é a interseção dos aspectos que compõem o fenômeno contextual do corpo.

[...] Ele (o corpo) está sempre conosco, e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo por nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção (MARLEAU-PONTY, 2006, p. 278).

Partindo deste pensamento de Marleau-Ponty, observo que o mesmo encara o corpo no mundo como um sujeito que existe pelo e através dele próprio, onde este tal eu corpo se insere no mundo pelos sentidos que percebem e recebem informações deste mundo transformando-as em conhecimento.

Este conhecimento, por sua vez, sendo produzido a princípio de maneira empírica pelos sentidos, recheia o corpo de informações que através de seus processos cognitivos e fisiológicos transforma o que é percebido em conhecimento plausível de alteração do mundo vivido e/ou percebido.

Esta percepção do mundo vivido se dá, acredito, pela possibilidade de existência do corpo no mundo por um processo de fenômenos que constituem o corpo enquanto ser, enquanto sujeito e agente dinâmico. Podemos mensurar alguns aspectos que constituem este ser, este corpo perceptivo na imagem ao lado.



Figura 67 - Corpo enquanto fenômeno. Fonte: o Autor.

Penso que este corpo enquanto fenômeno atravessado por diversos aspectos que o norteiam é, antes de qualquer reflexão acerca do mesmo, um todo de sentido, um ser existente, vivo e dinâmico, um corpo natural. Assim sendo, esta concepção de corpo se mostra relevante a esta pesquisa na medida em que se assemelha à maneira como procurei entender meu corpo através da dança e da arte.

Entendo que este o corpo é o lugar, o lócus de culminância, de encontro destes fenômenos que se entrecruzam ao perpassarem, atravessarem este corpo, transformando-o enquanto são transformados pelo mesmo. Este corpo é, portanto, acometido constantemente por fenômenos que ocorrem simplesmente pelo ato de existir no mundo.

Desta maneira, comecei a perceber e entender os fenômenos ou fatos que se acometiam a mim como este emaranhado de relações dos diversos aspectos de minha existência no mundo. Com isto, passei a não buscar verdades absolutas sobre um assunto, neste caso: eu mesmo, meu corpo, minha existência, pois tudo seria mais um diferente ponto de vista sobre mim.

Sendo assim, se eu sou um emaranhado de relações, não poderia então perceber meu corpo sob um único ponto de vista, pois os muitos aspectos que norteiam minha vida são absolutamente contrapostos, distintos e que, no entanto, compõem o que sou. Minhas relações espirituais, sociais, políticas, afetivas, fisiológicas, psicológicas, econômicas, enfim, isso tudo sou eu, e eu sou isso tudo ao mesmo tempo.

Se este corpo agora se apresenta sob uma perspectiva fenomenológica, como um todo de sentido, não seria pertinente ao mesmo ser observado a partir de uma única perspectiva. Mas, além disso, ser pensado sob uma diversa gama de possibilidades a fim de manifestar através de si alguns múltiplos sentidos prováveis e improváveis a esse tal corpo.

É diante de minha inclinação a este pensamento que além da fenomenologia, que dá suporte a uma abordagem holística do corpo, busco também a cinesiologia, que por muito foi baseada em uma acepção metafísica sobre a corporeidade. No entanto, com a pretensão de aglomerar conhecimentos distintos, emprego-a ao mesmo objetivo, o de encontrar caminhos plausíveis ao movimento.

Tal objetivo consiste em se conhecer, se perceber e se afirmar enquanto corpo disponível e plausível ao movimento seja ele qual for. Pensemos então na cinesiologia como uma ciência que possibilita conhecer o corpo, como ele funciona/age e o que este conhecimento de corpo é relevante à vida, no sentido de o que te proporciona enquanto sensação, efeito, o que te faz sentir.

3.2.1 A cinesiologia holística

Como já observamos no segundo capítulo, para o caso desta pesquisa, a cinesiologia proporcionou-me ratificar que a noção que o corpo tem dele mesmo lhe possibilita movimentar-se de acordo com seu próprio desejo. Através de um processo de preparação e experimentações essa aspiração ao movimento torna-se realidade.

Se este movimento real existe pelo e através do corpo, então os aspectos que atravessam o mesmo e os sentidos atribuídos e/ou gerados por este fenômeno interferem, influenciam e transformam este corpo, assim como, sua relação com o mundo via dança enquanto arte. E como cada indivíduo nesse processo corresponde a um ser, um todo de sentido, teremos então varias formas de se pensar o mundo através desses novos olhares em construção, a própria cinesiologia, talvez não intencionalmente, demonstra isso:

Os movimentos são formados por fatores relacionados ao indivíduo. Por essa razão pode ser irracional esperar que a técnica utilizada para um determinado movimento possa ser idêntica às pessoas de diferentes tamanhos, forças e variações anatômicas (...) (HOFFMAN; HARRIS, 2002, p. 312).

Todo o ser impregnado de sentidos por sua experiência corporal é uno, assim como, sua forma de devolver ao mundo suas concepções sobre o mesmo é peculiar a ele. Essa característica de cada corpo ser para si e para o mundo algo único e especial é o que torna cada vírgula em uma frase de movimento um instante único.

Cada um destes instantes que são únicos é para o corpo algo eternamente efêmero, pois apesar de durar um único instante, permanecerá em sua memória corporal pelo resto de sua existência. Sendo assim, todos os momentos por mim experimentados, vividos na dança permaneceram reverberando em minha prática.

Apesar de a cinesiologia possuir características de uma ciência automatizada, ela ainda assim reconhece a individualidade do sujeito, a subjetividade corpórea, neste sentido, busco expressar neste trabalho algo de peculiar à minha pesquisa. Ou seja, a produção de roteiros de movimentos através de imagens percebidas/recebidas, o que denomino de roteiro imagético.

Para elucidar o que seria isto, procurei dialogar com alguns estudos sobre a produção de imagens corporais como a prática somática⁴⁶, da Ideokinesis⁴⁷, estudos sobre psicomotricidade humana e alguns aspectos do método de Feldenkrais⁴⁸.

Nos estudos sobre psicomotricidade encontrei alguns feitos com relação ao desenvolvimento psicomotor da criança e ao desenvolvimento de sua imagem corporal, bem como elucida Alves (2008, p. 55) “na criança, a imagem do corpo depende, compreende e completa-se na imagem do corpo do outro e dos outros que a rodeiam e a envolvem. O outro é para a criança o centro de suas atenções e motivações”.

Elenco esta fala da autora por acreditar que pelo fato de o *power move* ser um gênero de movimento incomum ao costume corporal de qualquer ser humano, sua aprendizagem está diretamente ligada a observação, neste caso, de algo extremamente novo e diferente, como na aprendizagem infantil.

