

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA TEATRO E CINEMA  
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Fabricio Ribeiro Costa

A CONQUISTA DA AUTORALIDADE NA DANÇA *BREAKING*: O processo de autonomia do gesto tendo como método de ensino e aprendizagem por meio de observação e reprodução.

**Belo Horizonte  
2018**

Fabricio Ribeiro Costa

A CONQUISTA DA AUTORALIDADE NA DANÇA *BREAKING*: O processo de autonomia do gesto tendo como método de ensino e aprendizagem por meio de observação e reprodução.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como parte das exigências para a obtenção do título de Graduação do curso de Dança - Licenciatura

Orientador: Prof. Dr. Paulo José Baeta Pereira

**Belo Horizonte**  
**2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Belas Artes**  
**Curso de Dança - Licenciatura**

**ATA DA SEÇÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO  
DE CURSO - TCC DO CURSO DE DANÇA - LICENCIATURA**

Às 13:30 horas do dia 06/12/2018 reuniu-se no Prédio do Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora constituída pelas professoras Mônica Medeiros Ribeiro (Escola de Belas Artes da UFMG), Gabriela Córdova Christófaro (Escola de Belas Artes da UFMG) e Paulo José Baeta Pereira (orientador do Trabalho de Conclusão / Escola de Belas Artes da UFMG), para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do estudante Fabrício Ribeiro Costa intitulado

**A CONQUISTA DA AUTORALIDADE NA DANÇA BREAKING: O processo de autonomia do gesto tendo como método de ensino e aprendizagem por meio de observação e reprodução.**

Após a apresentação do trabalho, os examinadores realizaram a arguição respeitando-se o tempo máximo de quinze minutos para cada um, tendo o candidato igual tempo para resposta. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do seguinte resultado final, que foi comunicado publicamente: o candidato foi considerado APROVADO. Encerrou-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2018

Paulo JB Pereira

Prof. Paulo José Baeta Pereira – orientador  
Escola de Belas Artes/UFMG

Mônica Medeiros Ribeiro

Profa. Mônica Medeiros Ribeiro  
Escola de Belas Artes/UFMG

Gabriela Córdova Christófaro

Profa. Gabriela Córdova Christófaro  
Escola de Belas Artes/UFMG

NOTAS ATRIBUÍDAS À CANDIDATA	
Prof. Paulo José Baeta Pereira	90,0
Profa. Mônica Medeiros Ribeiro	90,0
Profa. Gabriela Córdova Christófaro	90,0
MÉDIA FINAL	90,0

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a todos os pioneiros do *Breaking* no Bronx e aqui no Brasil, por terem criado e mantido viva essa tradição, para que um dia eu pudesse ter o prazer de fazer parte disso. Agradeço a minha família, pai e mãe, Enes e Edylamar, que me deram a oportunidade de viver e conhecer o mundo. Minha avó, Zilda, que me apoiou e me incentivou sempre, estando ao meu lado e acreditando em minhas conquistas mesmo diante de muitas derrotas.

Agradeço ao amigos e colegas que fizeram parte de minha trajetória, que me mostraram caminhos e somaram experiências. Agradeço especialmente meu amigo Eduardo Augusto da Silva, por ter me dado a oportunidade de conhecer o *Breaking* e ter dividido seu conhecimento comigo. Agradeço a Fabiana Balduína, minha amiga e companheira, que sempre apostou e deu força à minha pesquisa e meu trabalho.

Agradeço a meus mestres que me ajudaram a alcançar um estado mais abrangente de conhecimento, contribuindo com meu crescimento. Agradeço aos mestres Arnaldo Leite Alvarenga, Ana Cristina Pereira, Gabriela Córdova Christófaro, Raquel Pires Cavalcanti, Graziela Andrade, dentre tantos outros que me inspiraram. Um agradecimento especial para minha Mestra, que me inspirou e me direcionou para que eu chegassem esta pesquisa, que me encheu de energia com o exemplo de sua trajetória e sua busca incessante por conhecimento, a Professora Doutora Mônica Ribeiro Medeiros e meu querido Mestre, orientador, Paulo José Baeta Pereira, por todo o suporte e incentivo dado a minha pessoa, pela compreensão e cuidado com as situações delicadas vivenciadas por mim durante todo processo.

Agradeço aqui, nesse momento, todos que estiveram ao meu lado, que diante de todas as dificuldades, nesses últimos meses sempre me acompanharam, me dando apoio, acolhimento e quando necessário, encorajando e dando força. Weslley Bento, Bruno Oliveira, Samuel Batista, Lorenzo de Paula, Junior Efigênio e tantos outros, agradeço a presença em minha vida. Ser uma pessoa que busca viver de arte e educação em nosso país, não é uma escolha, é uma vocação, não escolhemos ser, nascemos prontos para tal e encontramos o caminho durante a vida.

## **RESUMO**

Esta pesquisa busca perscrutar e compreender a conquista da autoralidade e autonomia no gesto, no processo de ensino e aprendizagem da dança *Breaking* em Belo Horizonte, tendo como principal meio, a metodologia de observação e reprodução de movimentos. Analisando minha própria formação como artista dançarino de *Breaking*, e a experiência de outros dançarinos formados pelo mesmo princípio, amigos que me acompanharam nesse processo, buscarei descrever os caminhos e tentarei contextualizar a conquista dessa autoralidade.

**Palavras-chave:** *Breaking*, Dança, Ensino e Aprendizagem, Imitação, Hip Hop

## **ABSTRACT**

This research seeks to analyse and understand the achievement of authoriality and autonomy in the gesture, in the teaching and learning process of the *Breaking* dance in Belo Horizonte, having as main method the methodology of observation and reproduction of movements. Analyzing my own training such as a dancer artist of *Breaking*, and the experience of other dancers formed by the same principle, friends who accompanied me in this process, I will try to figure out the paths and try to contextualize the conquest of this authoriality.

**Keywords:** *Breaking*, Dance, teaching and learning, imitation, Hip Hop

## **LISTA DE IMAGENS<sup>1</sup>**

FIGURA 1 - TRECHO DA REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	11
FIGURA 2 - POPPING REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	15
FIGURA 3 - LOCKING REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	16
FIGURA 4 - BREAKING REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	17
FIGURA 5 - BBOYING PASSO A PASSO REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	18
FIGURA 6 - TONY " POWERFULL PEXTER" LOPEZ.....	36
FIGURA 7 - FOTO DO LIVRO BACK IN THE DAYS DE JAMEL SHABAZZ .....	38
FIGURA 8 - FOTOS DO LIVRO BACK IN THE DAYS DE JAMEL SHABAZZ.....	39
FIGURA 9 - FOTOS DO LIVRO BACK IN THE DAYS DE JAMEL SHABAZZ.....	40
FIGURA 10 - FOTOS RECORTADAS E COLHIDAS EM BANCO DE IMAGENS DO GOOGLE - FAT LACES.....	41
FIGURA 11 - FOTOS DO LIVRO BACK IN THE DAYS DE JAMEL SHABAZZ.....	42
FIGURA 12 - CAPA DA REVISTA MOVA-SE ANO 2000 .....	81
FIGURA 13 - REPORTAGEM SOBRE A FEBRE DO BREAKDANCE 1 .....	82
FIGURA 14 - REPORTAGEM SOBRE A FEBRE DO BREAKDANCE 2 .....	83
FIGURA 15 - CAPA DO DISCO BREAK DANCE DE 1984 .....	84
FIGURA 16 - POSTER DO FILME BEAT STREET 1984 .....	85
FIGURA 17 - CAPA DO FILME BREAKDANCE, VHS, DE 1984 .....	86

---

<sup>1</sup> As imagens do livro Back In The Days do fotógrafo Jamel Shabazz, obtive autorização verbal do mesmo para uso acadêmico.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	8
<b>1 - CAPÍTULO PRIMEIRO .....</b>	22
1.1 - COMPREENDENDO O CONCEITO DE IMITAÇÃO E COGNIÇÃO.....	22
1.2 - A COGNIÇÃO NA IMITAÇÃO .....	27
<b>2 - CAPÍTULO SEGUNDO .....</b>	34
2.1 - A BUSCA DA AUTORALIDADE.....	34
<b>3 - CAPÍTULO TERCEIRO.....</b>	51
3.1 - O QUE É TÉCNICA? .....	51
<b>4 - CAPÍTULO QUARTO .....</b>	59
4.1 - O ENSINO E APRENDIZAGEM DE DANÇA .....	59
<b>5 - CAPÍTULO QUINTO .....</b>	69
5.1 - O PADRÃO ESTÉTICO E SUA IMPORTÂNCIA PARA A TÉCNICA .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	74
<b>REFERÊNCIAS: .....</b>	78
<b>BIBLIOGRÁFICAS: .....</b>	78
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:.....</b>	79
<b>SITES CONSULTADOS:.....</b>	80
<b>ANEXO I.....</b>	81
<b>ANEXO II.....</b>	82
<b>ANEXO III.....</b>	84
<b>ANEXO IV .....</b>	85
<b>ANEXO V.....</b>	86

## INTRODUÇÃO

O *Breaking* é uma técnica de dança que surgiu em meados dos anos 70 no *Bronx*, em *New York* (NY). Apesar de haver manifestações de práticas de dança conhecidas como "*Freestyle* (informação verbal)<sup>2</sup>", em todas as "*Block Parties*" dos subúrbios de NY, é no Sul do *Bronx* que se concentra o verdadeiro surgimento dessa técnica. Lá os jovens possuíam uma maneira bem particular de fazer o seu "*Freestyle*", devido a essa mistura étnica da região. Os jovens traziam heranças culturais que se somaram, surgindo uma nova identidade, uma nova "*Idiossincrasia social*" (MAUSS, 2006)<sup>3</sup>, que deu o "padrão estético" que formou a técnica de dança que se tornaria mundialmente conhecida. Os jovens traziam em seus corpos posturas refletidas e oriundas de suas memórias em danças latinas, que eram dançadas pelos parentes em festas de família e em encontros de dança em locais públicos. Devido a uma grande incidência de latinos na região (+/- 70%) somada a um número considerável de negros (Oriundos de países africanos, desconsiderando a cor de pele, pois existiam muitos latinos de pele escura) e uma parcela bem menor de uma soma de Italianos, Franceses, Chineses, Coreanos dentre outros; essa foi a mistura étnica que formou o padrão estético que a técnica até então, em formação, obteria.

A dança é uma mistura vestigial de danças latinas como *Mambo*, *Salsa*, *Cha-cha Dance*, *Latin Hustle*; com uma parcela de danças tribais africanas, que eram vistas por meio de documentários e em filmes que o público tinha acesso na época, tais como: tribos Zulu, danças tribais indígenas norte americanas -Apache, Comanches, Chayenne -, somados a atitudes e posturas de artes marciais como o *Kung Fu* por exemplo. O filmes de artes marciais eram exibidos nas salas mais simples, nas periferias de NY, conhecidos como filmes "Lado B", que geralmente eram filmes chineses e continham muitas lutas. O Boxe de Muhammad Ali, que atraia os olhares curiosos dos jovens e que posteriormente, seria encontrado no corpo do ator Bruce Lee, que incorporou alguns gestos tal como os movimentos de pernas do pugilista. Esses foram alguns aspectos essenciais para o surgimento dessa técnica. Outros elementos também foram relevantes para a criação do

---

<sup>2</sup> CAMPBELL, Clive [Dj Kool Herc], *Palestra Block'Out Hip Hop*, Ribeirão Preto, São Paulo, 2013.

<sup>3</sup> MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, 3<sup>a</sup> edição, São Paulo: SP, COSAC NAIFY, 2006. pp.399-423.

*Breaking* tais como: filmes *Blaxploitation* (filmes de ação da década de 70 que traziam protagonistas negros, a exemplo o lutador e justiceiro representado por Jim Kelly -*Black Belt Jones*); esportes como o *Basketball* e o *Baseball*, dentre outros, que tinham uma forte influência e ainda têm na vida dos norte americanos; dentre outras influências urbanas existentes naquele meio.

Os jovens daquela região absorviam muita informação, símbolos corporais. Eles imitavam gestos, atitudes, posturas. Devido ao descaso ou até mesmo pela dificuldade de executar os passos de *Funk Music* que eram sucesso naquela época, os jovens encontraram sua própria maneira de dançá-los, surgindo assim o *Breaking*. No início havia um certo ar de "desleixo" com a dança, uma apresentação estética estranha e insólita, pois eles sentiam prazer em executar os movimentos independente da forma que eles eram apresentados, eles só queriam se divertir ao som dos *Breakbeats*<sup>4</sup> tocados pelos *Disc Jockeys* (DJ's).

O *Breaking* é uma das técnicas que fazem parte do "guarda chuva" de danças das danças urbanas<sup>5</sup>. Em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, essa dança surge em meados dos anos 80 com a chegada de alguns filmes. Desde então ela tem sido praticada e estudada. Sendo o *Breaking* uma das danças que compõem o grupo dessas danças e a técnica que eu, pesquisador e proposito desse estudo prático, escolhi para perscrutar e contribuir com as bases de dados sobre o ensino e aprendizagem dessa.

Esse trabalho partiu a princípio de minha própria experiência com a aprendizagem de *Breaking* entre meados dos anos 80 e o final dos anos 90, seguido de minha imersão na técnica nos anos 2000. Abaixo descrevo experiências pessoais além da relação com importantes nomes das danças no Brasil, os quais além de me auxiliarem no processo de

---

<sup>4</sup> Clive "Dj Kool Herc" Campbell, um Jamaicano nascido em Kingston, residente em NY desde 71, iniciou uma prática em suas festas no Oeste do Bronx que ficou conhecida como *Merry-Go-Round*, que consiste em unir dois trechos musicais usando dois toca discos com o mesmo *Single*, estendendo o tamanho do trecho musical, geralmente esse trecho aumentado era o Break das músicas, onde havia maior presença de solos de baterias, percussão e quase sempre, ausência de vocal. Ao estender esses Breaks, surge um ritmo conhecido como *Breakbeat*, ritmo que serviria de impulso para o surgimento da dança *Breaking*.

<sup>5</sup> Danças Urbanas, *Street Dances* ou Dança de Rua, são termos utilizados no Brasil para se referir às danças populares Estadunidenses que começaram a ser popularizadas pelo mundo nos anos 80 por meio de filmes e video clipes.

crescimento, ouvi relatos de suas vivências. Naquele tempo, me referindo aos anos 80 e 90, o principal meio que possuímos para ter acesso a dança eram vídeo clipes e alguns poucos filmes com cenas isoladas<sup>6</sup>. O fato de ter uma visão de um único ângulo, de não estar de corpo presente no mesmo espaço em que era executado o movimento, abria margem para muitas interpretações do que poderia ser a execução daquele movimento verdadeiramente. As reflexões aqui abordadas sobre o assunto, rememoram e avaliam minha experiência como aprendiz assim com minha vivência como docente dessa técnica.

Minha paixão pelo *Breaking* começa quando ainda era conhecido como "*Breakdance*"<sup>7</sup>. Ainda muito jovem vi aqueles movimentos contagiantes pela primeira vez, que me tomou a atenção. Na abertura dos jogos olímpicos de Los Angeles, Lionel Richie<sup>8</sup> cantava "*All night long*" e vários dançarinos faziam movimentos que eu nunca havia visto até então e de alguma forma eu queria fazer aquilo também. Era a primeira vez que eu via algo das "*Street Dances*"<sup>9</sup> sendo executado e quase não acreditava que pessoas podiam girar sobre suas cabeças, que podiam girar no chão como um "pião" e movimentar braços e pernas daquela maneira. Aquela "febre", que naquele momento se fez presente, já existia desde o início dos anos 70 e no Brasil, desde o início dos anos 80, mas somente naquele momento eu estava consciente da existência daquela dança. À partir daquele dia aquela dança não saia da minha mente e eu começava a perceber a presença dela em vários lugares, seja pelas roupas das pessoas, pelos cortes de cabelo, todos eles se pareciam com as figuras de um disco que eu tinha em casa chamado "*Breakdance*", com várias pessoas na capa que exibiam uma identidade visual característica da expressão. Sem perceber, passei a fazer parte daquilo. Quando ia a festinhas, mesmo infantis, tinha sempre alguém brincando de fazer o famoso "*Robozinho*"<sup>10</sup>, e eu também tentava imitar. Michael Jackson também fazia parte desse mundo com seus passos de dança que o faziam parecer desafiar a

<sup>6</sup> O Filme *Flash Dance* foi um dos primeiros filmes exibidos para o mundo contendo cenas de *Breaking*. Um momento em que a protagonista assiste alguns jovens dançarem em um beco - dançarinos do grupo *Rock Steady Crew* - e a cena da audição de dança dela, em que ela executa um movimento conhecido como *Back Spin*, ou giro de costas, que teve como *Double*, o dançarino Richard "Crazy Legs" Colon.

<sup>7</sup> Nome usado pelas mídias nos anos 80 para fazer referência às danças populares estadunidenses.

<sup>8</sup> Cantor Norte Americano

<sup>9</sup> Nome usado para se referir às danças sociais, ou danças urbanas populares Estadunidenses

<sup>10</sup> Dança que ficou muito popular nos Anos 80 no Brasil, na qual as pessoas imitavam movimentos de Robô no ritmo da música.

gravidade. Fazer a brincadeira com o "Wave<sup>11</sup>", juntando uma mão na outra, brincando de passar uma onda de um corpo para o outro, era muito empolgante, me sentia senhor de meu corpo podendo controlar aquela onda exatamente como eu queria ou imaginava. Certa vez, voltando para casa a noite, vejo alguns rapazes com um pedaço de plástico, parecido com um tapete, mas liso, esticando-o em uma praça perto de minha casa; as roupas e os cabelos eram iguais àqueles que figuravam na capa dos discos de "Breakdance" ou como se apresentavam em programas de TV que exibiam corriqueiramente um número ou outro de dança. Aquilo tomou minha atenção, o "ritual" que acontecia ali tinha 3 ou 4 rapazes que praticavam um pouco daquela dança. Pela primeira vez eu vi, ali bem em minha frente, uma pessoa girar sobre a cabeça, era algo que eu não sabia explicar, mas sabia que queria fazer parte daquilo.