No processo de aprendizagem da criança a formação de sua imagem corporal em relação ao corpo do outro ocorre quase que unicamente pela necessidade de possuir uma

⁴⁶ Prática corporal alternativa que buscam fugir de concepções mecanicistas de corpo, geralmente tem como objetivo qualidade de vida e/ou reabilitação. (BOLSANELLO, 2005)

⁴⁷ Prática somática baseada na produção de imagens corporais. Tem como principal recurso à imaginação de seus adeptos. (BERNARD, 2012)

⁴⁸ Prática somática baseada em exercícios de reabilitação. Elaborada por Moshe Feldenkrais. (FELDENKRAIS, 1977)

identidade própria, a qual nasce de acordo com um referencial, nesse caso, os objetos e os corpos dos demais que estão ao seu redor.

Este contato visual com outros corpos e objetos é crucial para a experiência de aprendizagem da criança, que ocorre continuamente como algo diferente, único e novo no que tange a vivência sensorial e perceptiva do mundo. Deste modo, no que diz respeito ao meu processo de apreensão do *power move*, procurava defrontar-me com relação à aprendizagem como que uma criança, encarando o processo como algo encantadoramente novo.

3.2.2 Reconstrução da autoimagem: Método Feldenkrais

Outra perspectiva relevante ao que pretendo ratificar com relação à importância e a dinâmica da imagem em minha proposta está expressa em alguns aspectos do método Feldenkrais (1977), no que diz respeito à constante (re)construção da autoimagem em um processo de aprendizagem.

Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido, é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação da nossa auto-imagem, mas uma mudança na natureza de nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas. (FELDENKRAIS, 1977, p. 27).

Destaco este trecho da fala de Moshe Feldenkrais (1977) para explicar uma característica de minha pesquisa referente ao processo de aprendizagem via observação de movimentos específicos, pois como já havia comentado no primeiro capítulo, eu tinha vergonha de errar e cair durante a prática dos movimentos. Por essa razão observava demais os outros dançarinos antes de praticar algum movimento.

Esta observação constante dos desenhos rabiscados no espaço pelos corpos de outros dançarinos criava uma série de imagens em minha mente, este fato contribuía para uma espécie de mudança de meu costume e/ou cultura de movimentos, onde cada move passava a fazer parte de meu arcabouço de movimentos transformando-me em um novo corpo.

Este aspecto de observação no decorrer do treinamento transformava minha autoimagem de maneira constante, ou seja, cada nova imagem e experiência de movimento

me inclinavam a uma dinâmica de adaptação constante ao novo, no qual toda e qualquer experiência com o move me desconstruía enquanto reconstruía-me.

Todo esse processo de construção e desconstrução da autoimagem do corpo atribui ao mesmo uma aquisição consciente de novas posturas com relação ao *power move* e sua dinâmica. O corpo humano, que é educado a movimentar-se com uma postura ereta em posição plantar dos pés, passa agora a acostumar-se, adaptar-se, a mover-se de cabeça para baixo e apoiando-se com as mãos.

Diante desta nova forma, costume, cultura ao movimentar-me, busquei um método ou noção sobre a construção destas imagens corporais e a maneira como estas influenciam em minha prática do *power move*. Diante disso, a referência com a qual tive contato, que mais se aproxima do que tenho percebido em meu processo é a prática somática da Ideokinesis.

3.2.3 O roteiro imagético

Enquanto prática somática, a Ideokinesis é uma disciplina que aplica a utilização de representações imagéticas como um meio de melhorar o padrão muscular do indivíduo, ou seja, é o emprego de imagens como facilitadoras do movimento. Vejamos como essa prática de Lulu Sweigard⁴⁹ é encarada:

A atividade mental – a imagem ou idealização de um movimento – não tem sentido senão em relação ao funcionamento corporal próprio de cada bailarino. Essa ideia atravessa tanto a junção das técnicas somáticas como o ensino da dança contemporânea. A “inteligência do corpo” capta sobre o plano dos corpos as imagens e efeitos de representação do corpo (GADELHA, 2010, p. 45).

Para mim é bastante interessante perceber como a essência desta prática alternativa chamada Ideokinesis faz uma alusão direta ao que eu havia experimentado em meu processo de aprendizagem do *power move*. A esta criação de imagens mentais que surgiam enquanto observava os desenhos dos corpos que os movimentos realizavam no espaço chamei de roteiro imagético.

⁴⁹ O Dr. Lulu Sweigard foi professor na Juilliard School of Dance, seu único livro sobre o assunto tem como título: *Movimento Humano Potencial*, publicado em 1974. Fonte: BERNARD, André, 2012.

Pois é exatamente isto o que percebo que ocorre em meu processo. Sempre antes ou no decorrer de meu treinamento buscava observar outros *breakers* praticando movimentos específicos do move, este costume me conferia a possibilidade de obter uma noção de por onde passava o caminho do movimento pelo e através do corpo.

Captava através do sentido da visão uma espécie de roteiro de imagens sequenciadas, transformando-as em caminhos por onde o corpo deveria mover-se em busca da exatidão de movimentos específicos do *power move*. Sendo assim, a mensuração de roteiros imagéticos de movimentos influenciava diretamente em meu processo de aprendizagem do move.

Esta característica de meu trajeto enquanto dançarino sempre foi bem percebida por mim e meus parceiros de equipe, no sentido de que sempre tive grande facilidade em aprender os movimentos de todos os subgêneros do *breakin*, principalmente os mais complexos como *freezes* e *moves*.

Essa é uma peculiaridade que percebo em meu itinerário de dançarino e pesquisador, toda esta relação com fenômenos de corpo, com estudos cinesiológicos, com imagens é algo característico de minha experiência com a dança. Poderia ter percorrido outros caminhos, no entanto estas foram minhas escolhas de percurso.

Ressalto também o quanto acredito que a contextualização deste trajeto dançante, como o que eu experimentei, é pertinente ao processo de aprendizagem e ao ensino do *move*, pois não seria relevante pensar em um corpo perceptivo de maneira não contextual. Neste sentido, a proposta metodológica da dança no contexto, Marques (2007), é muito pertinente a esta pesquisa.

3.2.4 A contextualização da aprendizagem

O trabalho da professora Isabel Marques com o ensino da dança tem sido, de fato, um grande estímulo a repensar minha postura enquanto dês-educador e todo contexto da educação em minha cidade. Marques tece em seu discurso uma grande rede de relações entre “arte – ensino – sociedade” (2010), enfatizando sempre a relevância do contexto dos alunos neste processo de aprendizagem pela vivência da dança.