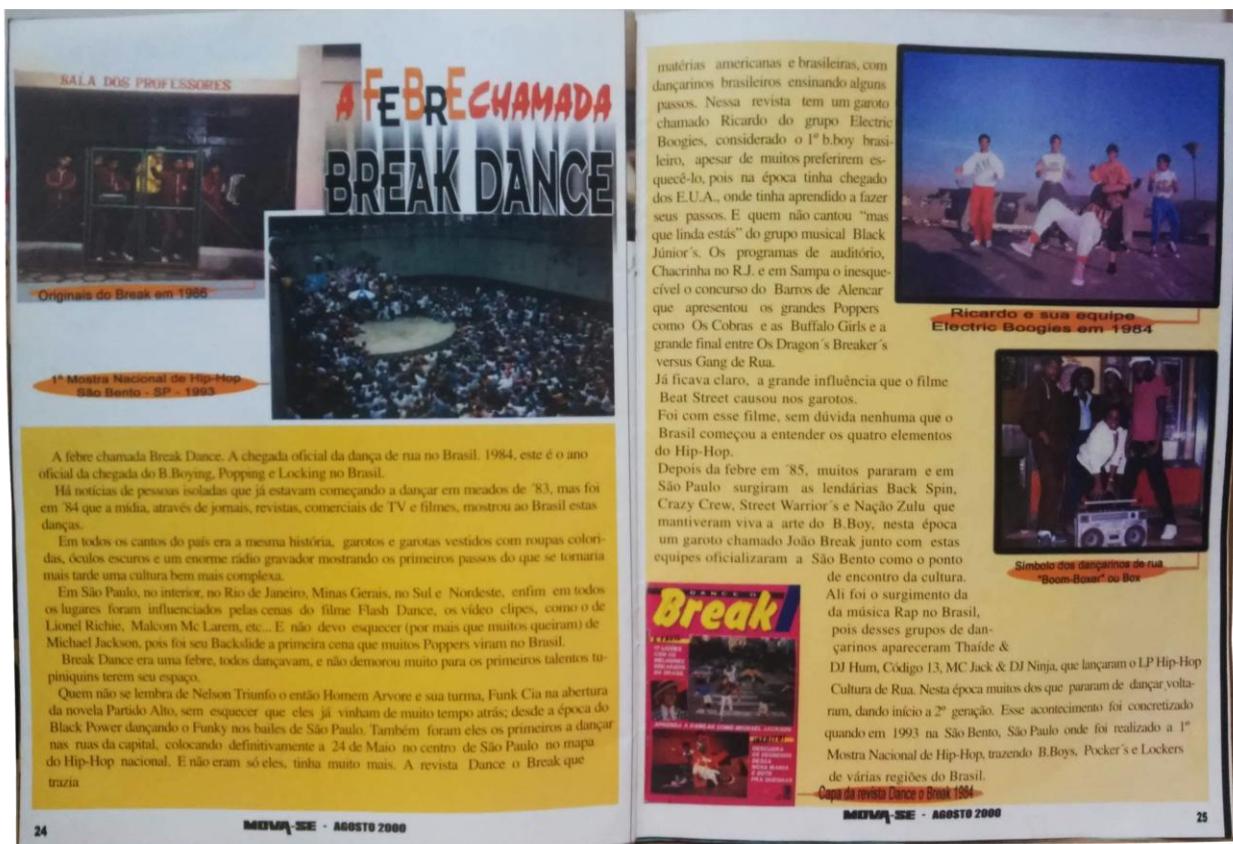


Figura 1 - Trecho da Revista Mova-se Ano 2000

<sup>11</sup> Do idioma inglês, com significado de "Onda", consistia em um tipo de dança onde fazíamos ondulações que passavam por todo nosso corpo.

Em meados dos anos 90, comecei a me interessar por outros ritmos que fui entender mais tarde que eram vertentes do *Mcing*<sup>12</sup> que nasceu do *Hip Hop* de New York, era uma vertente chamada de *Hip-House*, que somava as batidas de *House Music* às rimas e fluxo de palavras dos *Rap's*<sup>13</sup> *Mc* de NY. Além de gostar muito de ritmos com fortes marcações de bumbo e caixa, de grupos como *BG the Prince of Rap* e *Snap*. Formei o meu primeiro grupo de dança com alguns amigos ainda em 94. Nos aproximamos por interesses semelhantes e pela paixão por uma em comum, víamos nos videoclipes e em alguns filmes, porém não sabíamos do que se tratava. Imaginávamos que era *Hip Hop*, pois tinha um pouco de tudo que víamos e depois de um tempo ouvimos um conhecido dizer que era "*Smurf Dance*"<sup>14</sup>, nome que começamos a usar para definir o que fazíamos, devido à falta de conhecimento e entendimento do que praticávamos, seguimos dançando *Smurf*. Imitávamos alguns movimentos que víamos em clipes e tentávamos "inventar" alguns movimentos imaginando que estéticamente, seriam de uma mesma "família", tentávamos criar passos baseando o resultado estético desses no que havíamos visto. Chegamos até mesmo a criar coreografias inteiras para uma música utilizando como base os poucos movimentos do clipe em que os dançarinos apareciam. Até que em dado momento, alguns artistas começaram a colocar coreografias quase na íntegra em seus videoclipes, iniciava então uma febre que tomou muitos dançarinos no Brasil nos anos 90, a era do *Mc Hammer*<sup>15</sup>.

Todos queriam ser um "*Hammer*". Ele usava roupas muito extravagantes e se movimentava de forma que prendia nossa atenção. Com pouco tempo estávamos usando

<sup>12</sup> *MCing*, é o ato, a ação do MC, que é a abreviação de "Master of Ceremon", ou Mestre de Cerimônia. O termo se abordado superficialmente é comum a qualquer pessoas que tenha o comando de um público, que seja um orador ou comunicador de uma festa, evento ou algo do tipo. Entretanto, dentro do contexto da Cultura *Hip Hop* o MC passou a não só mediar a comunicação com o público mas também a fazer rimas usando as batidas das músicas como base para suas falas, criando assim um ritmo musical, nomeado *MCing*.

<sup>13</sup> Abreviação de *Rhythm and Poetry*, ou Ritmo e Poesia. Nome que também era usado para se referir às músicas produzidas pelos MC's, entretanto não se limitava ao som oriundo da cultura Hip Hop, se estendia às manifestações rimadas de várias regiões dos Estados Unidos, como por exemplo, o *Gangsta Rap* ou o Chicano Rap, que eram uma evolução do Funk 80 da costa Oeste dos Estados Unidos.

<sup>14</sup> Nos anos 90 esse nome surge devido a algumas reportagens citarem o mesmo se referindo à manifestação dançada. No início de minha pesquisa, em uma conversa com Eduardo Augusto, meu mentor e um pioneiro das danças urbanas no Brasil, ele disse que nessa revista, falavam do "*Smurf Dance*", se referindo ao que o mundo conheceu como "*Breakdance*", porém, na França, chamaram por muito tempo de *Smurf*. Eduardo teve contato com o artista dançarino Salah Benlemqawanssa, um importante ícone da dança na França, que esclareceu alguns pontos citados por essa revista. A visita de Salah foi um ponto marcante para a história do *Breaking* e do *Popping* - outra dança das *Street Dances* - no Brasil, eternizada pela revista *Mova-se*.

<sup>15</sup> Stanley Kirk Burrell, conhecido como *MC Hammer*, ficou famoso no final dos anos 80 com um tipo de música RAP irreverente, seus trajes extravagantes e sua dança marcante.

aquelas calças enormes e roupas parecidas com as que víamos, somente para criar a ilusão de que estávamos sendo fiéis ao estilo. Naquele momento comecei a entender o sentido de uma indumentária para compor a identidade estética de uma técnica. Começava ali minha relação estética na dança mesmo quando não estava dançando. Buscávamos tanto a perfeição, a similaridade com aquelas coreografias que tentávamos incorporar através até mesmo dos trajes, tudo que fosse linguagem estética daqueles artistas. Nesse momento, minha relação com o "*Breakdance*" se restringia ao pouco que eu usava do meu antigo "Robozinho" e um pouco mais do "Wave" que eu ainda trazia em meu corpo. Movimentos como o giro de costas e o moinho de vento, como eram conhecidos no Brasil, apareciam hora ou outra em meus ensaios, mas não com a mesma intensidade do que chamávamos de "*smurf dance*".

No final dos anos 90, em uma danceteria que eu frequentava, encontro pessoas que dançavam o antigo "*Breakdance*" e começo a me interessar novamente pela técnica. Encontro um rapaz que tinha uma vivência e trajetória na técnica até aquele momento, mais intensa que a minha, seu apelido era Mascote<sup>16</sup> e começamos a nos falar devido à empatia pelos movimentos do antigo "*Breakdance*". Em um desses encontros ele me convidou para ir a um ensaio aberto que os praticantes de *Breaking* faziam no centro da cidade de Belo Horizonte, no viaduto Santa Tereza em frente a Serraria Souza Pinto, em um espaço recém reformado chamado de "Arco das Artes", que acontecia toda terça e quinta-feira a noite. Na terça seguinte fui até o local e encontro não somente uma pessoa, mas umas dez pessoas praticando aquela dança, que até então, eu imaginava que tivesse acabado em Minas Gerais, e que eu conhecia como *Breakdance*. O treino era algo livre, não havia um professor. Nós observávamos uns aos outros e procurávamos nos guiar pelas poucas imagens que tínhamos em mente. Ali, naquele lugar, a visão era um pouco mais ampla: os rapazes tinham fitas VHS com pessoas falando sobre as danças, revistas, textos em xerox, contendo informações que nos norteavam na identificação e estudo da dança que até então era uma incógnita para mim.

---

<sup>16</sup> Dewson Nascimento dos Santos, é um artista dançarino nascido no Rio de Janeiro que se mudou ainda jovem para Belo Horizonte e se envolveu com o *Breakdance* ainda muito jovem. Participou de vários grupos de dança e influenciou muitas pessoas.

Por meio daquele encontro com os dançarinos no viaduto eliminei de vez o nome "Smurf Dance" de meu dicionário. Compreendi que o que chamávamos de *Breakdance* era a mistura de algumas técnicas de dança, sendo principalmente a soma das técnicas *Locking*, *Popping* e o *Breaking*. Até aquele momento, entendíamos que para se dançar uma técnica precisávamos saber as outras, ainda que com uma certa influencia da onda que tomou não somente o Brasil, mas todo o mundo, a febre do *Breakdance*. Devido àquele encontro, também tive acesso a uma apostila escrita por Frank Ejara<sup>17</sup>, um dos principais estudiosos das técnicas do "*Breakdance*" no Brasil, que continha dados históricos das técnicas e nomes de passos com pequenas descrições que tentavam descrever em palavras, como era executado o movimento. Esse documento foi outro importante fator para minha trajetória, pois ao ver as partes que falavam do *Popping* e do *Locking*, nos textos, eram muito mais esclarecedores, com uma vasta nomenclatura. Quanto ao *Breaking*, eram curtas e pouco esclarecedoras, me incentivando ali a iniciar uma pesquisa mais aprofundada sobre essa técnica que tomou minha atenção e mudou minha vida desde minha infância.

As imagens a seguir foram retiradas da revista lançada em 2000, chamada Mova-se. Ela continha informações sobre a visita de um importante pioneiro do *Breaking* ao Brasil, Richard Colón, conhecido como "Crazy Legs", que além de ser um dos pioneiros, foi aluno de capoeira do mestre brasileiro Jelon<sup>18</sup>. Fala também da visita de Salah, um artista dançarino Francês que foi muito importante principalmente para os dançarinos de *Popping*. Os textos que falam sobre as danças, foram contribuições de Frank Ejara, já citado anteriormente. A revista continha informações sobre o *Popping*, o *Locking* e o *Breaking* ou *Bboying* como veremos abaixo. Ela também continha uma sequência de imagens que sugeria um tutorial de execução de um movimento chamado "Six Steps", do *Breaking*.

---

<sup>17</sup> Artista, dançarino e pesquisador da Cidade de São Paulo, responsável pelo primeiro grupo profissional de "Street Dance" do Brasil, o Discípulos do Ritmo.

<sup>18</sup> RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo, *Dança de Rua*, Campinas: SP, Editora Átomo, 2011.

**POPPING A HISTÓRIA**

Surgiu no início dos anos '70 em uma pequena cidade americana chamada Fresno na Califórnia.

Seu criador foi Boogaloo Sam que logo mais formaria um grupo chamado Electric Boogaloo.

O Poppin' é a evolução de uma dança antiga, o Robot (que era apenas a cópia dos movimentos mecânicos de um robô).

Mas o estilo ficou muito mais complexo, pois, não é tão frio como o Robot, tem muito mais energia e se apropria de movimentos de ilusão, mímica, clown (palhaço), desenhos animados e dança Indiana, também foi inspirado por passos usados pelo cantor James Brown que ele mesmo chamava de Boogaloo (fazendo ondas pelo corpo).

Boogaloo Sam, eletrificou o Robot e somou ao Boogaloo de James Brown. Do Poppin' também surgiu um passo muito conhecido e usado por Michael Jackson, originalmente Back-Slide (deslizar pra trás), pois Moonwalk como foi chamado por Michael, na verdade é quando se desliza para frente.

Boogaloo Sam é irmão de Poppin' Pete que atuou no filme Break Dance, no clipe Beat it de Michael Jackson entre tantos outros, ele também fazia parte do Electric Boogaloo.

Apesar de ser criado em Fresno, muitas cidades da região como Bakersfield, Sacramento e Compton, desenvolveram seu estilo e passos próprios no Poppin'. Isso ajudou a desenvolver a dança mais ainda. E quando chegou até o mundo nos anos '80 já era algo extraordinário.

Grandes dançarinos da segunda geração como Boogaloo Shrimp (Turbo no filme Break Dance) e Poppin' Taco (filme Break Dance) ficaram conhecidos no mundo inteiro por causa de suas inovações no Poppin'. Muitos dançarinos da primeira geração como Poppin' Pete, Skeeter Rabbit continuam na ativa até hoje e viajam o mundo passando para as próximas gerações a verdadeira essência do Poppin'. Veja na próxima edição da revista MOVA-SE a cobertura completa do maior seminário de dança de rua de todos os tempos. B. Boy Summit 2.000

**MOVA-SE - AGOSTO 2000**

Figura 2 - Popping Revista Mova-se Ano 2000

**LOCKING**

O Lockin' surgiu no início dos anos 70, em Los Angeles, California, criado por Don Campbell que em '72 formou o grupo The Lockers, o primeiro grupo profissional de dança de rua da história. Claramente se vê no Lockin' a influência do Funk. Segundo Shabba-Doo (Ozone no filme Break Dance), membro do The Lockers, existia um passo de Funk chamado Funky Chicken (algo como Funk da galinha) que inspirou Don a fazer o primeiro passo do estilo. Muitos passos foram adicionados como; movimentos de braços minuciosos, usando os cotovelos, mãos e dedos e é claro muito Funk nos pés.

O The Lockers, se apresentaram muito no programa "Soul Train" de uma TV americana, fizeram shows com James Brown, Parliament, Frank Sinatra, Funkadelic, e influenciaram muitos dançarinos pelo mundo.

O Lockin' é a dança de rua mais antiga e mais clássica. É difícil ver por aí, hoje em dia Lockers dançando, já o Breakin' e o Poppin' são mais comuns.

Apesar de Don Campbell ser o criador, outros dançarinos deram sua contribuição para o Lockin', como um cara chamado Scooby-Doo e outro chamado Skeeter Rabbit que criaram passos que levam seus nomes. Em todos os estilos de dança saber o básico é importante mas no Lockin' isso é primordial pois só assim você entenderá a verdadeira forma desta dança.

Blue City Struters em um documentário raríssimo o Breakin' & Enterin' de 1983

Na próxima edição alguns passos básicos de Lockin'.

Não percam.

MOVASE - AGOSTO 2000

Figura 3 - Locking Revista Mova-se Ano 2000

**B-BOYING BREAKING**

na próxima edição), que além de mostrar sua arte para todo o mundo em filmes como Wild Style, Flash Dance e Beat Street; manteve o Breakin' vivo, pois, depois de '78 muitos pararam de dançar no Bronx e ele continuou só e ensinou outros garotos e formou o grupo Rock Steady Crew que em '81 começou a aparecer na mídia e depois conquistou o mundo.

É bom lembrar que o B. Boy por ter sido criado no Bronx em N. Y., faz parte da cultura Hip-Hop como o D.J., o M.C. e o Graffiti. Danças como Lockin' e Poppin' foram criados na California por isso não são incluídas nos 4 elementos originais, mas todos sabemos que depois dos anos '80 muitos B. Boys passaram a fazer Lockin' & Poppin' e vice-versa. Talvez seja por isso que a mídia deu o rótulo de Break Dance na febre de '84 para unificar estes estilos.

Existem três fundamentos básicos da dança do B. Boy:

- 1: Top Rock (preparação) é como um passo de Funk estilizado. pg.23
- 2: Foot Work (trabalho dos pés) trancando as pernas em volta do corpo continuamente. pg.23
- 3: Freeze (congelamento) é a finalização da dança do solo do B Boy.

Giros, saltos, acrobacias e todos os movimentos de ginástica foram adicionados depois de 1980.

Estes movimentos (power move) não são considerados dança, são apenas movimentos de dificuldade e velocidade que somados à dança tornam o B. Boy mais extraordinário.

Power Move não é um estilo de dança, power move é uma denominação para estes novos elementos. Por isso não se esqueça, B. Boy é aquele que DANÇA no Break (BATIDA) da Música!!!

**DANÇA**  
Os ritmos e molejos dos salões

1977  
1978 DISCOTECA  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988 BREAK  
1989 LAMBADA  
1990 DANCE MUSIC  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995 FUNK  
1996  
1997  
1998 AXÉ

**MOVASE - AGOSTO 2000**

Figura 4 - *Breaking* Revista Mova-se Ano 2000

**"B-BOYING" - PASSO A PASSO**

Aprenda como fazer os passos que ficaram característicos do B. Boy:  
O Top Rock e o Foot Work

**TOP ROCK**

Perna direita cruza na frente da esquerda, abrindo os braços (tempo 1 na música).

Volte a perna direita para o centro estreitando, juntando os braços (tempo 2 na música).

Perna esquerda cruza na frente da direita, abrindo os braços (tempo 3 na música).

Volte a perna para o meio entre aberta, deixando os braços no sentido de relaxamento (tempo 4 na música). (\*)

**FOOT WORK**

Descendo para o chão, cruze perna direita na frente, com a mão dir. no chão (Sweepy).

Perna esquerda dá um passo para trás.

Perna direita passa entre a perna esquerda e braço direito com as duas mãos no chão.

Perna esquerda passa entre braço esquerdo e perna direita, tirando braço direito do chão.

(\*) Dica: Use bem os espaços ao seu redor, as laterais e repita quantas vezes você achar necessário conforme a música que estiver tocando antes de descer para o Foot Work.

(\*\*) Reinicie dando continuidade na sequência e crie seu próprio estilo.