A formação de redes de relações múltiplas e multifacetadas está na configuração da proposta metodológica da dança no contexto que, impulsionada por diálogos entre professores, alunos e o mundo, propõe ensinar e aprender a ler a dança/mundo, pronunciando-os (MARQUES, 2010, p. 137).

Esta formação de redes que oferecem possibilidades de diálogos entre diversos aspectos relacionados à dança, ao mundo e as relações humanas, muito me agradam. Acredito que esteja relacionada à maneira como busquei compreender minha trajetória na dança dentro e fora da academia.

Não pretendo aqui aprofundar-me neste vasto campo de conhecimento proposto por Marques, pois isto me exigiria mais algum tempo de estudos e experimentações em campo, sendo que o mesmo não está relacionado apenas ao ensino, mas a muitos outros aspectos da vida dos indivíduos perpassados pelo mesmo.

Isto, portanto, abrangeria além do que é necessário à compreensão do que proponho neste trabalho. No entanto, é preciso elencar alguns aspectos desta proposta tendo em vista a compreensão de como entendo meu processo de vivência e aprendizagem do *power move*.

Minha experiência com a dança de rua compreende aspectos como o ensino, a aprendizagem pela vivência da cultura e a preocupação com os métodos utilizados no processo, isto tudo permeado pelos fenômenos experimentados pelo corpo em seu contexto.

Sendo possível tecer diversas relações com o mundo em diferentes contextos, relações distintas das quais a sociedade qualifica como corretas, referentes a cada indivíduo por ser contextual ao mesmo, a cultura *hip hop*, neste sentido, apresenta-se como um diferente caminho, dentre tantos outros, a posicionar-se perante o meio social.

De modo que o indivíduo integrante de uma nova cultura, norte-americana, tem a possibilidade de contextualizá-la, transformando-a em algo peculiar ao seu contexto e estado de corpo, nos quais o processo de aprendizagem pela vivência desta cultura e seus movimentos se expressam também pela experiência do indivíduo com outros que comungam de ideias semelhantes.

Partindo então de um pressuposto referente à aprendizagem de movimentos, onde a mesma irá manifestar-se no corpo de acordo com o quanto o indivíduo impregnasse de diferentes sentidos existentes em seu contexto, sejam eles culturais, sociais, espirituais,

psicofísicos... o movimento de dança não poderia tomar um sentido puramente estético ou de entretenimento, por exemplo.

Diante disso, levar-se-ia em consideração os múltiplos sentidos possíveis e impossíveis ao movimento realizado pelo e através do corpo, onde pela experiência relacional entre as múltiplas faces expressas pela sua cultura o dançarino encontraria um caminho para o movimento.

Um meio, uma via por onde o intérprete-criador percorreria sua trajetória dançante, em busca de um modo próprio e plausível de transformação de um contexto que o incomoda e o faz refletir. Diferentemente de outros gêneros de dança, o *breakin* nasceu na rua, e precisa deste contexto específico para existir enquanto elemento integrante da cultura *hip hop*.

No entanto, isso não significa que em sua dinâmica de transformações, esta cultura urbana não se abra a novas possibilidades de manifestar-se. Tomando-me como exemplo, eu não nasci nos guetos de Nova York, não cresci em uma periferia que me apresentava essa cultura, no entanto, hoje experimento e vivo a mesma.

Ressalto que minha experiência com o *breakin* demorou um pouco a tomar este contexto da rua, pois o experimentava em locais fechados, como centros comunitários. Hoje vivo esta cultura em um contexto acadêmico e urbano (da rua) ao mesmo tempo. Meu trajeto na dança de rua não foi melhor nem pior do que a de meus amigos do Amazon B.Boys, foi apenas diferente.

Acredito que essa característica de meu itinerário como dançarino e pesquisador me possibilita hoje impregnar de diferentes sentidos minha experiência com a dança. De modo que observo e encaro a mesma diferentemente dos demais profissionais da dança de rua da cidade, principalmente com relação ao ensino da dança.

Por este motivo é que proponho e relato o meu próprio caminho percorrido dentro deste contexto da dança de rua em Belém do Pará. Como um possível caminho ao movimento, assim como, uma preparação corporal para atividades físicas ou até mesmo cênicas. É neste sentido que busco tecer relações com pensamentos abrangentes sobre a aprendizagem do movimento.

3.2.5 A construção do conhecimento à luz de Klauss Vianna

Penso que o trabalho corporal idealizado e proposto pelo educador do movimento Klauss Vianna (2005) é pertinente a relações com minha pesquisa. O autor em questão promulgava uma ideia sobre a aprendizagem e a produção em dança, que partiria do indivíduo, onde tudo o que seria necessário para que o mesmo dançasse, expressasse algo, estaria nele mesmo. Como comenta:

Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo como um todo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer com que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que reconhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um (VIANNA, 2005, p. 150).

Nesta fala do autor é bem claro como o mesmo encara o aprendizado da dança não como algo que vem exteriormente com uma técnica pré-estruturada para dentro do corpo, mas como algo que vem do cerne do indivíduo e que se mistura ao que existe fora possibilitando a aprendizagem e a criação da dança enquanto linguagem artística.

Neste sentido, acredito fielmente que a dança de rua, apesar de possuir estruturas pré-estabelecidas expressas em movimentos específicos como o *footwork*, o *freeze* e o *move*, também é plausível de ser gerada a partir de algo peculiar à personalidade e à cultura corporal do indivíduo que a pratica.

Outra vez me tomo com exemplo, pois algo que percebi em minha experiência com a dança de rua é que o meu interesse, conexão, paixão pelo *power move* é também um reflexo de minha personalidade, de minha concepção de mundo, de minhas escolhas de percurso, mesmo que inconscientemente.

A dança de rua me proporciona expressar algo de muito interno e peculiar ao meu ser em forma de movimentos explosivos e velozes. Na cultura urbana é comum encontrar dançarinos que se identificam mais com um gênero ou outro de dança, isto para mim representa o cerne do indivíduo procurando expressar-se através de uma linguagem específica, ou seja, a dança.

Esta dança por sua vez carrega um conjunto de ideias, uma concepção de mundo, que poderia ser similar à maneira como cada ser percebe o mundo vivido. No meu caso, a dança de rua acaba dizendo parte daquilo que eu preciso gritar ao mundo. Por esta razão, afirmo que o *power move* esta aí para todos, mas, nem todos estão aí para ele.

Esta afirmativa faz alusão ao quanto o individuo se identifica com o gênero de movimento ou de dança influenciado por características peculiares ao corpo, a sua personalidade e a sua visão sobre o mundo. Sendo assim, é interessante para o dançarino envolver-se com os gêneros de movimentos de acordo com essas questões concernentes ao si.