Na próxima edição Básico de Lockin

**MOVA-SE - AGOSTO 2000**

23

Figura 5 - Bboying Passo a Passo Revista Mova-se Ano 2000

Até esse momento, meu aprendizado era por meio da observação, o que não gerava um resultado satisfatório, pois aprender por fitas VHS deixava algumas lacunas na aplicação das técnicas e na identidade estética dessas. Os vídeos eram somente um mecanismo de referência gerando uma interpretação quase livre dos movimentos observados, pois ao pensar que já detínhamos propriedade, que já dominávamos os movimentos, não nos esforçávamos para aprimorá-los. Em nossa consciência aquele movimento recém "aprendido" já fazia parte de nosso vocabulário, não havia espaço para auto crítica. Sendo assim, usando os movimento com execuções fragilizadas e com a identidade estética desses movimentos completamente distorcida, ao ensinarmos, ao passarmos adiante esse vocabulário, a cada pessoa que passávamos, uma parte era perdida, como uma espécie de "telefone sem fio"<sup>19</sup>. Nossa "ansiedade" não nos permitia avançar, deixava nossa vista turva, fazendo com que ignorássemos os detalhes e projetássemos em nossa reprodução confusa, um ar de perfeição. Naquele tempo não sabíamos o sentido de estética nem do que consistia a experiência somaestética. Shusterman<sup>20</sup> define a somaestética, provisoriamente, como um estudo que melhora a auto percepção crítica da experiência de uso do corpo, tendo o corpo como ponto principal de apreciação sensorial-estética (estésia) e de auto estilização criativa (SHUSTERMAN, 2012, p.49). É sabido que o autor trata da auto percepção como ato sensório motor, de percepção da ação do corpo e não de uma consciência de apropriação estética que é o caso aqui tratado. Depois de algum tempo permaneci somente com a prática do *Breaking*, que era minha paixão desde criança e naquele momento eu já pensava ter domínio da técnica, pois minha "imersão" parecia ter me revelado muita coisa. Formei um novo grupo com um conhecido que tinha uma trajetória parecida com a minha. Ele vinha de um grupo de dança chamado *Up Dance* e praticava as mesmas danças que eu gostava de praticar. O nome dele era Rodrigo Pinheiro Peres<sup>21</sup>. Juntos, iniciamos um grupo chamado Elemento X que tinha o *Breaking* como principal técnica, mas não excluía o *Popping* e o *Locking*. Rodrigo trabalhava com uma companhia de dança profissional

---

<sup>19</sup> Brincadeira infantil que consiste em falar uma frase no ouvido do colega uma única vez e esse, por sua vez, repete o gesto pro colega ao lado, repetindo o ato até a última pessoa da roda, que fala a frase em voz alta. Geralmente a frase final é algo tão distorcido à ponto de despertar gargalhadas.

<sup>20</sup> SHUSTERMAN, Richard. Consciência corporal. São Paulo: É Realizações, 2012. 351 p.

<sup>21</sup> Artista dançarino nascido em Belo Horizonte, iniciou sua trajetória em um grupo chamado UP DANCE. Em meados dos anos 90 começou a trabalhar com Rui Moreira, fazendo parte de suas coreografias e integrando a Cia. Seraquê?

chamada "Cia. Seraquê?". Ele havia conhecido Rui Moreira<sup>22</sup>, um importante bailarino de Minas Gerais que o convidou a integrar um espetáculo chamado "Quilombos Urbanos". Com pouco tempo eu estava envolvido com eventos casuais da Cia. Seraquê?, seja em workshops ou em pequenas intervenções. Nesse momento, ainda em 2001, minha pesquisa avançava muito e eu já havia descoberto, por meio de troca de emails e lendo em Fóruns de discussão sobre as técnicas na internet, muita coisa sobre o *Breaking*, mas, até então, muita teoria e pouco material visual, pouco movimento. Descobri que as técnicas eram distintas e independentes umas das outras, que haviam nascido em locais e momentos diferentes, principalmente em relação ao *Locking* e *Popping* em contraste ao *Breaking*. Em 2002 consegui imagens de movimentos dos quais eu havia pesquisado em fóruns de dança *Breaking*. Conseguí alguns vídeos dos movimentos começando então a formar um "vocabulário" que iriam me ajudar a compreender melhor a aplicação desses, que compunham a técnica. Ainda me faltava uma experiência prática vivencial com os movimentos, um aprendizado de contato, que eu pudesse ver, analisar, reproduzir e ser direcionado, corrigido, orientado. Ainda em 2002, devido à minha proximidade com Rui Moreira e Bete Arenque, começo a ministrar aulas em projetos sócio culturais e pela primeira vez em minha vida eu recebia um pagamento para ensinar o que eu gostava de fazer. Devido a esse processo iniciei a construção de minha metodologia de ensino, mesmo sendo ainda um aprendiz de *Breaking*.

Minha relação com o *Breaking* ficou mais séria em 2004, quando Eduardo Augusto da Silva<sup>23</sup>, conhecido como "SÔ", volta a morar em Belo Horizonte. Um respeitado dançarino no Brasil, um dos pioneiros do nosso "*Breakdance*", um dos nomes que estavam ligados à trajetória de Frank Ejara nas danças. Eduardo passou a viver em minha casa, me aproximando ainda mais de outro importante ícone da manifestação da cultura Hip Hop no Brasil, Roger "Dee" Cândido, ou Dentinho, como era conhecido na época. Eduardo "SÔ",

<sup>22</sup> Com trajetória profissional de mais de 30 anos, é um dos ícones da arte de dançar no Brasil. Atuou nas companhias: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no Grupo Corpo.

<sup>23</sup> Importante dançarino e pioneiro das "Street Dances" em Minas Gerais e no Brasil. Em 1984 começou a estudar Jazz com Mauricio Tobias participando de vários trabalhos até 1987. Em 1984 fundou o primeiro grupo de "Street Dance" profissional de Belo Horizonte o "Break Crazy". Em 1996 mudou-se para o Litoral Paulista fazendo vários trabalhos como dançarino e professor. Em 1998 foi para São Paulo capital e conheceu Frank Ejara, que juntamente com o B.Boy André, em 1999, formaram a Cia. Discípulos do Ritmo que é a primeira Cia. profissional de "Street Dance" da América Latina.

influenciou muito meu trabalho, pois ele havia tido uma experiência prática vasta nas "Street Dances". Ele possuía tecnicamente, o que eu possuía na teoria. Depois de conversarmos muito, compreendemos que possuímos um rico material de estudo, pois eu tinha passado boa parte de minha vida estudando e entendendo o "vocabulário" e a história do *Breaking*, e Eduardo vinha de uma longa trajetória pela qual ele havia passado por inúmeros *Workshops* com importantes nomes das "Street Dances" estadunidenses, um deles, que é o principal dessa história para nós, Niels Robtzky, conhecido como "Storm". Ele é um *B.Boy*<sup>24</sup> alemão, pioneiro da técnica em seu país, que havia se envolvido profissionalmente com a dança e viajado para os Estados Unidos no início dos anos 90 para estudar e aprender na íntegra as técnicas, se tornando um importante nome da cultura das "Street Dances", tão relevante quanto os pioneiros norte americanos.

Storm havia sido convidado a coreografar um espetáculo para a Cia. Discípulos do Ritmo, de São Paulo, através do Instituto Goethe. Frank Ejara, por meio de um edital aberto pelo instituto, aproveitou a chancela e o convidou para esse trabalho. Ele passou em torno de 3 anos re-educando os movimentos dos dançarinos e os ensinando as formas e padrões corretos de execução dos passos de cada técnica separadamente: *Popping*, *Locking* e *Breaking*, que ele havia estudado com os precursores das respectivas técnicas em sua passagem pelos Estados Unidos em busca de conhecimento e aperfeiçoamento (informação verbal)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Termo utilizado para identificar um dançarino de *Breaking*. Nasce da abreviação das palavras *Break Boy*, cunhadas por Clive "Dj Kool Herc" Campbell, um dos principais nomes da cultura *Hip Hop*, considerado o pai da cultura, que se referia aos jovens que dançavam nos *Breaks* das músicas. O termo *B.Girl* se aplica ao gênero feminino.

<sup>25</sup> SILVA, Eduardo Augusto da. [Sô], *Entrevista oral*, Belo Horizonte, 2005.

## 1 - CAPÍTULO PRIMEIRO

### 1.1 - COMPREENDENDO O CONCEITO DE IMITAÇÃO E CONIÇÃO

A imitação está presente em nossas vidas desde os primeiros minutos de nossa existência. Como descreve Meltzof (2002)<sup>26</sup> por exemplo, em um experimento feito com recém nascidos.

Um estudo relevante envolvendo 40 bebês recém nascidos com idade média de 32 horas. O mais velho tinha 72 horas de vida e o mais novo com apenas 42 minutos de vida no momento do teste. Os resultados mostraram que recém nascidos humanos possuem atos de imitação facial (Meltzoff & Moore, 1983, 1989). A imitação nos recém nascidos fornecem "prova de existência" de um mapeamento neural entre movimentos observados e executados pelos bebês humanos.

A imitação precoce não se restringe a um ou dois movimentos orais. A imitação tem sido relatada abrangendo desde movimentos faciais a movimentos manuais (ver Meltzoff & Moore, 1997, for a review). Uma amostra dos atos que podem ser imitados incluem: protrusão de língua, protrusão de lábios, movimentos de abrir e fechar a boca, gestos com a mão, movimentos com a cabeça, movimentos do rosto e da testa, piscar dos olhos e algumas expressões emocionais (Abravanel & DeYoung, 1991; Abravanel & Sigafoos, 1984; Field, Goldstein, Vaga-Lahr, & Porter, 1986; Field *et al.*, 1983; Field, Woodson, Greenberg, & Cohen, 1982; Fontaine, 1984; Heimann, Nelson, & Shaller, 1989; Heimann & Shaller, 1985; Jacobson, 1979; Kaitz, Meschulach-Sarfaty, Auerbach, & Eidelman, 1988; Kugiumutzakis, 1985; Legerstee, 1991; Maratos, 1982; Meltzoff & Moore, 1977, 1983, 1989, 1992, 1994; Reissland, 1988; Vinter, 1986) (MELTZOFF; PRINZ, 2002, p.23-24)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> MELTZOFF, A. N.; PRINZ, W. (Ed.). *The imitative Mind: development, evolution, and Brain Bases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp.353.

<sup>27</sup> (Tradução do autor) The relevant study involved 40 newborn infants with a mean age of 32 ours old. The oldest child inthe study was 72 hours old, and the youngest was just 42 minutes old at the time of test. The results showed that human newborns imitate facial acts (Meltzoff & Moore, 1983, 1989). Newborn imitation provides an "existence proof" for a neural mapping between observed and executed movements in human infants.

Early imitation is not restricted to one or two oral movements. Imitative have been reported for a range of facial an manual movements (see Meltzoff & Moore, 1997, for a review). A sample of the acts that can be imitated include: tongue protrusion, lip protrusion, mouth-opening, hand gestures, head movements, cheek and brow motions, eye blinking, and components of emotional expression (Abravanel & DeYoung, 1991; Abravanel & Sigafoos, 1984; Field, Goldstein, Vaga-Lahr, & Porter, 1986; Field *et al.*, 1983; Field, Woodson, Greenberg, & Cohen, 1982; Fontaine, 1984; Heimann, Nelson, & Shaller, 1989; Heimann & Shaller, 1985; Jacobson, 1979; Kaitz, Meschulach-Sarfaty, Auerbach, & Eidelman, 1988; Kugiumutzakis, 1985; Legerstee, 1991; Maratos, 1982; Meltzoff & Moore, 1977, 1983, 1989, 1992, 1994; Reissland, 1988; Vinter, 1986) (MELTZOFF; PRINZ, 2002, p.23-24).

Compreendido que a imitação é parte de nossas vidas, tudo que fazemos, falamos e até mesmo pensamos, parte de um princípio imitativo até que se torne uma expressão fluente de nossos corpos. Iniciamos com: assimilação de expressões faciais, com gestos com as mãos, expressões corporais, expressão falada, palavras e etc. Segundo Jousse (2009)<sup>28</sup> o mimismo é qualquer expressão que parte do corpo humano. Que pode ser a linguagem falada ou somente um complemento à linguagem falada; uma comunicação completamente não verbal, sendo uma expressão corporal e ou facial; podendo também ser uma resposta a algo externo ao corpo, que se comunica diretamente ou não a este corpo; ou a expressão de uma sensação interna ao corpo, seja por meio de gestos ou expressão facial. O autor descreve o mimismo, como um dos principais meios de comunicação do ser humano e o que possibilitou criar uma linguagem falada. O mimismo oral por exemplo, é um dos mais ricos aparatos da comunicação humana, pois nos permite criar sons que representam coisas concretas e abstratas, sendo o homem, o único ser capaz de compreender a abstração. Jousse cita a "*Mimage*"<sup>29</sup>, que seria uma expressão inteligível por meio de gestos plásticos do corpo e mãos, que podemos adicionar também a onomatopéia como recurso desse *Mimage*. De acordo com a proposta de fonomimismo de Jousse, podemos incluir sons do corpo ou sons criados à partir do corpo, como uma palma por exemplo, sendo uma mimese auricular, mesmo partindo das mãos, sendo estas, um agente para criar o som.

O autor classifica alguns tipos de mimismo, pragmatizando, para criar uma organicidade em seu estudo. Ele os divide em duas categorias:

- *Cinemimismo e Corporeidade (Ocular cinemimism)* - Sendo possível por auxílio da visão, por isso compreendido como ocular cinemimismo, consiste na reprodução de gestos ou expressões corporais ou faciais. Podemos citar também, no caso do homem, a abstração de um gesto mímico. Como exemplifica Jousse, no caso da criança ao ver um trem, que pode se referir ao trem, mesmo algum tempo depois e até mesmo longe da figura do trem, usando os braços simulando o movimento dos ferros que ligam uma roda do trem à outra, simulando somente uma pequena parte da figura, mas que pode, por si só, identificar o objeto.

---

<sup>28</sup> JOUSSE, Marcel. *The anthropology of Geste and Rhythm*. Editado por Edgard Sienaert e traduzido com a colaboração de Joan Conolly. 2ª Edição. Mantis Publishing, Durban:2000. p.633

<sup>29</sup> "the intellectual expression by the plastic gestes of the body and the hands" - A expressão intelectual por gestos plásticos do corpo e mãos.

- *Fonomimismo e Linguagem (Auricular phonomimism)* - Mimismo do som, como a habilidade de reproduzir sons de "coisas" que fazem parte de nosso meio como animais, objetos e máquinas, além da reprodução de sons vocais como os fonemas que futuramente formação palavras e irão se tornar uma linguagem verbal ao serem relacionadas com objetos ou ações do meio. A onomatopéia é um rico elemento do fonomimismo, que enriquece e às vezes até substitui um gesto para exemplificar algo.

Ribeiro P. (2010)<sup>30</sup>, que analisa o conceito de imitação de vários teóricos da diversas áreas tais como, psicologia, psicanálise, dentre outras, ressalta que a maioria das teorias abordam o fenômeno imitação na formação do ser humano, na fase que inicia nas primeiras horas de vida da criança até a formação da consciência e de linguagem expressiva ou verbal.

Ao descrever a imitação, o autor diz que é algo existente "entre uma ação reflexa que dispara uma espécie de circuito pré-formado e o ato de vontade que decide reproduzir uma sequência de movimentos observados (RIBEIRO P., 2010, p.21)". Isso seria algo suscetível aos estímulos que produzem *efeitos constitutivos*, que parecem simular a existência de consciência, mas só participam de sua constituição.

Justamente essa dimensão neural da imitação remete-nos à descoberta dos neurônios-espelho pela equipe de pesquisadores italianos liderada por Giacomo Rizzolatti (Rizzolatti; Fogassi; Gallese, 2000)<sup>31</sup>, fato que veio abrir novas vias de investigação e compreensão dos fenômenos especulares em geral e da imitação em particular. Apresentaremos, em anexo, uma exposição um pouco mais detalhada dessa descoberta e de seus desdobramentos. Por ora, contentar-nos-emos em mencionar o dado essencial: existem sistemas neurais, presente em determinadas localizações cerebrais de macacos (macaque monkeys) e de humanos, que são acionadas tanto durante a realização de determinadas ações (motoras voluntárias, como a apreensão manual de alimentos, e também reações reflexas, como as relacionadas com a repugnância a determinados odores) quanto durante a observação dessas mesmas ações sendo realizadas por outros (Gallese, 2003). São portanto, neurônios dotados de propriedades audiovisuais e motoras, o que os torna particularmente propícios para o desempenho de algum papel na imitação (RIBEIRO, 2010, p.22).

---

<sup>30</sup> RIBEIRO, P. C. *Imitação: seu lugar na psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010. 245 p.

<sup>31</sup> RIZZOLATTI G, FOGASSI L, GALLESE. Cortical mechanisms subserving object grasping and action recognition: a new view on the cortical motor functions, In: The New Cognitive Neurosciences, 2<sup>a</sup> Edição, M. S. Gazzaniga (Eds.) A Bradford Book, The MIT Press, 2000.

Dentro do processo de aprendizagem de *Breaking* em Belo Horizonte, perante a trajetória de dançarinos os quais tive contato até hoje, a imitação é o principal meio de apropriação de movimentos. Uma vez que os movimentos foram criados, e executados pelos pioneiros, quem vem depois desse acontecido, só cabe a reprodução, ou seja, observar e reproduzir. Ribeiro P. (2010) até ousa enfatizar em sua obra que todas as artes são imitativas.

O artista, ou imitador, representa ações com agentes humanos bons ou maus, havendo tantas espécies de artes quantas forem as maneiras de imitar as diversas classes de objetos e as variadas forças do processo de criação-aparição de objetos no real (Atistóteles, 1973, p.444). Logo todas as artes são imitativas (RIBEIRO, 2010, p.40).

O filósofo Platão, também discute sobre a "cópia" e o que viria a ser o "original". Em seu livro "As Leis", em um trecho que trata das Artes, um diálogo entre um Ateniense e Clínicas, o discurso original é uma indagação que incita que os "Mestres" deveriam prezar por tais requisitos. O Ateniense em um momento da conversa diz:

Estás plenamente certo, Relativamente portanto, à toda representação - seja na pintura, na música ou em qualquer outra arte - não necessitará o crítico judicioso os seguintes requisitos, a saber: primeiramente, um conhecimento do original, em segundo lugar um conhecimento da retidão da cópia e em terceiro um conhecimento da excelência com a qual a cópia é executada? (PLATÃO, 1999, p. 125- 126)<sup>32</sup>.

Nesse trecho da conversa ao dizer que o artista deve reter o conhecimento do original, corrobora com a teoria de Ribeiro P. (2010) de que todas as artes são imitativas, mesmo uma obra legítima, espontânea, com por exemplo uma pintura de uma paisagem que nunca existiu se não na mente do artista. Mesmo que a pintura seja uma criação

---

<sup>32</sup> PLATÃO. *As Leis - incluindo Epinomis*. [Tradução] Edson Bini. São Paulo:Edipro. 1999. 544 p.

legítima, os elementos ali pintados, partem de uma imagem da realidade. O que podemos dizer do surrealismo e das artes abstratas? Até mesmo para que essas expressões existam, necessita-se de uma base mínima de conhecimento de cores, geometria, técnicas de uso de pincéis ou quaisquer que sejam o meio de expressão utilizado pelo artista, sempre existirá uma fonte que dará forma ou desconstruirá uma forma.