Após tecer estas relações conceituais sobre a aprendizagem, a contextualização no processo, o roteiro imagético, o estudo e análise do movimento (cinesiologia), e os fenômenos que permeiam o corpo perceptivo, passo a propor e relatar meu caminho neste percurso dançante rumo ao *power move*.

3.2 MEU CAMINHO PARA O MOVIMENTO

Para iniciar meu discurso acerca deste tópico gostaria de relembrar e ressaltar meus motivos de pesquisa. Tudo partiu de um grande incômodo com relação a uma determinada concepção de corpo e posteriormente com um descrédito atribuído à produção de conhecimento através das artes de maneira geral.

Sendo assim, um contexto em que corpos existem num sistema regido por tal concepção passa a incomodar-me. Pra mim não é fácil acreditar que após quase quinhentos anos dos primeiros escritos sobre o que hoje é entendido por fenomenologia, ainda seja tão difícil pensar o corpo de maneira abrangente, o que percebo, no entanto, é uma valorização extrema de aspectos relativos ao corpo em detrimento de outros.

Isso se reflete na maneira como ainda lidamos com o corpo, ou de como somos ensinados (adestrados) a lidar com o mesmo. Em meio a esta concepção que permeou a educação dada a meus avós, pais e que ainda hoje norteia meu trajeto educacional, busco me expelir o máximo possível deste paradigma em minha experiência acadêmica.

Esta busca imprime resultados em minha contribuição acadêmica através deste trabalho. Almejo com isto colaborar com um processo de mutação de concepções, que acredito imperarem em nossa forma de lidar com questões referentes ao corpo. Diante deste pensamento passo a expor e propor o meu caminho para o movimento *power move*.

Esta proposta consiste em descrever o caminho que percorri em meu treinamento rumo ao movimento *power move*, ao qual ofereço como uma linha plausível de seguimento para qualquer pessoa que deseje debruçar-se sobre este gênero de movimento, como dançarinos, pesquisadores e acima de tudo amantes da dança.

Início o meu relato falando sobre os primeiros passos do treinamento baseado em minha experiência com o mesmo desde o meu ingresso no mundo das danças de rua e da cultura *hip hop* de maneira geral, dando ênfase também à construção teórica e filosófica proposta no capítulo anterior.

Para mim, o primeiro momento ou fase do treinamento, assim como, a aprendizagem do movimento *power move*, é a observação constante de outros dançarinos(as) praticando o move. Esta observação tem por objetivos a familiarização do movimento ao corpo que observa e a compreensão dos movimentos pelo desenho dos corpos no espaço.

Esta última refere-se à criação dos roteiros de imagens, as quais possibilitam o corpo mensurar um possível caminho a ser percorrido pelo movimento, rumo à exatidão do move. Durante este processo de observação é interessante para o corpo passar por um preparo psicofísico.

Esta preparação é processual e constante, no entanto, existem alguns “passos” que poderiam ser dados antes da prática dos movimentos propriamente ditos. Como já observamos no segundo capítulo, todos os movimentos *power moves* exigem muito das musculaturas do tronco.

Tais musculaturas poderiam ser preparadas com alguns exercícios antes de ter acesso ao move, esta atitude poderia facilitar o processo, privando o corpo de um possível desconforto mais agressivo nas musculaturas mais requisitadas pelo move. Exercícios de contração e relaxamento localizados, por exemplo.

Uma preparação física é importante tanto quanto uma preparação psicológica. O *power move* caracteriza-se também por ser um gênero de movimento de certa forma perigoso se o praticante não toma cuidado. Neste sentido, certos movimentos como o louco só poderão ser alcançados se o indivíduo passar por cima do medo de executá-los.

O medo de cair, se machucar, é um aspecto desta preparação a ser trabalhado, isso leva um pouco de tempo, dependendo da experiência que o dançarino já carrega em sua memória corporal, variando também de acordo com o processo. As questões psicológicas concernentes ao ser influenciam diretamente na aprendizagem do *move*.

Levando em consideração estes aspectos de preparação psicofísica do corpo, podemos agora mensurar um segundo momento neste processo de aprendizagem do *move*, que é a prática dos movimentos específicos.

Esta práxis consiste em estudar os movimentos de forma teórico-prática, levando em consideração todos os aspectos mencionados no segundo capítulo, como a preparação corporal, os pontos de apoios, de força e sustentação, a dinâmica, o *funk*, assim como, a relação contextual de tais aspectos com as características pessoais de cada corpo.

Como já havia comentado, minha preparação para o *power move* começava antes de eu sair de casa. Como os treinos com a família Amazon aconteciam à tarde, pela manhã sucedia como que um ritual de preparação psicofísica do corpo.

Durante essa preparação tudo o que eu fazia fomentava o desejo e o objetivo de chegar ao treino e “destruir”, como costumamos dizer na dança de rua. Eu costumava assistir a vídeos de batalhas, trailers de *moves* e isso acabava promovendo uma ânsia de treinar cada vez mais e mais.

Quando eu finalmente chegava ao treino, após cumprimentar a todos os presentes, eu buscava algum cantinho mais reservado no espaço, de onde pudesse iniciar o meu processo de aquecimento corporal sem, no entanto, perder o contato visual com os demais.

Lembrando que este aquecimento corporal refere-se ao aumento de temperatura do corpo, o que desencadeia uma diversidade de processos psicofisiológicos, proporcionando múltiplos benefícios ao dançarino. No decorrer desse processo de aquecimento corpóreo, eu já iniciava minha observação analítica do desenho dos corpos no espaço, onde a formação de

imagens sequenciadas, como um roteiro, me possibilitava perceber e entender os caminhos que o movimento percorreria.

Isto me propiciava sentir uma predisposição ao move, me sentia mais confiante e capaz, como se eu já dominasse o movimento, pois no fundo eu entendia que o move estava e partia de mim e não caminhava, no entanto, de fora para dentro.

Assim, com o corpo bem aquecido e predisposto ao movimento, eu procurava alongar musculaturas específicas do corpo, de acordo com o movimento que eu iria treinar naquele dia, pois cada move requisita mais trabalho de uma musculatura ou outra. Portanto, o trabalho de alongamento deve ser específico.

A partir daí, com o corpo aquecido, alongado e tendente ao movimento, eu me lançava à prática propriamente dita. Uma característica de minha práxis, influenciada também pelo convívio com a família Amazon, é o foco ou objetividade no treinamento.

Este foco consiste em durante o processo de aprendizagem de um movimento específico o dançarino deter-se a treinar e praticar somente aquele movimento em questão. Esta assiduidade no treinamento acelera o aprendizado, enquanto desenvolve uma qualidade perceptiva referente àquele movimento.

Quero com esta afirmação elucidar que cada movimento do *power move* proporciona ao corpo diferentes sensações. O exemplo desse aspecto que eu mais gosto é o giro de cabeça, pois enquanto o movimento ocorre, as cores que a visão percebe se misturam tornando-se como que uma pintura abstrata.

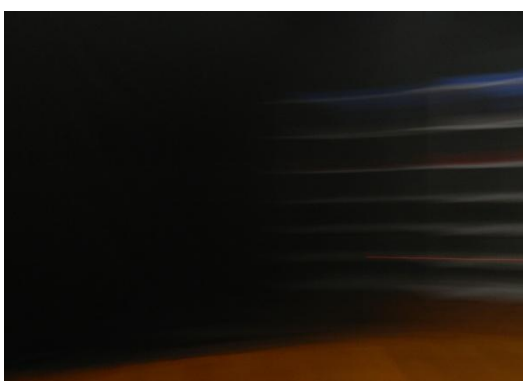


Figura 68 - Imagem capturada durante a simulação de um giro. Foto: Pedro Tobias.

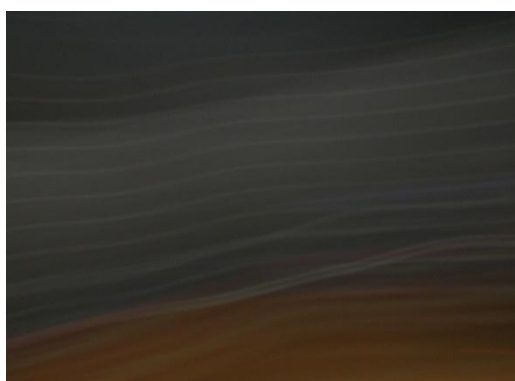


Figura 69 - Imagem capturada durante o movimento head spin. Foto: Renan Rosário.

Isto, no entanto, não anula a capacidade perceptiva do espaço, dos objetos e dos corpos que estão espalhados pelo mesmo. Busquei compreender esse fenômeno corporal através de um conceito da educação somática sobre “o corpo enquanto experiência” (BOLSANELLO, 2005). Antes de comentar sobre o mesmo vamos conhecer o que seria a educação somática segundo Débora Bolsanello:

A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. (...) Sob a denominação de educação somática reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal dentre os quais se destacam: Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, etc. (...) é comum entre eles: o conceito de *corpo enquanto experiência* (BOLSANELLO, 2005, p. 02).

Este campo de estudo teórico-prático chamado educação somática é pertinente a esta pesquisa, de modo que entende o processo de aprendizagem do corpo, sendo possível a partir, principalmente, da experiência do mesmo com o mundo. Tal experiência ocorre também através da inserção do indivíduo no mundo pela via dos sentidos.

Penso que o corpo fenômeno e perceptivo, atravessado por diversos aspectos referentes ao seu contexto, tem a possibilidade de apreender as informações recebidas do ambiente por meio da vivência – sensação – percepção, o que lhe afere consciência corporal.

Esta minha visão sobre a aprendizagem do movimento é atravessada pela conceituação do corpo enquanto experiência advinda do campo de conhecimento da educação somática. Tal concepção prima pelo corpo que aprende e produz conhecimento via experiências em seu processo com a dança.

É interessante para eu perceber as interseções de minha pesquisa com esta área de estudo que vem sendo desenvolvida há tão pouco tempo, principalmente com relação à aprendizagem. Dentro deste campo de conhecimento existem três eixos de ensino e aprendizagem, segundo Bolsanello (2005), como ilustra a figura abaixo.

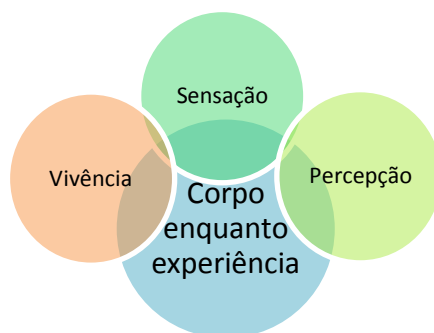


Figura 70 - Três eixos do ensino no campo da educação somática. Fonte: Adaptado de BOLSANELLO, 2005, p. 6.

Cada um destes aspectos consiste em uma forma, maneira de estimular o corpo a produzir, formar, conquistar a consciência de si por meio da experiência, plausível também através dos sentidos. Esta concepção de ensino muito me cativa, pois é semelhante ao que observei em minha experiência com o move.

Acredito que minha aprendizagem é pautada em uma vivência que propiciava sensações, possibilitando e oferecendo-me percepções, que por sua vez geravam em mim alguma consciência e a cada novo movimento, cada nova vivência, conhecimentos eram produzidos e contextos eram transformados.

Este corpo perceptivo que gera conhecimento através da experiência é como entendo e como procuro pensar os corpos que praticam e vivem o *power move*, onde o corpo passa a ser agente de seu próprio processo de aprendizagem, onde as possibilidades partem, surgem e decorrem do próprio ser. O professor e/ou propositor deve levar sempre em consideração a subjetividade de seu aluno, que atua como parceiro na construção do conhecimento, entendendo que o mesmo:

(...) aprende na prática que suas sensações, percepções, emoções e faculdades intelectuais são estreitamente interligadas em relações dinâmicas. O objetivo é tornar mais flexível a percepção que a pessoa tem dela mesma e de suas interações no espaço físico e social onde vive (BOLSANELLO, 2005, p. 06).

Partindo dessa conceituação de aprendizagem do corpo enquanto experiência, não me coloco em uma posição de educador, mas de propositor de caminhos que já existem nos corpos dos alunos. Juntos, pois, construiremos possibilidades de se entender, conhecer e gerar caminhos para o movimento.

Sendo assim, o êxito do dançarino que pratica e vive o *power move* depende, também, dos aspectos concernentes a e ele próprio, haja vista que o movimento nasce no corpo e dele emana para o mundo. Por isso, a convivência com pessoas que já vivem e praticam o move contribui bastante com a aprendizagem de quem está começando esse processo.

Isto relembra a questão dos memes comentados no primeiro capítulo deste trabalho. Em suma, a convivência propicia a propagação de ideias, pensamentos, memes transculturados entre os indivíduos de uma comunidade e as gerações subsequentes. Mas isto já é material para outra pesquisa.

Penso que para o que eu proponho neste trabalho, as redes de relações conceituais tecidas até então são de fato muito relevantes para se mensurar uma vivência e um processo de ensino e aprendizagem no *power move*.

Espero que os leitores desta pesquisa possam refletir sobre suas práticas com a dança de rua, assim como eu tenho refletido sobre minha prática vivenciada com o move, a qual aqui fora apresentada.