Quanto ao gesto por exemplo, Ribeiro M. (2008)<sup>33</sup> descreve que ao aprender um movimento é gerada inicialmente uma imagem desse movimento em nossa mente, criada à partir da observação e em alguns casos, partindo do conhecimento prévio dos processos coreográficos, uma vez que alguns dos elementos usados na coreografia já tenham sido experienciados pelo aprendiz. Mesmo se uma coreografia traz elementos novos, nunca experimentados antes, ele cria uma imagem em sua mente utilizando todas as experiências de movimento retidas em seu corpo, gerando uma imagem do que deve ser aprendido e executado. Após observar, ele irá executá-lo de acordo com a sua compreensão, podendo assim, aprimorar entre uma execução e outra junto ao proposito do movimento, além de receber informações novas do proposito direcionando-o e adequando o movimento recém experimentado à uma execução mais apurada e próxima ao proposto (RIBEIRO, 2008, p.226).

De acordo com a autora o processo de imitação por meio da observação ativa áreas específicas de ação motora no cérebro. Porém, quando esse movimento já existe na experiência motora do observador, se faz parte de seu vocabulário de movimentos, essa ação acontece imediatamente no cérebro fazendo com que o estímulo motor aconteça. Se o movimento não faz parte da experiência do observador, essa ação se torna somente visual, perdendo a ativação da área motora já que esse não faz parte de seu repertório de movimentos, inibindo de certa forma, mas não por completo, o estímulo da área motora.

Ribeiro P.(2010) destaca também o papel pedagógico das artes e consequentemente, do ato de imitação, uma vez que ele considera a arte um ato imitativo.

---

<sup>33</sup>RIBEIRO, Mônica. M; TEIXEIRA JÚNIOR, Antônio Lúcio. *Aprender uma coreografia: contribuições das neurociências para a dança*. Neurociências. v4. n4. 2008. p.224-229

Percebe-se, ainda, o importante papel pedagógico que as artes adquirem nas formulações aristotélicas. Ao produzirem a catarse (*kátharsis*), promovem a purificação espiritual dos espectadores, comovidos pela representação artística, permitindo-lhes um *aprendizado do sentir*, tão importante no cotidiano do cidadão da pólis. A imitação, por assim dizer, parece implicar uma evocação, por meios artificiais, de sentimentos semelhantes à coisa real (Aristóteles, 1973 *apud* RIBEIRO, 2010, p.40)<sup>34</sup>.

Ribeiro P. (2010), diz que a *mímeses* de Aristóteles, sendo o fator que possibilita ao homem [grego] a criação de cultura - pelo fato de possibilitar criação de padrões, podendo eles, caracterizarem seu espaço na natureza por meio da apropriação - que foi apropriada por Thomas Hobbes em sua Filosofia Política, especificamente na criação do Estado, tratada no Leviatã (RIBEIRO, 2010, p.41-42). "O elemento mimético inscreve-se como categoria que possibilita a ação consciente de produção de cultura, entendida aqui como resultado da intervenção do homem sobre a natureza, em busca de sentido para sua existência (RIBEIRO, 2010, p.42-43)".

Segundo o autor, a *mímesis* é um comportamento pré-conceitual, que além de anteceder, constitui a formação de consciência, portanto, constitui também, a formação do conhecimento e da racionalidade. "A *mímesis* é uma forma de experiência na qual criamos uma intimidade, uma proximidade com as coisas, podendo ser tomada como um tipo de conhecimento não reflexivo, uma vez que o sujeito não teria consciência desse conhecimento (RIBEIRO, 2010, p.43)".

A *mímesis* pode ser considerada uma forma primeira de cognição, tal como pode ser observada, por exemplo, no pré-animismo, na magia e nos mitos. É interessante apontar para o fato de que essa formação arcaica da consciência e das formas primitivas de conhecimento passou, ao longo do tempo, por sucessivas mudanças (RIBEIRO, 2010, p.43).

## 1.2 - A COGNIÇÃO NA IMITAÇÃO

---

<sup>34</sup> ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores).

A cognição é a grosso modo a aquisição de conhecimento, a capacidade de discernir ou assimilar conhecimento, percepção. Ribeiro M. (2012a)<sup>35</sup> ressalta que

Etimologicamente, o termo *cognição* tem origem em *cognoscere*, significando *adquirir conhecimento*. Quando se diz que um sistema é cognitivo, diz-se que ele é capaz de conhecer, ou seja, de aprender. Por isso, não apenas os seres humanos têm capacidade cognitiva atrelada ao organismo, mas também os animais, que sabem como sobreviver, e as máquinas, que sabem fazer determinadas tarefas, sendo, portanto, também dotados da capacidade de aprendizagem (RIBEIRO, 2012a, p.64).

A autora também acrescenta a influência do positivismo na psicologia cognitiva, dominante no século XIX.

A psicologia cognitiva foi muito influenciada pelo positivismo dominante no século XIX, que preconizava a descoberta de leis da natureza por intermédio de observações e experimentos totalmente controlados. Também é preciso dizer que a psicologia cognitiva utilizou-se da metáfora computacional para a mente. Esse fato aproximou-a do computacionalismo de tal maneira que muitas vezes a psicologia cognitiva é confundida com este, que compreende os processos mentais como transformações lógicas de símbolos (CASTAÑON, 2006 *apud* RIBEIRO, 2012a, p.27)<sup>36</sup>

A autora relata que a matematização dessa manipulação simbólica é questionada por alguns filósofos, como Susanne Langer e Nelson Goodman, como podemos ver no trecho abaixo:

...Susanne Langer e Nelson Goodman, questionaram a matematização dessa manipulação simbólica, dado que na arte o símbolo porta ambiguidades e não segue a lógica da razão. Esses filósofos incluíram a experiência estética na capacidade de simbolização do homem e, desse modo, disseram que a arte produz um tipo de conhecimento específico (RIBEIRO, 2012a, p.27).

---

<sup>35</sup> RIBEIRO, Mônica; TEIXEIRA, Antônio Lúcio. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. 324 p. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

<sup>36</sup> CASTAÑOS, G. A. John Searle e o cognitivismo. *Ciências & Cognição*. v. 8. 2006. p.96-109.

Podemos dizer que a imitação é uma ação cognitiva? A imitação produz conhecimento? Segundo Ribeiro P. (2010), Baldwin foi o primeiro filósofo a se dedicar realmente ao fator da imitação, servindo de inspiração para inúmeros outros inclusive para Piaget e Henri Wallon. Baldwin foi responsável pelo conceito de Wallon, que identificava "processos imitativos, como o de reação circular - também usado por Piaget - e o de estágio projetivo nos primeiros tempos da formação do Eu na criança (RIBEIRO, 2010, p.83)". Baldwin disserta sobre seu conceito de imitação no seu artigo "*Imitation: a chapter in the natural history of consciousness* (1894)<sup>37</sup>", onde ele sistematiza seus conceitos do fenômeno imitativo e suas implicações.

Para Baldwin, ainda segundo o autor, a imitação, esta preconizada na consciência - presente desde os primórdios da vida mental -, por necessidades evolucionistas de adaptação, a repetição de reações úteis. Em seu "*Dictionary of Philosophy and Psychology* (1901)<sup>38</sup>", ele apresenta uma revisão da literatura sobre a imitação presente em diversos campos tais como a Psicologia, a Sociologia e a Estética, além de resumir seus conceitos em relação ao tema e sobre outros que lhe são afins, como o mimetismo e a mímica (*mimicry*).

No *Dictionary*, Baldwin delimita uma primeira acepção geral de imitação que corresponderia ao uso comum da palavra: imitação se referiria a todo movimento ou pensamento executado por determinado indivíduo e percebido como pertencendo originariamente a uma outra pessoa tomada como modelo. Tal concepção pressupõe que o imitador tenha consciência de sua imitação.

Visando a ampliar essa concepção restrita da imitação, Baldwin propõe designá-la de imitação consciente, em oposição tanto à sugestão imitativa, quando a imitação é percebida apenas para um observador e não para aquele que imita, quanto à imitação plástica, que é aquela que se caracteriza pela adesão subconsciente a ações e pensamentos, como ocorreria nas multidões, por exemplo (RIBEIRO, 2010, p.84).

---

<sup>37</sup> BALDWIN, A. L. *Imitation: a chapter in the natural history of consciousness*. Mind, p. 26-55, jan. 1894.

<sup>38</sup> BALDWIN, A. L. *Dictionary of Philosophy and Psychology*. [s.l.], 1901.

Ribeiro P. (2010) diz que Baldwin, além da imitação consciente, destaca outras duas formas de imitação. A primeira, quando em pensamento ou ato que gere um modelo ou cópia, incluindo também a autoimitação - repetição de algo que está na própria mente - , preconizando uma identidade entre o modelo e o ato imitativo executado, não sendo nesse caso, necessário, consciência do ato. Em segundo, uma reação orgânica, um estímulo autosustentável, que ele denomina como uma "*reação circular*", que por se tratar de uma noção neurofisiológica, ele aconselha evitar a palavra imitação.

Baldwin estabelece, por fim, uma espécie de tipologia da imitação e distingue: (a) *imitações espontâneas* de *imitações deliberadas* (tanto umas quanto as outras seriam originalmente voluntárias, mas as primeiras se tornariam, com o tempo, automáticas); (b) *imitações simples* de *imitações persistentes* (as primeiras seriam equivalentes a repetições involuntárias deflagradas por impulsos imitativos, as outras, repetições voluntárias que almejam progressivamente a semelhança completa ao modelo copiado, o que se dá pelo mecanismo que Baldwin chama de "*try-try again*"); (c) *imitações impulsivas* de *imitações remotas* (aqueles emergindo de um impulso direto para imitar, e estas, de um motivo oculto) (RIBEIRO, 2010, p.85).

Ribeiro M. (2008)<sup>39</sup>, em seu artigo "Aprender uma Coreografia: Contribuições das neurociências para a dança", destaca pontos muito relevantes para a produção de conhecimento no ato da imitação.

Aprender uma coreografia, uma seqüência pré estabelecida de movimentos, é também uma experiência cultural. Das formas populares às eruditas, a dança é uma das formas de expressão do homem e o acompanha desde a Antiguidade. Essa experiência de aprendizado requer complexas e especializadas "ferramentas" neurais. Ações como dançar em grupo de maneira sincronizada, executar um *pas de deux*, dançar entre vasos de porcelana, como no espetáculo "4x4" (2002) da coreógrafa Déborah Colker, dançar numa superfície molhada como em "Ten Chi" (2004) de Pina Bausch, são atividades que demandam habilidades vísuoespaciais, cinestésicas, auditivas, dentre outras. Brown e Parsons<sup>40</sup> descrevem essa habilidade como uma confluência de movimentos e ritmos

<sup>39</sup> RIBEIRO, Mônica. M; TEIXEIRA JÚNIOR, Antônio Lúcio. *Aprender uma coreografia: contribuições das neurociências para a dança*. Neurociências. v4. n4. 2008. p.224-229.

<sup>40</sup> Brown S, Parsons L. Neuroscience and Dancing. Sci Am 2008;299(1):78- 83.

que exige um tipo de coordenação interpessoal no espaço e no tempo praticamente inexistente em outros contextos sociais. A dança compreendida como gramática corporal e constituída por movimentos voluntários expressivos dotados de ritmos particulares e plenos de sentido, torna-se, assim, passível de análise neurofisiológica (RIBEIRO, 2008, p.225).

Além de ser uma experiência cultural e requerer um certo grau de complexidade, a autora reitera que o ato de aprendizagem por imitação é um processo cognitivo complexo que envolve inúmeros aspectos tais como a criatividade e a sincronia por exemplo. A criatividade está envolvida na maneira de completar a meta do aprendizado, ou seja, compreender todos os aspectos relacionados com o gesto. Durante a imitação, o observador precisa estar atento não tão somente no movimento a ser aprendido mas em questão de segundos o cérebro processa conjuntamente para analisar o corpo do proposito em relação ao espaço, o corpo do proposito em relação ao próprio corpo do observador; o observador imagina o movimento em seu próprio corpo e seu próprio corpo em relação ao espaço já considerando a execução do movimento. Todos esses processos acontecem concatenados no ato de observação para reprodução.

Ribeiro M. (2008) acrescenta a ativação de neurônios espelho no ato da imitação, uma vez que a imitação é por si só um ato de reflexo motor.

No processo de imitação presente na aprendizagem de uma coreografia, realizam-se seqüências motoras úteis para atingir um objetivo específico<sup>41</sup>. A base neural da capacidade de aprender um novo padrão motor está fundamentada na ação observada e foi recentemente estudada por Buccino<sup>42</sup> et al. usando fMRI. Os resultados mostraram que, durante o ato de observar para imitar, foi ativada uma rede cortical que coincidia com a ativada durante a observação sem a instrução de imitar. No entanto, quando os indivíduos observavam com o intuito de imitar, a ativação nessa rede era muito mais forte. Supõe-se que, durante o aprendizado de um novo padrão motor pela imitação, as ações observadas são decompostas em atos motores mais simples que ativam, via mecanismo dos neurônios espelho, uma representação motora correspondente no córtex pré-frontal dorsolateral e no córtex pré-motor ventral e na *pars opercularis* do giro

---

<sup>41</sup> Rizzolatti G, Craighero L. The mirror-neuron system. Annu Rev Neurosci 2004;27:169-92.

<sup>42</sup> Buccino G, Lui F, Canessa N, Patteri I, Lagravinese G. Neural circuits involved in the recognition of actions performed by non-conspecifics: an fMRI study. J Cogn Neurosci 2004;16(1):114-126.

frontal inferior. Uma vez que essas representações motoras são ativadas, elas são recombinadas de acordo com o modelo observado pelo córtex pré-frontal (RIBEIRO, 2008, p.226-227).

Podemos compreender então que a imitação, nesse caso, aprender um movimento de *Breaking*, é também um ato cognitivo. O fato de termos a imitação como principal meio de aprendizagem, transforma todo o processo de aprendizagem da técnica em um ato de cognição. A autora descreve e categoriza dividindo em três fases o ato imitativo, como podemos ver no trecho abaixo.

Então o primeiro momento é denominado de estágio cognitivo. Nele ocorreria o envolvimento do bailarino para a compreensão da natureza da tarefa motora e, em seguida, desenvolver-se-iam estratégias para atingir a meta. O desempenho seria bastante variável, pois o bailarino está buscando a melhor maneira de realizar o movimento. Na segunda fase, ocorreria o aprendizado associativo mencionado, havendo a seleção da melhor estratégia para atingir a meta, sendo que o intérprete começaria a refinar o movimento pela repetição. Nesse momento, coexistiria aprendizagem processual e a declarativa. O bailarino até pode parar e relembrar o aprendido ou ter atenção especial sobre determinados momentos da coreografia, mas não necessita fazê-lo para ter uma boa performance. Finalmente, na terceira fase, a do estágio autônomo ou “automatismo”, poderia concentrar-se em uma tarefa secundária, especializando-se na seqüência e otimizando a eficiência do movimento. Isso pode ser observado, por exemplo, quando o bailarino se emociona ao executar a coreografia ou quando tem que lidar com algum imprevisto na execução coreográfica ou no espaço físico onde ela é realizada<sup>43</sup>(RIBEIRO, 2008, p. 227).

Segundo Ribeiro M. (2007, 2008) nos estudos sobre controle motor, o movimento automatizado, descrevem o ato como um ato executado sem a necessidade de atenção ao reproduzi-lo, enquanto nas artes cênicas, o termo é tido com uma visão negativa entendendo que, movimento automatizado é aquele executado sem presença cênica, executado como um robô pelo interprete. O que não vem ao caso na prática de *Breaking* em Belo Horizonte, pois tanto em meu processo de aprendizagem quanto o que me foi relatado

---

<sup>43</sup> Ribeiro, M.M. Em Busca das bases neurofisiológicas da dança-teatro de Pina Bausch. [Monografia]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Ciências Biológicas; 2007.

mediante o processo de aprendizagem de meus amigos, todos nós tentávamos imprimir algo nosso, mesmo sendo um movimento imitado, buscávamos executá-lo como se partisse de nós, como se fosse nosso.

## 2 - CAPÍTULO SEGUNDO

### 2.1 - A BUSCA DA AUTORALIDADE

Uma das principais problemáticas na Cultura *Hip Hop*, e principalmente no *Breaking*, é a pejoratização do termo "cópia". A cópia é vista com algo ruim, algo deprecável. Mas não falamos aqui da cópia de um movimento que é o caso do aprendizado por meio de observação. A cópia renegada pelos praticantes de *Breaking* é a cópia de uma sequência identitária, uma sequência de movimentos característica de um *B.Boy* ou *B.Girl*, ou de uma assinatura de movimento dentro da dança, algo que seja único da identidade de um desses.

A busca de uma identidade no *Breaking* é algo muito pertinente, uma vez que a técnica nasce no sul do Bronx em Nova Iorque e carrega em sua identidade estética todos os trejeitos daquela comunidade. A dança se faz não só pelos movimentos mas também pela sua expressão que é natural daquele grupo específico de pessoas, daquela cultura. A identidade estética da dança se dá pela mistura de etnias existente no Bronx naquela época, que diante de imigrantes italianos, chineses, koreanos, dentre outros, havia um percentual de 70% de latinos<sup>44</sup>, sendo esses de maioria Porto Riquenhos e ou Cubanos.

Sabemos que a Cultura *Hip Hop* surgiu no *Bronx*, espontaneamente e por serem manifestações naturais daquela região; entendemos que toda e qualquer população tem suas “peculiaridades” que as difere de outros povos e ou manifestações partindo da fala, do traje, da culinária, etc. ou pela soma de dois ou mais fatores. No *Hip Hop* existe a mistura de varias etnias e consequentemente, várias culturas. Uma pitada de cada uma em doses que só serão compreendidas se vivermos por um bom tempo no meio real dessa cultura, e mesmo assim, não entenderíamos tudo, pois, o momento inicial por mais que seja preservado de alguma forma, já foi alterado pelo meio atual. As pessoas que vivem no *Bronx* hoje conhacerão sim o *Hip Hop* e vivem isso naturalmente, mas o que foi vivenciado ha alguns anos atrás, somente quem esteve lá seria capaz de ao buscar imagens em sua memória, sentir novamente e verdadeiramente aquele momento. Momentos preciosos

---

<sup>44</sup> HEMALYN, Gary; ULTAN, Lloyd, *The Encyclopedia of New York City*, New Haven: CT, Yale University Press, 1995.

vistos pelos olhos das pessoas que ali viviam. Nós não podemos trazer para os dias de hoje a experiência que esta viva na mente dessas pessoas, por isso nos apoiamos em fatores materiais e existenciais ou por meio de relatos dos presentes naquele momento.

Uma das formas de legitimar a identidade no *Breaking* encontradas por nós naquela época foi por meio da indumentária. Os símbolos, a semiótica contida nas vestimentas dos "Hip Hoppers" carrega muita história e antes de ser uma apropriação estética, ela é um meio de comunicação. A moda norte-americana baseia-se em esportes há algum tempo: Baseball, Basketball, Football, Golf, Polo ou qualquer que seja o esporte da região em específico. Sempre houve uma ligação entre a moda e o Esporte local, nesse momento o que nos importa não é a moda norte-americana em sua totalidade e sim em Nova Iorque, especificamente no Bairro Bronx. Em 1923 era inaugurado o Estádio dos *Yankees*<sup>45</sup>s com a presença do famoso jogador George "Babe Ruth" Herman Ruth, Jr., uma lenda do Baseball, esse foi um fator de grande importância para a moda local. É comum ver imagens da época com pessoas usando boné e camisa dos time, isso acontece até os dias de hoje. Tem início aqui um fator que marcaria a Cultura Hip Hop, a ligação da cultura ao *Baseball*, dentre outros esportes. Outro esporte que influenciou e influencia a moda do *Bronx* é o *Basketball*, times como *New York Knicks* e a Seleção Norte-Americana de *Basketball* conhecida depois de algum tempo também como "Dream Team", e até mesmo o mundialmente famoso *Harlem Globetrotters*<sup>46</sup>, foram e são influências fortes no Bairro. Atualmente pela miscigenação pelo fato de algumas estrelas que integram outros times transformarem os times populares, é comum vermos torcedores de outros times como: *Orlando Magic*, *Chicago Bulls*, *Lakers*, *Celtics*, *Heat* dentre outros. Essa é uma ação natural das pessoas que vivem no Bronx, tanto no início quanto nos dias de hoje. Roupas de *Basketball* são comuns para eles como as roupas de times de Futebol são comuns aqui no Brasil e assim como no Brasil, as pessoas usam as roupas de acordo com sua preferência, não pelo fato das roupas serem bonitas ou coloridas e sim pelo fato de ser o time ao qual eles depositam sua "fé" e confiança. Outro aspecto importante na construção da moda do Sul do *Bronx* e consequentemente do *Hip Hop*, são trajes oriundos do *Golf*, não por ser um esporte comum no bairro e sim por ser uma influência forte na cultura norte-americana. Camisas e shorts

---

<sup>45</sup> Time de *Baseball* da cidade de Nova Iorque

<sup>46</sup> Time de *Basketball* formado com a finalidade de *Shows*. Exibições de acrobacias e brincadeiras com a bola.

Lacoste eram muito usados na década de 70, camisas Pólo e shorts com cinto de elástico acoplado eram muito famosos na época. Além do fato de serem roupas de grifes famosas, o bairro possui uma longa trajetória com Brechós, sendo que muitos desses, como relatado no documentário *Fresh Dressed*<sup>47</sup>, eram revendedores diretos de furtos cometidos em carregamentos e ou lojas dessas grifes.

Mesmo com um crescimento desordenado e uma crise social em diversos aspectos, o bairro continua com sua “euforia” na *moda* e sempre surgindo novas “assinaturas” na forma de se vestir, dando assim forma ao que chamamos de “*BBoy Style*”, “*Fresh Style*” ou “*Breaking Style*”. Não existe momento nem local melhor que esse para o surgimento dessa cultura e consequintemente do *Breaking*, a mistura de raças, principalmente Latinos e Africanos, foi crucial para formação. Abaixo podemos ver uma imagem que foi exibida em uma revista da época, mostrando um exemplo do visual de um *B.Boy*.



Figura 6 - Tony "Powerfull Dexter" Lopez

<sup>47</sup> FRESH DRESSED. Directed: Sacha Jenkins. France/USA: Mass Appeal. Netflix Original Films, 2015.

A imagem anterior mostra o *B.Boy* Tony "Powerfull Pexter" Lopez, da *New York City Breakers* (Antiga *Floor Masters*) exemplificando em uma revista dos anos 80, a moda *Breaking*. Nesse momento já existiam fatores que marcavam a cultura *Hip Hop* não somente pela vida do Bairro, mas pelas influências sofridas por meio das manifestações iniciadas nas festas do Dj Kool Herc que tiveram início em 1971. Temos o Tênis Adidas *Superstar*, importante não só para a cultura *Hip Hop*, com o para todos os norte americanos<sup>48</sup>, já com o uso dos "FatLaces"<sup>49</sup>(Cadarços largos) e as correntes penduradas no pescoço com identificação, geralmente peças de metal cromado com o nome da pessoas usando letras estilizadas conhecidas e usadas pelos *Writers*<sup>50</sup> como *Tagnames*<sup>51</sup>. Este era um dos trajes utilizados pelos *B.Boys* na época. Também oriundos dos esportes, os *B.Bboys* usavam conjuntos de atletismo tais como: Adidas e Puma, esses conjuntos, que no Brasil, entre os *B.Boys*, são chamados de "Malha", eram muito vistos; assim como os chapéus Kangol e bonés do tipo "Trucker". Calças sociais do tipo "Cigarrete", calça jeans, Shorts de Viscose, Nylon ou Brim do tipo de corrida, *Basket* ou *Tennis*; *Pullovers* de Lã ou algodão, cintos com nomes e ou *nicknames* - apelidos - nas fivelas (peças com letras de metal cromado), jaquetas jeans, que ficaram muito comuns de serem usadas na década de 80 com *Graffitis* pintados na parte de trás, óculos transparente - a grife *Cazal Glasses* de óculos foi muito explorada pela moda na cultura com seu modelos 607 e 616 dentre outros-, Boinas e diversas outras "combinações" de trajes foram iniciadas pelos *B.Boys*, eles usavam roupas que davam vida ao termo "Fresh", que na gíria local era "chocante", termo muito comum e usado até hoje tanto para visual quanto para a atuação de um dançarino.

---

<sup>48</sup> THIBAUT, De Logeville; CHANTREL, Come, Direção: LEONE, Lisa, THIBAUT, De Longeville, *Just For Kicks - A Documentary about Sneakers, Hip Hop & The Corporate Game*, Image Entertainment, US, 2006.

<sup>49</sup> Um forte símbolo que representa o *Breaking*. Existem duas teorias para o uso desse adorno, nenhuma delas é comprovada: a primeira de que os jovens ao visitarem seus parentes em presídios notaram que eles usavam elásticos retirados de cuecas velhas como cadarço, uma vez que seus cadarços eram confiscados para não serem usados como arma, com um torniquete por exemplo. A segunda de que com o surgimento do Graffiti Write, além das letras, começaram a desenhar personagens, e nesses personagens conhecidos como MUGS, os pés e as mãos eram exageradamente maiores, fazendo com que os cadarços ficassem grandes, influenciando assim os jovens a usarem elásticos como cadarços para se parecerem com os desenhos.

<sup>50</sup> Nome dado aos artistas de Graffiti Write

<sup>51</sup> Uma assinatura com um tipo de caligrafia específico e natural da cultura *Hip Hop*.



Figura 7 - Foto do livro Back in The Days de Jamel Shabazz

Acima podemos ver as pessoas comuns que viviam no Bronx na era do *Breaking*, e é notável como a moda foi influenciada pelo dança, mesmo para pessoas que não dançavam. Os tênis com os icônicos *Fatlaces*, as calças que fechavam mais em torno da canela para dar destaque aos calçados, algumas chamadas de cigarretes e os modelos esporte chamadas de "Track Suit". Os conjuntos da Adidas e da Puma eram marcas registradas entre os BBoys.

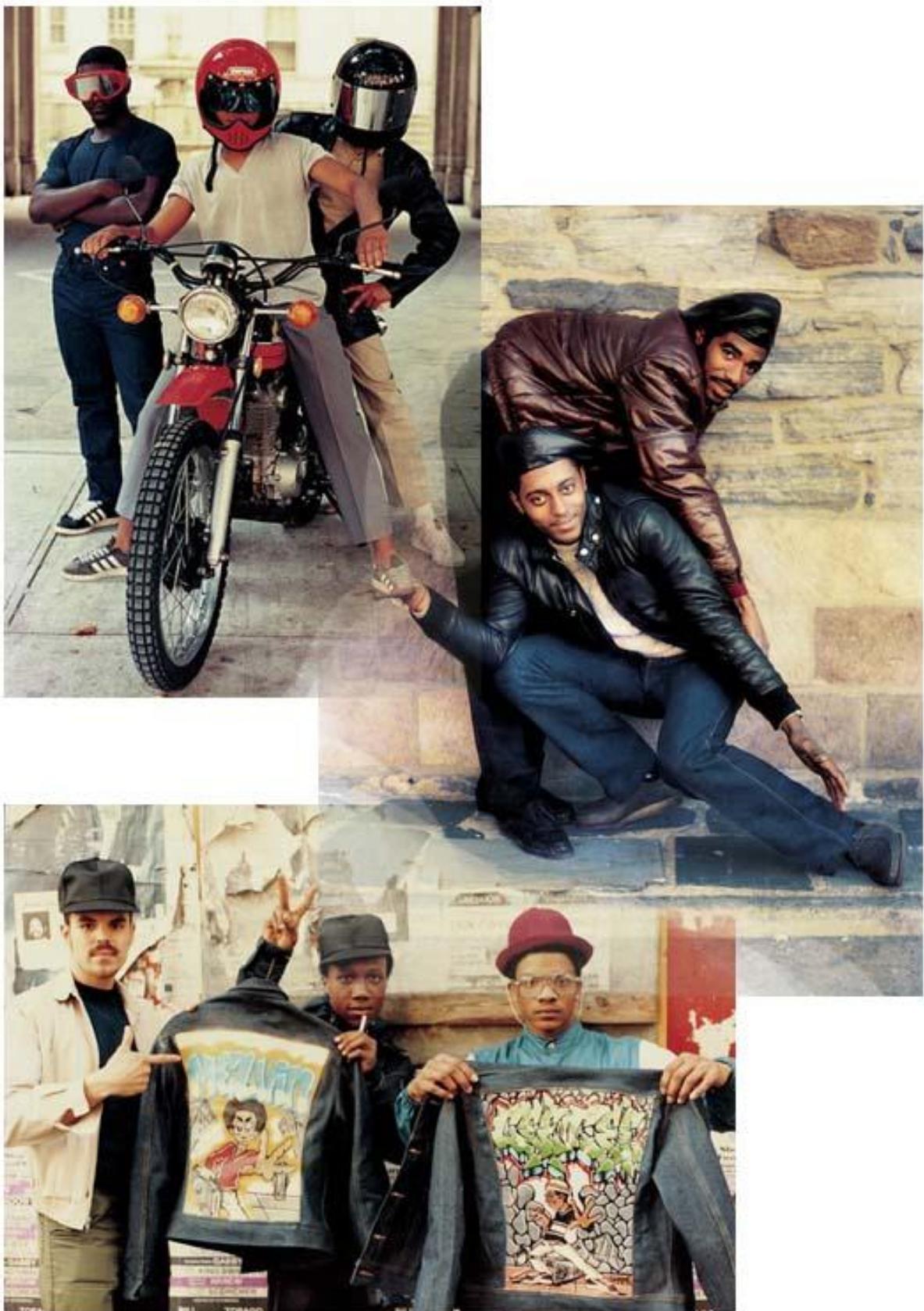


Figura 8 - Fotos do livro *Back in The Days* de Jamel Shabazz

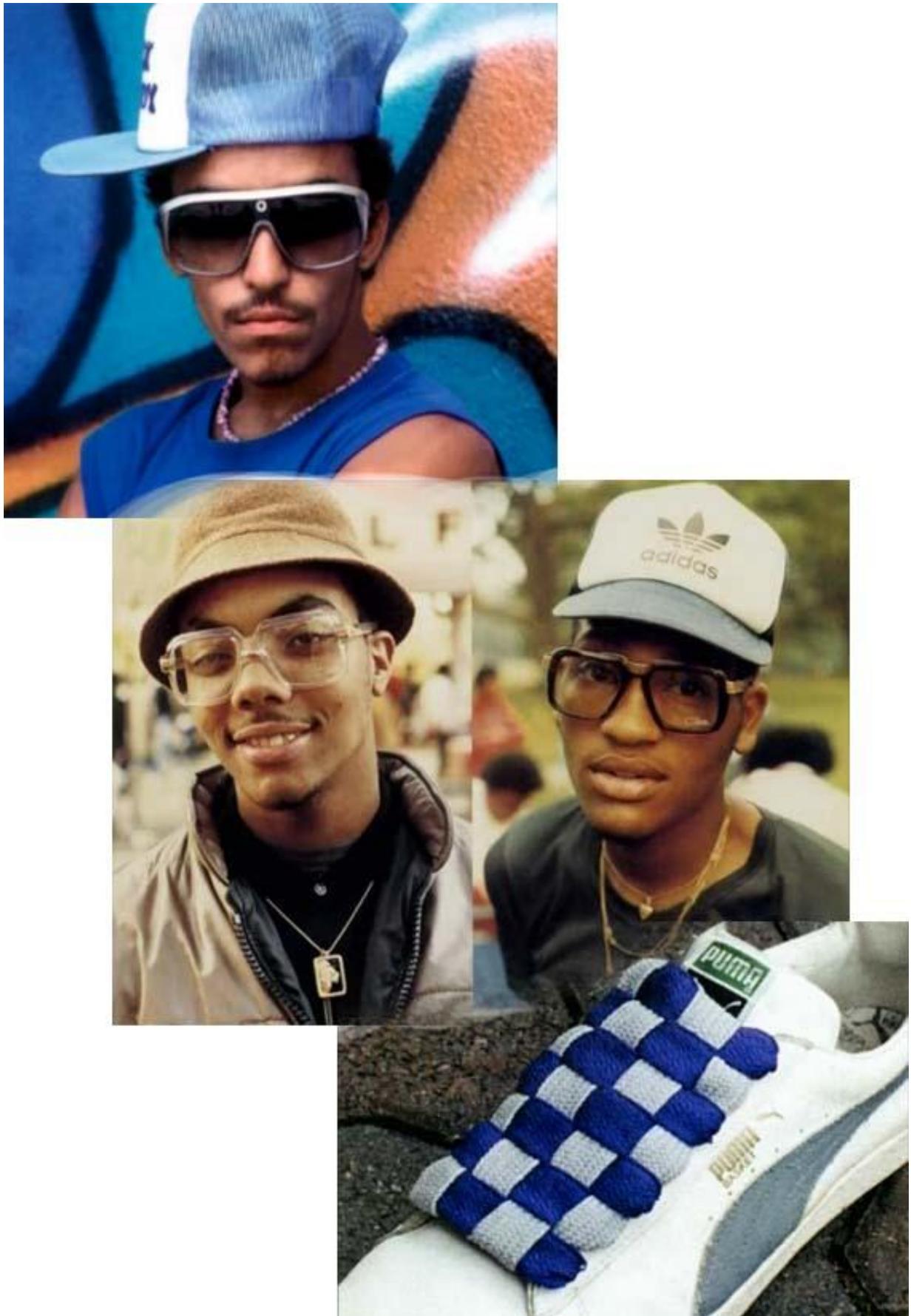


Figura 9 - Fotos do livro Back in The Days de Jamel Shabazz



Figura 10 - Fotos recortadas e colhidas em banco de imagens do Google - Fat Laces

Na figura acima vemos vários calçados com diversos estilos usados pelos B.boys. Temos o clássico uso de *Fatlaces*, temos o *Shoes no Laces* (Tênis sem cadarços), que se tornaram famosos por meio do grupo de *Rap Mcing Run DMC*; temos um tênis puma comum com o cadarço mais solto, sem amarrar; e vemos um detalhe circundado em vermelho, muito interessante. Esse detalhe no mostra um alfinete prendendo uma calça jeans, para dar destaque aos tênis que se tornaram um símbolo para o *Breaking*.



**Figura 11 - Fotos do livro Back in The Days de Jamel Shabazz**

Não somente por meio de indumentárias o *Breaking* busca sua autoralidade, em muitos casos a roupa acaba sendo como um tipo de "fantasia", quando o que é essencial para os dançarinos ainda não foi assimilado corporalmente. Certa vez me perguntaram se um B.Boy tem que usar *Fat Laces*? Respondi que não se é um B.Boy por usar *Fat Laces*, e sim que uso *Fat Laces* porque sou B.Boy. Esse adorno não se separa de minha identidade, ele é parte de mim, parte do que eu sou. A autoralidade no *Breaking* está no movimento, quando temos apropriação do movimento e conseguimos executá-lo como se fosse algo natural de

mim. Para além de executar como se fosse algo natural, ser verdadeiramente natural. Para que tal feito aconteça, é necessário uma imersão e entrega na íntegra para os aspectos dessa cultura.

Ribeiro M. (2008) ao falar da imitação usa uma terminologia que se aproxima bem a onde pretendo chegar, "assinatura pessoal". Isso no *Breaking* não é só uma forma de ser diferente, nem mesmo executar de uma forma distorcida, fazendo com que a identidade estética da dança se perca. A assinatura nesse caso é o estágio onde o dançarino possui tanto conhecimento na execução dos passos, que esses movimentos já não são mais a reprodução e sim uma execução natural. Quando o corpo sente esse movimento fluir naturalmente, sem necessidade de buscar a todo momento na memória os "padrões estéticos" que dão um rosto à técnica.

A aprendizagem motora pode ser definida como uma série de processos associados à prática ou à experiência que leva a mudanças relativamente permanentes na capacidade de produzir uma ação hábil. Na aprendizagem de uma coreografia, adquiri-se um novo padrão de movimento estilizado por meio da observação, imitação, repetição e exercício consciente. Para tanto, são necessárias atenção e tomada de consciência do movimento, além da intencionalidade inerente à dança, resultando em um ato motor consciente, voluntário e objetivado. O bailarino deve estar atento ao efeito de seu movimento no observador. Deve saber onde colocar um acento, qual frase de movimento deve enfatizar, quando acelerar ou retardar, quando reter o fluxo do movimento para concentrar a atenção daquele que o observa e também para dançar a coreografia com a dinâmica que lhe é pertinente e como imprimir sua assinatura pessoal (RIBEIRO, 2008, p.225).

Ribeiro M. (2012b)<sup>52</sup> levanta um questionamento que é um dos aspectos que trataremos e de certa forma é um dificultador no processo de autoralidade no *Breaking*. Quando ela se refere à importância da experiência corporal consciente na prática de dança, sendo um importante fator para construção da autoralidade, questiona sobre o tipo de dança a ser ensinada nas escolas de ensino médio.