A partir deste momento, passo a relatar experiências referentes à minha trajetória na dança de rua e a experiência com a família Amazon Crew e a Escola de Teatro e Dança da UFPA. Estes três elementos que fazem parte da minha vida em todos os aspectos, constituem um tripé de relações que embasaram minha experiência com a dança e com as artes da cena.

3.3 RELATANDO EXPERIÊNCIAS

Para este tópico do último capítulo pensei em relatar, descrever, partilhar algumas experiências referentes à minha vivência com a dança de rua, o meu ingresso na academia, assim como, minha história no Amazon B.Boys, posto que cada um destes contribuíram e transformaram muito minha pesquisa.

Este tripé dança de rua – academia – Amazon Crew, compõe a base de minha experiência com as artes da cena, de modo que cada um tem um papel imprescindível em minha formação enquanto docente, enquanto pesquisador, enquanto artista e enquanto ser humano. Por esta razão senti-me compelido a expô-los em minha pesquisa.

Acredito que estes momentos de minha vida, apesar de distintos, funcionaram em um processo de similitudes, complementando-se, culminando na composição de muito do que sou hoje. O primeiro destes a revelar-se a mim foi a dança de rua.

A cultura urbana presente nas danças de rua foi o primeiro fenômeno a cativar-me através de um contato derradeiro, onde a mesma se engendrou em mim querendo transformar-me em algo desconcertantemente diferente do que eu era. E certamente conseguiu!

Naquela tarde durante o rotineiro intervalo entre uma aula e outra, ali estavam, na quadra de esportes da escola, um grupo de *breakers* voando baixo de um movimento a outro. De fato não entendi a princípio o que eram nem o que estavam fazendo, mas conseguiram sequestrar minha atenção.

E eu, com dezesseis anos de idade, ainda muito tímido, mas já perfeccionista, aproximei-me daquelas pessoas e sem dizer uma palavra contei-lhes o que naquele instante eu precisava para ser um pouco mais feliz. E um deles aproximando-se de mim perguntou o que eu achava do que ele fazia. Lembro apenas de ter respondido:

“Não sei... espera aí... sei lá, só sei que eu também quero isso pra mim!”

E ele me convidou então para assistir umas aulas de dança lá no Colégio Impacto mesmo, cenário desta cena descrita, onde eu vivenciei a segunda e terceira séries do ensino médio, preparando-me para a tão assustadora prova de vestibular da UFPA. Eu aceitei a proposta, daí o meu treinamento começou.

Alguns dias após este meu ingresso naquela equipe, que até então não possuía um nome, experimentei a já mencionada aula de física sobre mecânica, acredito que esta pesquisa começou neste dia. Meu treinamento, no entanto, em pouco tempo foi interrompido, pois os meus estudos sempre estiveram em primeiro lugar e com o vestibular na porta eu precisava estudar.

Algum tempo depois após a primeira fase da UFPA, na qual eu havia me saído muito bem, uma experiência na sala de aula do Impacto iria desviar bruscamente o meu caminho, a ponto de me fazer, quase que instantaneamente, desistir do curso de engenharia mecânica para o qual eu estava prestando vestibular.

Como já havia comentado no primeiro capítulo, em uma determinada tarde, todos os professores que ministrariam as aulas faltaram, sendo substituídos por monitores de matemática, ou seja, foi uma tarde inteira estudando e fazendo cálculos. Quando o monitor ao encerrar a aula saiu da sala, eu pensei que não queria mais aquilo pra mim. E depois tive certeza.

Após este acontecimento eu praticamente sabotei minha prova na segunda fase do vestibular. Fiz de tudo para chegar atrasado, não li as questões direito, resultado: despenquei

na pontuação de quarenta e alguma coisa para vinte. Não passei! Fiquei um tempo com a sensação de que tinha feito algo errado. Mas, depois passou.

Continuei minha trajetória dançante ainda fora do contexto das ruas, mas em centros comunitários. Quando ingressei na UFPA através de um processo seletivo especial, como comentei no início deste capítulo, minhas concepções sobre a dança, o corpo e a cultura entraram em um constante processo de desconstrução e reconstrução, dando lugar a uma nova e transformada concepção sobre a dança, a qual fora aqui apresentada.

Na Escola de Teatro e Dança da UFPA⁵⁰ fui apresentado aos autores e conceitos que nortearam este trabalho, assim como alguns outros campos de estudo como a performance, o contato-improvisação e a semiótica, no entanto, estes constituem um material para uma outra pesquisa.

Minhas experiências dentro da ETDUFPA mantinham-me em constante diálogo com as artes da cena, onde grande parte dos trabalhos culminava com alguma performance coletiva ou individual e até mesmo em espetáculos produzidos pela turma como o “Vende-se” (Junho de 2011) e o “Vitrines” (Dezembro de 2011)⁵¹.

Foi dentro deste contexto artístico experimentado na academia que eu paralelamente experimentei outro contexto, também artístico, porém que ocorria nas ruas e praças públicas da cidade de Belém. Quando ingressei na família Amazon, via projeto Kurumim, passei a fazer parte deste outro cenário artístico da cidade.

O trabalho que passei a desenvolver em conjunto com o Amazon B.Boys tornou-se cada vez mais expressivo, e após dois anos de trabalho e pesquisa, em 2012, a família Amazon já constituía a *Crew* mais influente e respeitada do norte do país e uma das mais importantes do cenário nacional.

Esta pesquisa desenvolvida pelo Amazon é concentrada nas danças de rua, com ênfase na dança *breakin*. O grande foco do Amazon sempre foram as competições (batalhas) de

⁵⁰ A Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) está em funcionamento em Belém do Pará desde meados de 1963. (ICA.UFPA, 2012)

⁵¹ Vende-se e Vitrines foram espetáculos de dança produzidos e apresentados pela segunda turma do curso de licenciatura plena em dança da UFPA, da qual eu faço parte. O “Vende-se” aborda uma questão relativa ou recurso imagético do corpo como veículo de compra e venda de produtos, empregado em propagandas de TV (Disciplina: Composição coreográfica). O “Vitrines” é um experimento cênico que questiona questões relativas ao corpo e a padrões estéticos de beleza (Disciplina: Prática de Montagem).

dança. Esta herança de trabalho reverberava no projeto Kurumim, que em parceria com o Amazon conquistaram inúmeras vitórias dentro e fora do estado do Pará.

Em poucos destes momentos eu estive presente junto ao Kurumim, pois a faculdade exigia-me algo e eu perfeccionista me exigia ainda mais. Lembro-me de ter vivenciado algumas destas vitórias, dentre estas a mais relevante para mim foi a Batalha de Castanhal⁵² (Junho de 2011), onde o Kurumim conquistou a vitória sobre outras dezesseis equipes do estado, alcançando o primeiro lugar na competição.