---

<sup>52</sup> RIBEIRO, Mônica M. *O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 163-178, jan./jun. 2012. Consultado em outubro de 2018: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/29523/18207>>

[...]Como a experiência corporal consciente na prática artística da dança é importante para a construção da autoralidade, considerada, aqui, como análogo artístico da identidade, tenho pensado acerca do tipo de dança que deve ser ensinada nas escolas de ensino básico. Como fortalecer aquilo que os alunos já trazem e, ao mesmo tempo, apresentar-lhes outras possibilidades de articulação corporal sem marcá-los com uma estética de movimento específica e já codificada? Considero pertinente ressaltar a questão da autoralidade do movimento estético no que Alvarenga (2012, *comunicação pessoal*)<sup>53</sup> denominou de *Bé-Á-Bá* da dança. Desse modo, os iniciantes na prática da dança poderiam fortalecer sua identidade, ao modo de Pradier, num momento de formação educacional e pleno desenvolvimento cognitivo-afetivo e motor. Segura de que reforçar a identidade por meio da construção de primórdios de autoralidade no movimento estético pode impactar a consciência artística e cultural dos sujeitos-educandos, objetivo refletir sobre um modo específico de construção cênica da prática artística em dança e seus possíveis desdobramentos na esfera educacional (RIBEIRO, 2012b. p.165).

O que difere da fala da autora no processo de aprendizagem em *Breaking*, em Belo Horizonte, aqui analisado, é o fato de que nossa busca precisava de um quadro em branco, que é impossível, uma vez que somos seres formados e temos uma vida de experiências, inclusive na tentativa e erro de aprender a técnica. A nossa maior dificuldade é compreender e concatenar uma outra cultura, sem que nossos aspectos culturais sejam de fato uma interferência em nossa finalidade. Ao buscarmos uma identidade que o locus dela esta em outros corpos, em outra cultura, esse processo de aculturação se torna algo "violento".

Devido ao fato da dança *Breaking* ser uma expressão natural de um povo, de uma outra cultura, sendo uma expressão legítima oriunda de uma mistura étnica, como uma receita de bolo, contendo todos os aspectos locais e 70% de latinidade, sentimos a dificuldade maior de que não somente nosso saber pensado esteja construído e consciente mas também nosso saber expressivo, nosso movimento. Bhabha (2010)<sup>54</sup> relata um processo violento de aculturação que nos ajudará a compreender melhor esse conceito de

---

<sup>53</sup> ALVARENGA, Arnaldo. *Leitura e Comentários acerca do Artigo Formação Superior em Dança* (no prelo). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Comunicação pessoal).

<sup>54</sup> BHABHA, Homi K., *O local da cultura*, [Tradução] Myriam Ávila et.al, 4<sup>a</sup> reimpr.(português), Belo Horizonte:Editora UFMG, 2007.

autoralidade e como é brutal a imersão de uma cultura em um ambiente que já possui sua própria cultura.

A diversidade cultural é um objeto epistemológico - a cultura como objeto do conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como "conhecível", legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural e o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela da origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercambio de signos culturais em certos relatos antropológicos do início do estruturalismo

Por meio do conceito de diferença cultural quero chamar a atenção para o solo comum e o território perdido dos debates críticos contemporâneos. Isso porque todos eles reconhecem que o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são mal lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada. A cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações. Todavia, a realidade do limite ou texto-limite da cultura é raramente teorizada fora das bem intencionadas polêmicas moralistas contra a preconceito e o estereotipo ou da asserção generalizadora do racismo individual ou institucional - isso descreve o efeito e não a estrutura do problema. A necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural e rejeitada (BHABHA, 2010, p.63).

O autor trata em sua obra, o processo de aculturação no qual passaram diversas comunidades colonizadas inclusive por europeus, e em um capítulo ele fala sobre Frantz Fanon, uma importante figura, psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista, bastante envolvido na luta pela independência da Argélia, que escreveu uma obra intitulada "Os condenados da

Terra<sup>55</sup>" que retrata a violência que presidiu a instauração do mundo colonial que provocou uma incansável destruição das formas sociais autóctones, demolindo sem restrição os sistemas de referência da economia, as formas de aparência, de indumentária, sendo reivindicadas e assumidas pelo colonizado, no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada investe nas cidades proibidas. A explosão do mundo colonial é a imagem que o autor descreve, que pode ser retomada pelos indivíduos que constituem o povo colonizado. Fanon passou pelo processo de colonização pelos franceses e anos depois foi obrigado a lutar pelo exército Francês. O autor morreu em 1961, ano a publicação de sua obra que seria a última. Ao citar Fanon, Bhabha (2010) descreve um pouco da "violência" do processo de aculturação sofrido por ele e diz:

Ao articular o problema da alienação cultural colonial na linguagem psicanalítica da demanda e do desejo, Fanon questiona radicalmente a formação tanto da autoridade individual como da social na forma como vêm a se desenvolver no discurso da soberania social. As virtudes sociais da racionalidade histórica, da coesão cultural, da autonomia da consciência individual assumem uma identidade imediata, utópica, com as sujeitos aos quais conferem uma condição civil. O estado civil é a expressão última da tendência inata ética e racional da mente humana; o instinto social e o destino progressivo da natureza humana, a transição necessária da Natureza à Cultura. O acesso direto dos interesses individuais à autoridade social é objetificado na estrutura representativa de uma Vontade Geral- Lei ou Cultura - onde Psiquê e Sociedade se espelham, traduzindo transparentemente sua diferença, sem perda, em uma totalidade histórica. As formas de alienação e agressão psíquica e social - a loucura, a ódio a si mesmo, a traição, a violência - nunca podem ser reconhecidas como condições definidas e constitutivas da autoridade civil, ou como os efeitos ambivalentes do próprio instinto social. Elas são sempre explicadas como presenças estrangeiras, oclusões do progresso histórico, a forma extrema de percepção equivocada do Homem (BHABHA, 2010, p.74).

O autor trata de um processo de aculturação diferente do vivido e proposto nessa tese, onde o "colonizado" é obrigado a assumir os aspectos culturais do colonizador deixando para trás suas raízes. Dentro de meu processo de busca, assim como os de meus amigos, era de nosso desejo que essa "colonização" fizesse parte de nossa vida. Era uma busca diária por "gírias corporais" que nos aproximasse daquela cultura.

---

<sup>55</sup> FANON, Frantz. *Os condenados da terra.*[Tradução] José Laurônio de Melo, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1968. 373p.

Meu propósito aqui é definir o espaço da inscrição ou da escrita da identidade - para além das profundezas visuais do signo simbólico de Barthes. A experiência da auto-imagem que se dissemina vai além da representação como consciência analógica da semelhança. Isto não é uma forma de contradição dialética, como a consciência antagônica de senhor e escravo, que possa ser sublimada e transcendida. O impasse ou aporia da consciência, que parece ser a experiência pós-moderna por excelência, é uma estratégia peculiar de duplicação (BHABHA, 2010, p.83).

Diferente do que descreve o autor, nosso objetivo era uma busca incansável por uma "identidade" que pertencia à outro povo. Era um desejo de nossos corpos, incorporar os aspectos não tão somente estéticos como também expressivos, como algo que fosse nosso de fato. Incorporar uma aspectos oriundos da "Tradição" de outra cultura. Ele descreve a tradição sob o olhar do ocidente colonizador.

A tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não ao conteúdo. Por outro lado, o que o Ocidente deseja da autonomia, da invenção, da novidade, da autodeterminação, é o oposto - esquecer o tempo e preservar, acumular conteúdos; transformá-los no que chamamos história e pensar que ela progride porque acumula. Ao contrário, no caso das tradições populares ... nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido e o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para o esquecimento (LYOTARD, J.-F., THEBAUD, J. *apud* BHABHA, 2010 .p.93)<sup>56</sup>.

Todo o contexto descrito por Bhabha (2010) parte de um contexto de "violência", de brutalidade no processo de aculturação, onde o sujeito colonizado, é suprimido por um "eu" imposto a ele. O que se difere do processo pelo qual passamos ao nos deparar com a cultura *Hip Hop*. O autor ao falar da diferença cultural ressalta que:

---

<sup>56</sup> LYOTARD, J.-F., THEBAUD, J.-L. *just Gaming*. Trad. W. Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. p.34- 39

A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não-síncronico, da significação, ou a interrupção da questão suplementar que elaborei acima. A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na "guerra de posição", demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido a sua implicação continua em outros sistemas simbólicos, são sempre "incompletas" ou abertas a tradução cultural. A estrutura *estranha [uncanny]* da diferença cultural aproxima- se da concepção de Levi-Strauss do (Bhabha, 2010, p. 228-229) "inconsciente como supridor do caráter comum e específico de fatos sociais ... não por abrigar nossos eus mais secretos, mas porque... nos possibilita coincidir com formas de atividade que são *ao mesmo tempo nossas e outras*" (LEVI-STRAUSS, C. apud Bhabha, 2010, p.228-229)<sup>57</sup>.

Entendendo a complexidade do processo de aculturação, sem que haja uma perda de identidade, mas sim, acrescente uma algo, sabendo que o termo cultura é, nesse sentido, complexo, o trecho em que ele fala sobre distinções entre semelhança e similaridade, até então, é o que melhor descreve o que vivíamos diante da vontade de "expressar" traços de outra cultura.

Torna-se crucial distinguir entre a semelhança e a similitude dos símbolos através de experiências culturais diversas - a literatura, a arte, o ritual musical, a vida, a morte - e da especificidade social de cada uma dessas produções de sentido em sua circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valor específicos. A dimensão transnacional da transformação cultural - migração, diáspora, deslocamento, realocação - torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação, o discurso natural(izado), unificador, da "nação", dos "povos" ou da tradição "popular" autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição (Bhabha, 2010, p.240-241).

Quanto mais imersos nos aspectos culturais e únicos da cultura *Hip Hop*, mais propriedade tínhamos na execução dos movimentos por nós aprendidos. Depois de passar a euforia do "novo", depois de vivenciarmos a sensação da descoberta de uma nova cultura

---

<sup>57</sup> LEVI-STRAUSS, C. *Work of Marcel Mauss*, p.58.

nos anos 80, passado os anos 90 tentando decifrar o que era o *Hip Hop*, finalmente encontramos fontes de informações "sólidas". Com o surgimento da internet em meados dos anos 90, somando a conectividade das recém criadas redes sociais, podíamos finalmente entrar em contato com os pioneiros das técnicas de dança. Quanto mais informações obtínhamos, nos parecia ser mais "natural" a prática da técnica. A soma do que era gestual, físico, com o intelectual, o teórico, fazia com que fluíssemos e tivéssemos autonomia na execução.

Não se pode pensar em aprendizagem sem levar em consideração as emoções dos envolvidos no processo. Tanto no momento de aprender os passos de uma determinada seqüência de movimentos de dança, quanto ao executá-la, o bailarino é afetado pelas suas emoções. São as variações no seu estado emocional que vão colorir de maneira diferente, ao longo de uma série de apresentações, os mesmos movimentos de uma coreografia já aprendida. Isso se dá sem prejuízo em sua execução motora devido ao estágio autônomo e, segundo nossa proposta, à consequente "liberação" do lobo frontal que poderá interferir no dançar de maneira intencional, modulando os matizes de cada passo da dança (RIBEIRO, 2008,p.228).

Dante dessa busca por autoralidade destaco um termo usado por Greiner (2005)<sup>58</sup>, o "*Embodied*", que seria algo como corporificação, mas que não se relaciona com a idéia de encarnar, que surge somente como uma forma de referir à ação que parte de fora para dentro - como uma informação ou uma intenção que é percebida, vista ou sentida de uma fonte externa à nossa mente, passando a ser parte de nós, que se torne consciente, destaca que os autores Francisco Varela em parceria com Evan Thompson e Eleanor Rosch, buscavam aproximar as ciências cognitivas, as tradições budistas, a psicologia mediativa e a filosofia.

Essa corporificação citada pela autora, creio eu, seja o que tanto buscamos ao estudar o *Breaking*, e iniciamos então, uma busca desenfreada por fluência, autonomia, fruir.

---

<sup>58</sup> GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinares*. 2<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Annablume, 2005. 152 p.

Shusterman (2012) ao analisar o tratamento do corpo, passando por diversos autores, disserta sobre a prática somática, que como citado anteriormente, acredito que é algo que auxilia no processo de aprendizagem por meio de observação e até mesmo na conquista da autoralidade, uma vez que a percepção de si passe a ser algo natural, a expressão que antes era algo "imitado", passa a ser corporificada, pessoal.

A defesa do livro da autopercepção somática refletida ou aguçada mostrará, porém, que essa consciência corporal intensificada não necessariamente perturbará, mas antes aumentará nossa percepção do mundo exterior e nosso relacionamento com ele ao aprimorar nosso uso do eu que é o instrumento fundamental de toda percepção e ação. De fato, creio que *toda autoconsciência somática agudamente atenta sempre estará consciente de mais do que o corpo em si*. Concentrar-se em sentir o corpo é colocá-lo em primeiro plano contra o plano de fundo do ambiente, que de algum modo deve ser sentido para constituir aquele plano de fundo vivenciado. Não é possível sentir que se está sentado ou de pé sem sentir o ar à nossa volta, que inalamos. Essas lições de autoconsciência somática acabam por sugerir a visão de um eu essencialmente situado, relacional e simbiótico, e não o conceito tradicional de um eu autônomo baseado numa alma individual, monádica, indestrutível e imutável (SHUSTERMAN, 2012, p.35).

### 3 - CAPITULO TERCEIRO

#### 3.1 - O QUE É TÉCNICA?

Definido no dicionário como:

- 1 - Conjunto dos métodos e pormenores práticos essenciais à execução de uma arte ou profissão: “– Em matéria de dinheiro o Getúlio é um homem honesto. Mas finge que não vê certas safadezas que se fazem a seu redor. A sua técnica é a de corromper para governar”(EV).
- 2 - Conhecimento prático; prática.
- 3 - A maneira como uma dançarina ou um atleta usam os movimentos do corpo na execução do seu trabalho.
- 4 - A maneira como um escritor, um pintor, um escultor etc. usa os elementos técnicos de sua arte para melhor se expressar: “Eu não sei se vocês se lembram de Vestido de Noiva. Como todos os meus textos dramáticos, é uma meditação sobre o amor e sobre a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes” (NR).
- 5 - O modo como algo é realizado; meio, método: “Baldomero, antes de se aposentar, era engenheiro eletricista. Diz ele ter inventado uma técnica de distribuição subterrânea de eletricidade [...]” (RF).
- 6 - Grande habilidade; destreza, perícia: “E, de repente, veio Carlos Lacerda. O grande polemista sabe deflagrar uma catástrofe e, depois, administrá-la. Depende do seu exclusivo arbítrio e de sua técnica demoníaca o movimento, a extensão, a profundidade da catástrofe” (NR)<sup>59</sup>.

Para falar de técnica, usarei o conceito do antropólogo Mauss (2006), quem em um capítulo de seu livro "*Sociologia e Antropologia*", aborda às então chamadas por ele, "*Técnicas do corpo*".

Eu digo *as* técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria *da* técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples *das* técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma

---

<sup>59</sup> <[www.dicio.com.br](http://www.dicio.com.br)>

tradicional, sabem servir-se de seu corpo. Em todo caso, convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente.(MAUSS, 2006, p.401).

O capítulo trata das discussões acadêmicas no âmbito de estudos onde se radicaliza a informação compreendendo que já possuem-na por inteiro. Quando se assume que tudo conhece não se avança mais, pois acreditam que o objetivo foi atingido. Ao acreditar que uma pesquisa ou o estudo de uma técnica nesse caso, esta completamente decifrada, caindo assim em uma "zona de conforto" na qual um estudioso e principalmente, pesquisador não pode estar nunca. A palavra "Heteróclico<sup>60</sup>" é utilizada para resumir a introdução que nesse contexto realmente parece ser uma síntese do trabalho.

Outrora nos ensinavam a mergulhar depois de ter aprendido a nadar. E, quando nos ensinavam a mergulhar, nos diziam para fechar os olhos e depois abri-los dentro d'água. Hoje a técnica é inversa. Começa-se toda aprendizagem habituando a criança a ficar dentro d'água de olhos abertos. Assim, antes mesmo que nadem, as crianças são treinadas sobretudo a controlar reflexos perigosos mas instintivos dos olhos, são antes de tudo familiarizadas com a água, para inibir seus medos, criar uma certa segurança, selecionar paradas e movimentos.(MAUSS, 2006, p.402).

É feita uma análise das técnicas de ensino e aprendizagem do nado comparando-as com as de outro tempo anterior a esse, diagnosticando que houveram mudanças em ambos os meios, tanto no nado em si quanto no ensino. Essa comparação insinuam que não estavam errados os ensinos anteriores, somente preenchiam as demandas e atingiam o que era de conhecimento naquele momento. Logo após descrever as técnicas passadas, é feita uma reflexão e análise sistemática das técnicas mostrando que a evolução dessas modificaram os parâmetros do que era tido como "mínimo" e "máximo", como conceito de uso e ensino de uma técnica como o nado "*crawl*", que antes era feito com a cabeça fora da água. Atualmente, não é feito mais assim, como outros "hábitos" que eram adotados e foram deixados.

---

<sup>60</sup> adj. Diz-se de tudo que contraria as regras da arte: construção heteróclita. / Diz-se do que é excêntrico, fora do comum: amálgama

Mauss (2006) desenvolve a seguir uma linha de raciocínio usando como metáfora a marcha dos soldados franceses comparando-as com a dos ingleses, usa a descrição para criar uma visão do estudo da uma técnica que amarra-se muito bem na conclusão da análise destas diferenças, transferindo-as para as "idiossincrasias sociais" de uma simples caminhada. Nessa pesquisa, sobre o *Breaking*, o que autor chama de "idiossincrasias sociais", chamarei de "gírias corporais", algo que é conhecido entre os praticantes de *Breaking* com o termo "*Stance*", que do idioma inglês, significa postura. Entretanto, no *Breaking* ele vai muito além do que uma postura ou pose, ele é como o que na Capoeira brasileira chamam de "Mandinga"<sup>61</sup>, ou como Kenneth "Ken Swift" Gabbert<sup>62</sup> diz: "É nossa verdade expressada por movimentos<sup>63</sup>".

De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós. Era uma idéia que eu podia generalizar. A posição dos braços e das mãos enquanto se anda é uma idiossincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos puramente individuais, quase inteiramente psíquicos. Por exemplo: creio poder reconhecer assim uma jovem que foi educada no convento. Ela anda, geralmente, com as mãos fechadas. E lembro-me ainda de meu professor do ginásio interpelando-me: "Seu animal! Andas o tempo todo com as manoplas abertas!". Portanto, existe igualmente uma educação do andar.(MAUSS, 2006, p.404).