O Amazon B.Boys com pouco mais de seis anos de estrada consolidou-se no cenário da dança de rua no Brasil, com muito trabalho e seriedade, alegrias e decepções, como todo o artista que o faz sabe o quanto é complicado se afirmar enquanto profissional no cenário das artes de maneira geral.

O que é relevante a este trabalho é que através também do Amazon com estas vitórias e derrotas, o contexto ou cenário da dança em Belém, assim como eu, passou a ser transformado. A dança de rua passou a ser vista também sob uma perspectiva profissional e artística. Este é o tripé de relações por mim experimentadas no mundo das artes, claro que não se resume a apenas isso.

Não seria possível e talvez nem interessante para eu elucidar tudo o que passei nestes quatro anos de pesquisa e vivência com a dança. Mas, acredito que esta breve explanação permeada por estes três elementos distintos de minha história com a dança soa-me razoavelmente satisfatória para este momento.

Minha posição atual sobre a dança enquanto linguagem artística, possibilidade metodológica de ensino, forma de gritar ao mundo o que a linguagem verbal não consegue dizer, entre tantas outras coisas que ela pode ser ou representar para o ser humano, é colocada como corpo fenômeno que é transformado pelo mundo enquanto o transforma.

Sendo agente dentro deste contexto artístico me predisponho à iminência de contribuir para que a dança se torne uma linguagem plausível de acesso a tudo e a todos, e quem sabe, poderíamos encontrar através também desta linguagem um possível caminho para a paz, já que nem sempre conseguimos através da política.

⁵² Castanhal Break Dance é o título de uma competição de Breakin que ocorre na cidade de castanhal – PA. É um evento em que as crews Krumim e Amazon costumam participar. Ocorre no segundo semestre do ano.

Esta é minha expectativa para o cenário da dança em Belém do Pará, que se articula em diálogo com as outras linguagens, como a arte visual, a música, o teatro, a poesia e as novas tecnologias. Assim como, percebo uma tendência da dança de rua em engendrar-se cada vez mais no cenário acadêmico, o que está em processo de iniciação em Belém.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para mim a experiência de construção desta pesquisa foi satisfatória, cansativa e realizadora, no entanto, a mesma não está concluída e nunca estará. Meu caminho rumo ao movimento permanecerá em constante e frenética mudança e construção, oferecendo-me das mais diversas alegrias e prazeres até possíveis frustrações.

Reporto-me aos objetivos desta pesquisa que consistiam em analisar e descrever o *Wind Mill*, o *Thomas Flare*, o *Swipe*, o *Air Track*, o *Track* e o *Head Spin*, movimentos básicos do *power move*, assim como, tecer relações teóricas e filosóficas a cerca das concepções de corpo norteadoras do meu processo de aprendizagem destes movimentos. Tais objetivos foram inteiramente alcançados no trabalho.

Algumas inquições sobre esta pesquisa, como o problema a ser “resolvido” e a hipótese a ser ratificada, permanecem em processo, no entanto, posso explicar algo a respeito. O grande problema desta pesquisa é encontrar um caminho, uma forma plausível de construção de uma proposta de ensino e aprendizado em *power move*. Problema que é resolvido, mas, que permanecerá em processo dinâmico de resoluções.

A hipótese norteadora da pesquisa é a premissa de que a publicação deste estudo sobre o movimento *power move*, contribuirá com o trabalho de artistas, esportistas, pesquisadores de artes e dançarinos, principalmente os que estudam e vivem o move, potencializando seu desempenho na prática dos movimentos pelo compreensão deste caminho de ensino e aprendizagem aqui apresentado. O que será ratificado com o tempo após a publicação desta pesquisa.

Não posso deixar de rememorar os autores que me acompanharam neste processo de construção de conhecimento por meio da dança. Hoffman e Harris (2002) que praticamente iniciaram esta pesquisa em seu aspecto acadêmico, Merleau-Ponty (1999) e o pensamento fenomenológico que tanto norteia minha busca por uma dança libertadora, abrangente e inclusiva, Bolsanello (2005) em seu conceito de corpo enquanto experiência, que sustenta a prática que exponho no texto. E tantos outros autores que contribuíram teórica e filosoficamente com este estudo.

Ao final desta monografia não posso concluir muitas coisas a mais do que já exponho na mesma, no entanto, posso mensurar algumas coisas. O movimento *power move*, tem passado por um processo de transformações e mudanças de estilos de acordo com as tendências experimentais dos dançarinos em descobrir outras formas de executar o move.

Apesar de minha pesquisa utilizar o meu corpo como objeto de investigação e de experimentação, percebo que os corpos de outros dançarinos seguem estilos de execução que variam de acordo com a região do país de origem do mesmo. Esta tendência que cada país passou a construir vem tornando-se perceptível e constitui-se como material para pesquisas futuras.

No Brasil, em especial no estado do Pará, esta tendência de uniformizar os estilos não está bem definida e talvez demore um pouco para começar a acontecer de fato. Apesar de não abordar este caso acredito que, de maneira introdutória, este pode ser percebido em minha fala sobre a diversidade corporal que influencia os caminhos percorridos por cada dançarino e a contextualização nos processos de aprendizagem.

Outra consideração a ser mensurada com este trabalho é algo difícil de expor ou explicar, mas, posso balbuciar alguma coisa. Em alguns momentos de minha vida a mesma por pouco não me foi tirada e por vezes foi até negada a mim, que como criança não podia defender-me...

A militância com a cultura *hip hop* através do *power move* é uma das maneiras que eu escolhi para gritar e cantar: Eu quero viver, eu escolho viver! E apesar de não escrever desta forma no trabalho, este é um aspecto camuflado no mesmo. Se eu posso voar com o move então posso viver sem privar-me de nada, por medo, regras e leis físicas ou socioculturais.

Outra consideração relevante a ser mensurada com esta pesquisa é o reflexo de minha personalidade e experiências de vida impregnadas em meu processo de aprendizagem do move e de certa forma em minha escrita. Penso que minha escolha pelo tema desta pesquisa, assim como, minha escolha por viver como militante da cultura *hip hop* é consequência de minha educação.

A dança, assim como o *power move*, apresentam-se a mim como uma forma de gritar ao mundo o que eu queria fazer e no que eu queria me tornar. Senti que já não poderia mais viver como um boneco manipulado por outras pessoas, que estariam o tempo todo a ditar-me o que

comer, vestir, dizer, fazer ou gostar. Esta pesquisa é também, reflexo de um posicionamento militante em relação ao contexto educacional do país, que ainda castra mentes pensantes, enquanto reforça um sistema opressor e desigual.

Acredito que um possível desdobramento desta pesquisa seja exatamente, pensar e trabalhar a dança de rua em uma perspectiva educacional, não somente como uma recreação ou vertente atrelada à educação física, mas, como vetor plausível de construções metodológicas de ensino, dentro principalmente do contexto público.

Minha educação de certa maneira muito rígida e militar sempre me acompanhará. No entanto, o *power move* é para mim esse vetor plausível de transformação constante de concepções, meu grito de liberdade, meu caminho para dentro e fora de mim mesmo. A dança é, portanto, o que eu quero ser, viver e ensinar.

Power Move:
Um caminho para o movimento



Figura 71 - Power Move: Um caminho para o movimento. Foto: Alyne Goes. Edição: Renan Rosário.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Fátima. **Psicomotricidade**: corpo, ação e emoção. 4. ed. Rio de Janeiro: Walk, 2008.
- AZEVEDO, Maria Ana. **Sistema articular**. Apostila. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. 2009.
- BARBANTI, Valdir J. **Treinamento físico**: bases científicas. São Paulo: CLR Balieiro, 2001.
- BERNARD, André. **Uma introdução à ideokinesis**. Disponível em: <http://www.northatlanticbooks.com/pdf/155643569XE.pdf>. Acesso: 16 abr. 2012.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009.
- BLACKSOUND. **História do Hip Hop no Brasil. Como tudo deu início**. 15 jul. 2009. Disponível em: <http://blacksound.com.br/?p=18>. 2012.
- BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005.
- BRASIL. Leis, Decretos etc. **LEI Nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011** - Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, 2011.
- BRITO, Carmem. **Consciência corporal**: repensando a educação física; Rio de Janeiro: Sprint., 1996.
- CALAIS-GERMAIN, B. **Anatomia para o movimento**. Vol. 1: Introdução à análise das técnicas corporais. São Paulo: Manole, 1991.
- CALAIS-GERMAIN, B.; LAMOTTE, Andrée. **Anatomia para o movimento**. Vol 2: Bases de exercícios. [Tradução Afonso Shiguemi Inoue Salgado]. São Paulo : Manole, 1991.
- CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coords.) **Dança e educação em movimento**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- COLETIVOCASAPRETA. **NOIZ**. Disponível em: http://www.coletivocasapreta.com.br/?page_id=2. Acesso: 1 nov. 2012.
- COSPTINTABELEM. **Mutirão – 08 – Guamá**. Disponível em: <http://cosptintabelem.blogspot.com.br/> > Acesso: 1 nov. 2012.
- CUNHA, Nando. **Praça Justo Chermont, Belém - PA, em uma imagem estilizada retratando os anos 1950. Ao fundo a Basílica de Nazaré**. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/30632357>. Acesso: 10. Jun. 2012.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

FAVIMAGES. **street, graffiti, art, painting, guy, monkey**. Disponível em: <http://favimages.com/image/10141/>. Acesso: 1 nov. 2012.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFCE, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEOLOCATION. **Homenagem de Magalhães Barata a Lauro Sodré na praça Floriano Peixoto-1959_Belém-PA**. 2011. Disponível em: <http://www.geolocation.ws/v/P/57596521/homenagem-de-magalhes-barata-a-lauro/en>. Acesso : 10 jun. 2012.

GREINER, Christine. **O Corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua: corpos para além do movimento** (Uberlândia – 1970 – 2007). Uberlândia : EDUFU, 2008.

HOFFMAN, Shirl J.; HARRIS, Janet C. (Orgs.) **Cinesiologia: o estudo da atividade física**. Tradução: Vagner Raso. Porto Alegre: Artmed, 2002.

ICA.UFPA. **Escola de Teatro e Dança**. Disponível em: <http://www.ica.ufpa.br>. 2012. Acesso em: 21 out. 2012.

IMBASSAÍ, Maria Helena. Conscientização corporal – sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coords.) **Dança e educação em movimento**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008. P. 47-57.

INTRA.VILA. **A história do grafit**. Disponível em: http://intra.vila.com.br/sites_2002a/urbana/grapixo/histgraf.htm. Acesso em: 21 fev. 2012.

KEAPPLER, Adrienne L. **A dança e conceito de estilo**. (tradução livre para o português: Gisele G. A. Camargo, do original “Dance and the concept of style”. IN: Yearbook for Traditional Music, Vol. 33. Los Angeles, ICTMU/UNESCO, 2001: 49-63.)

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban**. São Paulo: Annablume, 2006.

LIPPERT, Lynns S. **Cinesiologia clínica e anatomia**. [Traduzido por Alexandre Lins Werneck, Wilma Lins Werneck ; sob a supervisão de Hécio Werneck]. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE, 2008.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento**: um método para o interprete criador. Brasília: LGE, 2003.

MARQUES, Izabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos.– 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MARQUES, Izabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. 1ª ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MINIDICIONÁRIO do estudante: **Língua portuguesa A/Z**. São Paulo: DCL, 2010.

MISTURAURBANA. **A história do graffit e da arte urbana**. 2011. Disponível em: <http://misturaurbana.com/2011/04/a-historia-do-graffiti-e-da-arte-urbana/>. Acesso em: 21 fev. 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna – Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez., 2006.

PANDOLFO, Sérgio Martins. **Chibé**. 2011. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/chib%C3%A9/8336/>. Acesso: 10 out. 2012.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Campinas, SP: Átomo, 2011.

SOROCABA. **Fotos de Cleber DJ Sonorização de Ambiente (Festas - Eventos - Casamentos - Aniversários) Sorocaba**. Disponível em: <http://sorocaba.olx.com.br/pictures/cleber-dj-sonorizacao-de-ambiente-festas-eventos-casamentos-aniversarios-sorocaba-iid-315002346>. acesso: 4 nov. 2012.

STANGOS, Nikos (Ed.). **Conceitos de arte moderna**: com 123 ilustrações. Tradução Álvaro Cabral; revisão técnica Reinaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TOCHA, Daniel. **História da Cultura Hip Hop**. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/historia-da-cultura-hip-hop>. Acesso: 24 jan. 2012.

VELLOSO, Thiago. **Arte do Grafite está tomando as ruas do Rio de Janeiro**. 2008. Disponível em: <http://www.riotemporada.com.br/2008/arte-do-grafite-esta-tomando-as-ruas-do-rio-de-janeiro/> . Acesso: 1 nov. 2012.

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

ZULUNATION. **Hip-Hop history**. Disponível em: http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm. Acesso em: 15 set. 2012.

ANEXO