Inicia uma análise da forma de caminha das enfermeiras de um hospital em Nova Iorque onde Mauss foi tratado, identificando a caminhada dessas, iguais ao caminhar das mulheres nos filmes Hollywoodianos. Ao retornar a Paris percebe que o caminhar visto nos filmes começavam a ganhar vida também nos países onde eram exibidos esses filmes. Esse processo se assemelha ao meu processo de observação do *Breaking* ao compreender que os corpos dos pioneiros, dos praticantes de *Breaking* nascidos ou que vivem no contexto natural de onde a dança nasce, possuíam uma movimentação particular, algo que eu não enxergava em outros corpos, algo que era inerente aos corpos daquelas pessoas que viviam ali. Fui percebendo que o *Breaking* estava muito além do que só dispor os membros do corpo nos lugares "certos" no tempo "sugeridos", que havia algo intrínseco naqueles corpos.

---

<sup>61</sup> LIMA, Lúcia Correia; FARIA, Lázaro, *Mandinga in Manhattan*, CULTURA Marcas e DOC TV, 2005.

<sup>62</sup> Pineiro do *Breaking* e um dos maiores ícones do técnico no mundo.

<sup>63</sup> Stance is the truth expressed by ourselves movements.

Assim, durante muitos anos tive a noção da natureza social do "*fiabitus*". Observem que digo em bom latim, compreendido na França, "*habitus*". A palavra exprime, infinitamente melhor que "hábito", a "*exis*" [hexis], o "adquirido" e a "faculdade" de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a "memória" misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses "hábitos" variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educação, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição.(MAUSS, 2006, p.404).

Interessante a maneira de descrever o "*habitus*", acrescentando a ele inúmeros fatores que são agregados e que categoricamente fazem parte do conteúdo do hábito tais como elementos sociais e geográficos até influências externas, de outras fontes, mas que somam à personalidade formando o "*habitus*".

Enfim, uma outra série de fatos se impunha. Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem à mesma educação, de modo que podemos compreender a seqüência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros.(MAUSS, 2006, p.405)

Mauss (2006) faz uma comparação com o aprendizado das nomeadas anteriormente, idiossincrasias, na formação do adulto, que quando criança automaticamente aprendem a "imitar" os gestos dos adultos, principalmente os que tem confiança, como pais e acrescento aqui, mestres e outras figuras de admiração que convivem com essas. O trecho fala das figuras de prestígio em relação ao "imitador", fica claro no trecho que diz: "No ato imitador que se segue, verificam-se o elemento psicológico e o elemento biológico.(MAUSS, 2006,

p.405)". Destaca que uma visão tríplice deve ser feita ao analisar as ações, que eram o biológico, o sociológico e o psicológico, a soma dos três formariam o resultado final.

O autor também cita alguns rituais "primitivos" de tribos australianas, que antes de caçar, utilizam de um tipo de "mantra" com auxílio de objetos que acreditam ser sagrados como uma pedra chamada de "*kawemukka*". Esses rituais são feitos com a finalidade de que os caçadores acreditem que foram tomados por uma "mágica", que faz com que ele creia na "magia" que lhe foi dada e execute feitos que teoricamente eram impossíveis a este antes do ritual.

O fenômeno psicológico que constatamos nesse momento é, do ponto de vista habitual do sociólogo, muito fácil de perceber e de compreender. Mas o que queremos destacar agora é a confiança, o *momentum* psicológico capaz de associar-se a um ato que é antes de tudo uma proeza de resistência biológica, obtida graças a palavras e a um objeto mágico.

Ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso confundem-se para o agente. Eis aí os elementos de que eu dispunha.(MAUSS, 2006, p.406-407).

Diante do que Mauss (2006) descreve como as "técnicas do corpo", leia-se agora, "gírias corporais", destaco que em minha trajetória de aprendizagem, assim como o gesto em si, sempre busquei algo mais, algo que até então eu não sabia explicar o que era, mas sabia que faltava algo, que por mais que o movimento soasse fiel ao que eu enxergava, algo quase "místico" me faltava. Essa Gíria Corporal é o que faria de minha movimentação, algo como se fosse autoral, algo que mesmo com raízes de pertencimento à outra cultura e de outro país, fluísse como pessoal. Algo que vai além da movimento por si só.

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. Peço-vos então a permissão de considerar que adotais minhas definições. Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional,

eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas, de outro? É que este último é sentido pelo autor *como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química*, e é efetuado com esse objetivo.(MAUSS, 2006, p.407).

Corroborando com o gesto de reprodução, acrescento aqui a fala de Meltzoff (2002)<sup>64</sup>, que destaca que

Mais que um gesto físico, o ato da reprodução de movimentos, natural do ser humano desde seus primeiros minutos de vida. "Hoje sabemos que recém nascidos podem imitar movimentos corporais no nascimento. Tal imitação revela uma ligação inata entre a criança e quem a gera, com implicações para o desenvolvimento emocional e de intersubjetividade (MELTZOFF;PRINZ, 2002, p.19)<sup>65</sup>.

Em Ribeiro P. (2010), ao falar sobre a imitação, ele também concorda com essa teoria de que a criança já imita nas primeiras horas de vida, entretanto, ele acredita que se difere pelo fato de ser um tipo de ação não pensada, não programada, quase como um instinto ou uma reação muscular de reflexo, sendo um gesto diferente de imitação.

Mauss (2006) disserta e classifica as técnicas do corpo afim de pragmatizar de alguma forma o que teorizava. Criando classes no processo de condensação de uma técnica nos ajuda a avançar e até mesmo categorizar os movimentos provenientes de uma mesma "família", facilitando a compreensão e auxiliando no processo de elaboração do ensino dessa. No processo de aprendizagem de *Breaking* pelo qual passei por exemplo, pude compreender que existem classes de movimento que permeiam dentro de outras, movimentos que pertencem a mais de uma classe dependendo da proposta de uso do mesmo.

---

<sup>64</sup> MELTZOFF, A. N.; PRINZ, W. (Ed.). *The imitative Mind: development, evolution, and Brain Bases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 353 p.

<sup>65</sup> Tradução do autor: We now know that newborns can imitate body movements at birth. Such imitation reveals an innate link between the infant and caretaker, with implications for emotional development and intersubjectivity

Mauss (2006) descreve inúmeras formas e classificações para as técnicas do corpo e para a "transmissão" dessas, tais como: Variação das técnicas do corpo com as idades; Classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento - nesse trecho ele trata essa relação como uma forma de "adestramento" do corpo, visando qualitativamente o resultado final desse evento; e por fim, a Transmissão da forma das técnicas. Essa última, trata exclusivamente do ponto de vista que corrobora com meu estudo, com a prática da observação.

*"4) Transmissão da forma das técnicas.* — Ultimo ponto de vista: o ensino das técnicas sendo essencial, podemos classificá-las em relação à natureza dessa educação e desse adestramento. E eis aqui um novo campo de estudos: incontáveis detalhes inobservados, e cuja observação deve ser feita, compõem a educação física de todas as idades e dos dois sexos. A educação da criança é repleta daquilo que chamam detalhes, mas que são essenciais. Veja-se o problema da ambidestria, por exemplo: observamos mal os movimentos da mão direita e os da mão esquerda, e sabemos mal como são ensinados. Reconhecemos à primeira vista um religioso muçulmano: mesmo quando tem um garfo e uma faca (o que é raro), ele fará o impossível para servir-se apenas de sua mão direita. Ele jamais deve tocar o alimento com a esquerda e certas partes do corpo com a direita. Para saber por que ele não faz determinado gesto e faz outro, não bastam nem fisiologia nem psicologia da dissimetria motora no homem, é preciso conhecer as tradições que impõem isso. Robert Hertz colocou bem esse problema. Mas reflexões desse gênero e outras podem aplicar-se a tudo que é escolha social dos princípios dos movimentos.(MAUSS, 2006, p.411)"

Ele ainda enumera outras técnicas por ele consideradas e com merecimento de atenção como um tipo de "técnica do corpo" tais como: Técnicas do nascimento e da obstetrícia; Técnicas da infância - aqui ele trata da relação da criança com a família, destacando a figura materna por exemplo desde à amamentação, a relação da mãe com o filho ainda no ventre; Técnicas da adolescência - trata aqui da transição e da mudança do corpo que acontece na adolescência, contrastando gêneros; Técnicas da idade adulta; Técnicas do sono; Vigília: Técnicas do repouso; Técnicas da atividade do movimento; Técnicas dos cuidados do corpo; Técnicas do consumo - trata aqui da alimentação; e por fim, as Técnicas da reprodução.

Falando sobre os diversos tipos de educação do corpo criam uma teoria que fortalece a visão da essencialidade da educação do corpo, de

acordo com o meio que vive e destaca que a sociedade tem um importante papel dentro deste contexto. A educação do corpo é o que nos permite separar e classificar sociedades como primitivas devido à reações "mais ou menos brutais, inconscientes, ou, contrário, isoladas, precisas, comandadas por uma consciência clara.(MAUSS, 2006, p.421).

## 4 - CAPÍTULO QUARTO

### 4.1 - O ENSINO E APRENDIZAGEM DE DANÇA

Como descrevi até aqui, o principal meio de aprendizagem de *Breaking* em Belo Horizonte é o meio de observação e reprodução, muitas vezes, vulgarmente tratada como "cópia". Para falar sobre o ensino de dança e compreender melhor os meandros desse ato, usarei os conceitos de alguns teóricos que fizeram parte da minha construção desse saber. Shusterman (2012) não disserta sobre o ensino e ou aprendizagem de dança, mas tece teorias sobre o corpo que são muito relevantes e podem acrescentar e otimizar esses processos. Ao falar sobre as teorias de Merleau-Ponty, diz que:

[...]o aprendizado inteiramente como aquisição automática de hábitos corporais por meio de condicionamento motor irrefletido ou sedimentação somática. "A aquisição de um hábito [inclusive de nossos hábitos de fala e pensamento] é de fato a apreensão de um significado, mas é a apreensão motora de um significado motor"; "na aquisição do hábito, é o corpo que 'compreende'". Não há necessidade de o pensamento explicitamente consciente "acostumar-se com um chapéu, com um carro ou com uma bengala", nem de dominar um teclado; nós simplesmente "os incorporamos à massa do nosso corpo" por meio de processos irrefletidos de sedimentação motora e do próprio senso corporal espontâneo do eu (PoP, 143-144)<sup>66</sup>. O corpo vivido, para Merleau-Ponty, tem assim duas camadas: abaixo do corpo espontâneo do momento, há "o corpo-hábito" da sedimentação (PoP, 82, 129-130) (SHUSTERMAN, 2012, p.109).

Refletindo sobre o treinamento somático, posso acrescentar que viria a somar e dar primazia no processo de execução do *Breaking*, podendo nos ajudar a entender e perceber detalhes que na ausência de um olhar crítico, não conseguiríamos notar. Entretanto, como já falamos anteriormente, os movimentos por nós estudados e aprendidos, não eram nem são executados como gestos irrefletidos, contrário a isso, quanto mais os executamos, mais os compreendemos e criamos consciência deste. A apropriação do movimento assim como a busca de uma autoralidade na execução, não nos permite uma execução livre de consciência

---

<sup>66</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. In *Praise of Philosophy and other Essays*. Trad. Jhon Wild, James Edie e John O'Neil. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970.

reguladora, uma consciência que analisa e busca um padrão estético e uma fluência no *Breaking*.

É por isso que diversas disciplinas de treinamento somático costumavam valer-se de representações e de atenção corporal autoconsciente para corrigir nossa autopercepção falha e o uso de nossos eus corporificados. Das práticas asiáticas ancestrais de mente alerta aos sistemas modernos, como a Técnica Alexander e o Método Feldenkrais, o apercebimento explícito e o controle consciente são fulcrais, assim como o uso de representações e visualizações. Essas disciplinas não almejam apagar o nível crucial de comportamento irrefletido por meio do esforço (impossível) de nos tornar explicitamente conscientes de toda a nossa percepção e ação. Na verdade, elas buscam aprimorar o comportamento irrefletido que prejudica nossa experiência e nossa performance. Mas para chegar a esse aprimoramento, a ação ou hábito irrefletido deve ser trazido à reflexão crítica consciente (ainda que por tempo limitado), de modo que possa ser apreendida e trabalhada mais precisamente. Além desses objetivos terapêuticos, as disciplinas de reflexão somática também podem melhorar nossa experiência com as riquezas, descobertas e prazeres agregados que a percepção aguçada pode trazer (SHUSTERMAN, 2012, p.110-111).

Em minha experiência com ensino e aprendizagem de dança, aqui tratada, o *Breaking*, vejo em uma teoria do autor que me faz refletir e lembrar que mesmo sem o entendimento teórico do processo somático, eu passei por fases que se aproximam bastante da prática. Ao ver os movimentos e tentar reproduzir, enxergo claramente o que Shusterman (2012) descreve como "esquema" e "imagem" corporal. Sendo que o primeiro, é comum a todos os seres humanos, consiste somente em saber que é um corpo e que este corpo comumente tem braços, pernas, cabeça dentre outros, já a imagem, é a percepção consciente e consciência pessoal. A consciência somática reflexiva por exemplo, não tem o propósito de nos cegar para os atos irrefletidos, mesmo que ao direcionarmos a atenção para um membro e sua ação, obscuridade de alguma forma alguns atos irreflexivos. Contrário a isso, ela busca aprimorar o irrefletido, colocando-o em foco temporário, de modo a serem reintegrados.

Merleau-Ponty corretamente diz que a consciência reflexiva e as representações somáticas não são apenas desnecessárias, mas inúteis no que diz respeito a explicar nossa percepção e nosso comportamento comuns, que costumam ser irrefletidos. A partir dessa premissa, pode-se inferir a consciência representacional somática é uma irrelevância enganosa. Mas essa conclusão não se segue: primeiro porque há mais a explicar na experiência humana do que nossas percepções e ações irrefletidas e não problemáticas. A consciência representacional somática pode nos ajudar nos casos em que as competências espontâneas cessam e em que se tenta corrigir os hábitos irrefletidos. Além disso, a capacidade explicativa não é o único critério de valor. A reflexão somaestética e suas representações podem ser úteis não para explicar a experiência comum, mas para alterá-la e suplementá-la (SHUSTERMAN, 2012, p.116-117).

Diante da complexidade dos movimentos de *Breaking*, que diferente da maior parte das técnicas de dança, tem a maior parte de sua execução feita com mãos e pés no chão, tendo que compreender uma identidade estética, um padrão, gerir o movimento de todos os membros em contato com o chão, travando uma luta contra a gravidade e exigindo o máximo de nosso condicionamento físico. É necessário que trabalhemos um olhar atento que tem um foco randômico, trazendo assim o pensamento dos atos irrefletidos à tona - uma vez que temos o foco de atenção para um único membro, tende-se a perder o foco nos outros membros que também participam da ação. Ao manter esses membros em suas funções, mesmo sem que eles sejam o foco de nossa atenção, considera-se como um ato irrefletido. Pensar sistematicamente sobre a ação, pode ao contrário de melhorar o ato, piorar a reflexão da ação. Não buscamos aqui, inibir os atos irrefletidos, e sim refletir mais cuidadosamente sobre os modos de como nossa consciência pode ser disciplinada e empregada em diferentes situações (SHUSTERMAN, 2012).

Destaco aqui também a experiência descrita por Marques ( 2011)<sup>67</sup>, em seu livro "O ensino de dança hoje". A autora diz que

Aprender e elaborar conhecimentos de dança envolvendo sensibilidade, sentimentos, opiniões a partir de elementos afetivos, intuitivos sobre as pessoas e suas questões socioculturais, no mundo em que vivem, é prática que necessita tornar-se mais presente nas aulas em

---

<sup>67</sup> MARQUES, Isabel A., *Ensino da dança hoje: textos e contextos*, 6<sup>a</sup> edição, Editora Cortez, São Paulo, 2011.

escolas de Educação Básica (infantil, fundamental, média). Nessas escolas, as aulas que trabalham com os alunos a compreensão da arte e de outras áreas do conhecimento humano, desenvolvendo parcerias diversas, constituem-se em lugares e tempos fundamentais para criativos processos de ensino e aprendizagem estéticas. Além disso, nos cursos de ensino superior, especialmente os que educam professores para o exercício da profissão, as experiências estéticas pessoais, as elaborações profissionais sobre elas e seu ensino também são práticas culturais a serem conquistadas e aperfeiçoadas (MARQUES, 2011, p. 15-16).

A autora descreve um processo de ensino e aprendizagem dentro do contexto de escolas da educação básica, que se distancia um pouco da trajetória de ensino e aprendizagem no *Breaking* em Belo Horizonte ou do ensino e aprendizagem em escolas de dança por exemplo - que em grande maioria, também adotam o método de observação e reprodução de movimentos pré estabelecidos, já construídos e com uma identidade estética padrão. Entretanto, a experiência de ensinar dança para corpos que nunca tiveram contato com outras técnicas de dança, enriquece o contexto que abordamos aqui.

"E como?" acaba também sendo a "pergunta fatídica" que enfrento quando me solto em aulas teóricas no universo das reflexões, dos sonhos, das análises sobre o ensino e suas problemáticas. "Fatídica" porque nem sempre temos as respostas prontas esperadas pelos alunos que hesitam em acreditar que é a própria prática que nos dirá como proceder. (MARQUES, 2011, p.21).

Assim como Marques (2011) indaga, passamos por questionamentos que nem sempre encontramos respostas. Mesmo dotados de um conhecimento teórico avançado, tendo acesso não somente à informações sobre o *Breaking* mas também entrevistas com seus pioneiros e vídeos desses "Mestres" dançando, ainda nos falta a vivência, a experiência etnográfica, andar pelo Bronx, sentir o ambiente. Exemplifico utilizando a fala de um mestre de capoeira no documentário "Mandinga in Manhattan", que diz que para se tornar um mestre de capoeira, para se graduar mestre, o sujeito precisa pisar na Bahia. Mesmo que ele tenha todo conhecimento prático da Capoeira, ele precisa andar nas ruas em que seus mestres andaram, precisa respirar o aquele ar, viver naquele ambiente. Mestre Pastinha enfatiza: "A Capoeira é tudo que o olho vê e a boca come".

A idéia de que a relação teoria-prática sugeria uma aplicação da teoria sobre a prática, ou como uma prática que inspirava a teoria, pode ser entendida hoje como processos totalizantes. Locais, parciais e fragmentárias, teorias hoje são na realidade vistas como relativas, formando uma rede de revezamentos e ações múltiplas (apud Deleuze, in Foucault, 1979 apud MARQUES, 2011).

Não estaria sendo coerente com meu próprio pensamento pedagógico, portanto, se buscasse neste trabalho ditar e prescrever metodologias e estratégias pelas quais as teorias por mim formuladas em resposta às perguntas sobre o ensino de dança pudessem ser "aplicadas" na prática. Não pretendo ser autora de outra metanarrativa para o ensino de dança e, tampouco, falar pelos professores que enfrentam a dura e diversificada realidade da prática escolar (MARQUES, 2011, p.24).

Marques (2011) destaca o fato de algumas práticas conservadoras de ensino de dança estarem ganhando espaço na atualidade. A arte mudou mas parece que não afetou o ensino de dança. As experiências corporais e cênicas vividas entre os anos 60 e 70, deveriam ter desenvolvido novos meios para o ensino de dança hoje. Para além disso, ela diz que estas experiências passadas poderiam ter fornecido elementos para que o ato de educar hoje levasse à participação, entendimento, o gozo e a reconstrução dos atuais fazeres da arte.

Ao contrário do que se pensaria, um forte movimento conservador tem invadido nos últimos anos escola, de arte, de tempo e de espaço desenvolvidos por muitas das instituições de ensino de dança no Brasil e no exterior são muitas vezes avessos às transformações radicais que a dança sofreu nas referidas décadas. Em âmbito profissional ou profissionalizante, técnicas, conceitos, metodologias para o ensino de dança que imperavam nos séculos XVIII e XIX voltam a ser considerados e reconsiderados como formas de ensino indispensáveis para a formação do dançarino. (MARQUES, 2011, p.31).

Ao perscrutar outros meios de ensino e aprendizagem, Marques (2011) passa pela leitura de Laban, elogiando a integração do teórico e a criação entre os alunos, onde ela diz que isso permitia que eles percebessem com mais precisão as sensações existentes na expressão dramática, seja na dança teatral ou em danças populares. A autora também fala sobre o ensino voltado para coreografias, ensino esse que entendo como um meio de

observação e reprodução, uma vez que o processo é reproduzir movimentos executados por um proposito.

No que diz respeito à educação, através do enfoque coreológico é acessível ao aluno o subtexto da dança, de modo que se processe um aprendizado que "insistirá que a dança é um evento conhecido apenas pela fusão simultânea do fazer, ter sensações, pensar e sentir no ato de conhecer com discernimento o evento estético" (Preston-Dunlop, 1988, p.229 *apud* MARQUES, 2011)<sup>68</sup>. O aprendizado através do subtexto permite, assim, que o aluno processe as informações recebidas nos diversos níveis (corporal, intelectual; de dentro ou de fora; racional ou intuitivo), exercitando suas capacidades ativas de aprendizado (Preston-Dunlop, 1992 *apud* MARQUES, 2011).

A autora discorre sobre o tema enfatizando que o ensino coreológico de dança não seria somente uma experiência de reviver a técnica já codificada como é proposto por algumas escolas de Balé clássico ou uma busca de uma técnica corporal pelo simples apelo da busca. Ela diz que esse método provê ao dançarino talentos e preferências usando palavras de Preston-Dunlop (1988 *apud* MARQUES, 2011). Existe compreensão corporal e produção de conhecimento presente nas mais diversas manifestações de dança nos nossos dias. O foco no ensino e aprendizado propiciado pela metodologia coreológica define uma relação entre a performance, a criação, a documentação, a apreciação e a verbalização. Esse processo permite que o aluno tenha diferentes pontos de vista do que se está sendo proposto, ou seja, o aprendizado tem o potencial de gerar um melhor entendimento do que está sendo feito, discriminando e avaliando a qualidade daquilo que está sento interpretado ou criado. Para Laban ressalta Marques (2011), os significados e conteúdos da dança, ou texto - uma vez que Laban teoriza que a coreografia seria a escrita da dança -, seria "oculto em suas estruturas, ou subtexto. Entendê-las desvelava e revelava esse conteúdo de forma consciente (HODGSON e PRESTON-DUNLOP, 1990 *apud* MARQUES, 2011). Esse raciocínio faz com que a autora visualize outro significado oculto, suprimido, esquecido e ou não revelado claramente, como os objetivos educacionais propostos por Laban para o ensino de dança: "Qualquer trabalho que seja desenvolvido no sentido de perceber o conteúdo daquilo que

---

<sup>68</sup> PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. The Noverre Press: United Kingdom, 1988. pp. 240

está sendo improvisado ou composto estará também relacionando o mundo de arte à sociedade mesmo que indiferente." (MARQUES, 2011, p:82-83)

A fala de Marques (2011) no trecho acima remete a idéia de que Laban não dava muita credibilidade no ensino "coreológico", dando mais atenção na produção espontânea de conteúdo, diferente de Preston-Dunlop (1988 *apud* MARQUES, 2011), que entendia a coreologia como uma produção de conhecimento, abrindo um caráter de criticidade ao aprender o conteúdo. Enfatizo aqui que uma técnica de dança já existente, que já exista um repertório, uma base pré estabelecida, terá como principal meio de aprendizagem a observação e reprodução, uma vez que os movimentos necessitam de uma estrutura, um padrão que se torna mais prático compreender ao ser observado.

Falando de ensino e aprendizagem, não posso deixar de mencionar o significado de "Escola" dentro da cultura *Hip Hop* e sua importância. Entendemos por Escola todas as interpretações legítimas de *Breaking* que surgem no Sul do Bronx em meados dos anos 70, mais precisamente à partir de 1973. Quando a dança começa a surgir entre os corpos jovens dos Latinos, ela vai sendo disseminada no corpo a corpo, sendo moldada, sendo construída coletivamente. Alguns grupos se formam para praticar a mesma dança e se diferem umas das outras em poucos aspectos, a maior parte desses aspectos são diferenças em nomenclaturas, com poucas discordâncias nos padrões de execução da dança. Inicialmente temos a Crazy Commanders Crew, que é uma das mais importantes para a História do *Breaking*; a The Bronx Boys; The Sausoul Crew e a Zulu Nation. Essas escolas deram origem a algumas linhagens que futuramente também se tornaram escolas e referências até hoje, tais como: Rock Steady Crew, New York City Breakers, Mighty Zulu Kings e Full Circle Crew.

Alguns nomes são de suma importância e de consenso comum entre os pioneiros, membros e fundadores da *Crazy Commanders Crew*, são eles: Louis Angel Matteo, conhecido como "Track 2" e Lein Figueroa, conhecido como "Spy". Esse segundo é tido como o pai do *Breaking*, ele é o responsável pela maior parte dos movimentos que formam a base da dança assim como a formatação da "estrutura" que dá um rosto à técnica. *B.boy Spy*,

como ficou conhecido depois, era chamado de "*The man with a Thousand moves*"<sup>69</sup>, ou "O homem de mil movimentos". Surge no corpo dele a proposta de etapas no *Breaking*, de estágios, tais como: *Top Rock*, a dança que é feita no plano alto, ou de pé; o *Footwork*, a dança que é feita com mãos e pés tocando o chão, usando um plano médio baixo e baixo em alguns momentos; e o *Freeze*, que é a finalização da apresentação da dança, sendo o congelamento de uma ação, uma parada, um gesto estático. Depois de criada essa estrutura a dança ganha um padrão, chega a um senso comum que define o que é o *Breaking*.

As Escolas tiveram grande importância não só na criação da dança como também em sua difusão e preservação. Sem elas os passos, os conceitos, os padrões, iriam sendo perdidos, fragmentados, à ponto de apagar todo o contexto que fora criado ali. Com o excesso de propostas de novos movimentos, de criações e re-apropriações, o *Breaking* estava fadado a desaparecer em meio a um mar de movimentos sem foco, se tornando somente uma fase, um momento. Com a rigidez, o "endurecimento" das escolas, o *Breaking* pode criar identidade, ele ganha corpo. Marques (2011) faz uma crítica que retrata algo similar.

Ao "virar escola", artistas, movimentos artísticos, linhas de pesquisa são "didaticamente sistematizados", perdendo, na maioria das vezes, seu "tom inovador", sua dinamicidade, imprevisibilidade, indeterminação. O processo de transmissão de conhecimento imposto pela escola torna-se rígido e estipulado por normas externas à arte, de modo a perpetuar e a cristalizar aquilo que se acreditava revolucionário. Dançarinos-professores, ao inovar por um lado, tornam-se conservadores por outro (MARQUES, 2011, p.52).

Entendo a importância da liberdade expressiva nas artes e até comprehendo os teóricos que defendem essa "quebra" de parâmetros. Entretanto, se as técnicas clássicas não existissem, se não houvessem tais parâmetros, não teríamos hoje a diversidade de técnicas que temos e estaríamos praticamente "reinventando a roda" todos os dias. Entendo a inovação dentro de uma técnica, nesse caso específico, sobre o *Breaking*, como o domínio total da estrutura base da técnica, podendo assim, dar uma nova interpretação a ela.

---

<sup>69</sup> THE FRESHEST KIDS. *A History of the Bboy* (video documentary). Directed: Israel. California: US, QD3 Entertainment, INC. and Brothehood Films, 2002.

Conseguindo desconstruir e reestruturar a dança sem desfigurá-la. Mesmo dentre dançarinos que mesclam técnicas diferentes ao *Breaking*, em minha visão, se ele é pouco utilizado, ou se ele não apresenta sua identidade estética característica, ele deixa de ser *Breaking* e passa a ser uma dança inspirada ou que parte do *Breaking*.

Historicamente, a maneira mais fácil de lidar com este componente indeterminado, múltiplo e qualitativo (e, portanto, não universalizante) da arte foi escolarizá-la: ora imprimindo ao ensino de Arte/Dança caráter de cópia alienada com valorização excessiva do fazer artístico mecânico e pré-determinado, ora creditando às práticas "espontâneas", sem fundamentação teórica e/ou técnica, todo o conteúdo da educação artística (MARQUES, 2011, p.60).

Encerro esse capítulo rememorando Ribeiro M. (2012a) que descreve com muito primor e propriedade o processo de aprender.

Na verdade, aprender é compreender, ou seja, trazer comigo parcelas do mundo exterior, integrá-las em meu universo e assim construir sistemas de representação cada vez mais aprimorados, isto é, que me ofereçam cada vez mais possibilidades de ação sobre esse mundo (MEIRIEU, 1998,p.37 *apud* RIBEIRO, 2012, p.54)<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> MEIRIEU, P. *Aprender...sim, mas como.* 7. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.



## 5 - CAPÍTULO QUINTO

### 5.1 - O PADRÃO ESTÉTICO E SUA IMPORTÂNCIA PARA A TÉCNICA

Ao falar de uma dança específica, levantarei a questão: Como posso distinguir uma técnica de outra? Inicialmente podemos diferenciar danças distintas pelos seus padrões de movimentos, pela sua proposta estética construída nos passos básicos dessa dança em especial. Quando falo em Ballet Clássico por exemplo, automaticamente surge uma imagem de uma ou um bailarino em nossas mentes, com um padrão de indumentária, com uma postura e um padrão de movimentos inerentes a essa dança. O bailarino e ou bailarina que aparece na mente de cada indivíduo não são os mesmos, cada um cria uma imagem baseando em suas experiências anteriores que formaram um padrão do que viria a ser um Bailarino. Se eu citar uma colher por exemplo, todos nós sabemos o que é uma colher e criaremos uma imagem de colher em nossas mentes, entretanto, será pouco provável que a colher que eu imaginei seja idêntica a que outra pessoa imagine, mas de acordo com o padrão do que vem a ser uma colher, todos pensarão em uma.

O *Breaking* assim como outras danças possui um padrão estético pré estabelecido, uma estrutura básica que da vida a seus passos básicos. Esse padrão é o que me permite não só estudar essa dança como também identificá-la. Ela possui assim como uma indumentária clássica - que diferente de algumas danças, não é algo obrigatório, entretanto, constitui o padrão estético da dança -, um padrão de estrutura corporal, postural, para cada movimento, fazendo com que a técnica se legitime e possa ser eternizada.

De acordo com Baumgarten (1993)<sup>71</sup>, ao enumerar os prolegômenos da estética, onde além de discorrer sobre seu conceito da mesma, apresente algumas objeções, ele diz que "A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo (p.95)". Ou seja, é o saber da percepção, é a cognição da apreciação. Ainda

---

<sup>71</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 191p.

segundo o autor temos três graus de faculdades cognoscitivas, denominadas por estética natural, a inata e a adquirida.

O grau natural das faculdades cognoscitivas, desenvolvido apenas na prática e aquém da cultura disciplinar, pode ser denominado de estética natural. Esta pode ser dividida, segundo a lógica natural, em inata - o belo talento inato - e em adquirida. Esta última, por sua vez, pode ser dividida em adquirida através do ensino e em adquirida através da prática (BAUMGARTEN, 1993, p.95).

Diante de minhas experiências como aluno/professor de *Breaking*, já presenciei algumas dessas situações, principalmente no ato de ensinar. Diante da complexidade da execução dos movimentos da dança, envolvendo não somente disposição de membros, postura corporal, e ou para qual lado se movimentar, temos também as "Gírias Corporais", que muitos conhecem como "*Stance*", e em muitos casos é confundido com uma pose, como se estivéssemos preparando para tirar uma foto. Esse tipo de interpretação atrasa muito o avanço e a conquista da autoralidade. Esse é o detalhe mais complexo para ser compreendido, pois esse não cabe ser ensinado, não é algo que possa ser reproduzido com um gesto de braço, ele vai além do movimento, transcende, ele é o saber corporificado, incorporado, naturais dos corpos dos pioneiros da dança. Ao ensinar o *Breaking* sempre falo sobre o assunto mas leva algum tempo para que não somente a mente entenda a informação mas o corpo também. Em alguns casos, alguns alunos ou alunas, conseguem absorver essa informação com muita rapidez, me remetendo a um talento inato, como se o corpo deles já estivesse preparado para tal. Em outros casos, já vi alunos que demoraram anos para compreender esse detalhe, para incorporar essa expressão e ao dançar, fluir naturalmente, sem precisar se policiar, sem precisar buscar uma "imagem (SHUSTERMANN, 2012)" em sua mente.

Baumgarten (1993) comprehende que a estética, assim como a lógica, que ele considera um predecessor, divide-se em: Estética teórica, que inclui a Heurística, a Metodológica e a semiótica; e a Estética prática.

Nossa Estética (§1), assim como a lógica, nossa irmã mais velha, divide-se em: **I) ESTÉTICA TEÓRICA**, que ensina e prescreve as regras gerais

(Parte I): 1) sobre as coisas e sobre os pensamentos: cap. I, HEURÍSTICA; 2) sobre a ordenação lúcida: cap. II, METODOLÓGICA; 3) sobre os signos do pensar e do ordenar de modo belo: cap. III, SEMIÓTICA; **II) ESTÉTICA PRÁTICA**, que trata do emprego em casos especiais (Parte III). Para ambas - a teórica e a prática - vale o seguinte:

Quem escolher um assunto segundo suas forças, a este não faltará eloquência nem ordenação lúcida (HOR, Ep. ad Pis., 40).

Logo, o assunto deve ser o teu primeiro cuidado; a ordenação lúcida, o segundo; e, em terceiro e último lugar, cuida dos signos (BAUMGARTEN, 1993, p.98).

O autor ao falar da Heurística chega em um ponto que dentro de meu processo com aluno e professor de uma técnica, formado por meio de observação e reprodução, é de suma importância, a "perfeição" diante dos parâmetros reguladores propostos pela base clássica do *Breaking*. Após ter passado por alguns recomeços, ou seja, ter compreendido que minha dança era só uma "imitação" não conceitual de algo que eu havia visto, era uma reprodução vazia de movimentos - mesmo reconhecendo que havia sim produção de conhecimento naquela prática, entretanto eu não conhecia os norteadores da técnica, fazendo com que a finalidade estética fosse discrepante - e até mesmo, por não compreender os padrões, nem ter conhecimento de uma educação somática, as lesões eram inevitáveis. "O fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal(§1), contudo, é o disforme (Metafísica, §521, 662), e como tal deve ser evitada (BAUMGARTEN, 1993, p.99)".

Quando comecei a praticar o *Breaking* de acordo com os princípios estéticos de minha "escola", tive que recomeçar novamente, tive que me tornar neutro para encontrar a "perfeição" na técnica. Foi uma escolha árdua, mas necessária. Eu tinha que escolher abdicar todo meu passado vivido até ali e ser um iniciante, entrando em uma batalha interior entre meu ego e meu senso ético/crítico. Ou eu continuava " fingindo" dançar *Breaking*, ou me tornava um discípulo e estudava a dança como ela havia sido concebida e depois aprimorada.

Ao ter acesso ao teórico e o prático do *Breaking*, conheci o que era de fato a técnica e entendi o porque de alguns movimentos e mesmo que não fosse a intenção dos criadores

daqueles passos, a maioria deles, ao adequarmos o passo ao seu padrão estético proposto, protegemos algumas articulações e ganhamos dinâmica na execução da dança. O fortalecimento de alguns membros pouco usados em outras danças também é algo que passa a se tornar necessário para que a execução tenha fluência e para que protejamos nossos corpos de lesões (Os dedos polegares por exemplo, para nos dar segurança nos *footworks*<sup>72</sup> e manter o corpo na altura ideal para dinâmica e para proteção da articulação de joelho, devem ser fortalecidos, até que sejamos capazes de fazer flexões de braços apoiado somente por esses. Eles precisam suportar a carga de nosso corpo por inteiro).

Baumgarten (2013) disserta sobre sua teoria da doutrina estética, que a meu ver, é o que fazemos ao estudar um padrão específico, uma estrutura de aplicação estética de uma dança. Quando eu projeto em meu corpo um padrão observado e busco a perfeição na execução, uma certa primazia nessa, eu estou vivenciando a doutrina estética. Como o autor descreve, para vivenciar e podermos ter um olhar "crítico" sob a aplicação estética, necessitamos de alguns direcionamentos.

Do caráter geral do esteta bem sucedido(§27) exige-se: III) o ensinamento e a doutrina estética, ou seja, uma teoria mais perfeita daqueles elementos que mais de perto influenciam na matéria e na forma do conhecimento belo. Esta teoria é mais perfeita que aquela comumente extraída só da natureza e só da prática. Já na prática, ela deve ser deduzida de exercícios mais rigorosos, para que a aptidão, em virtude da ignorância ou da incerteza, não se afaste das coisas que ela deve tomar como objetos do seu pensar ou das regras ou razões sob as quais ela os deve pensar, ou então, para que não pense com demasiada liberdade, ou ainda, julgando que todos hão de ver as suas falhas, sem que ele mesmo as perceba, se abstenha de praticar a bela meditação (§47, 48)(BAUMGARTEN, 1993, p.114).

O autor nos ajuda a compreender como as "regras" estéticas nos ajudam a entender e até mesmo organizar pensamentos sobre o fazer artístico. Ao compreender os meandros da execução do *Breaking*, eu consigo observar não somente em meu próprio corpo como no corpo do outro, uma vez que eu tenho propriedade e comprehendo o que seria o "Belo" dentro do fazer do *Breaking*.

---

<sup>72</sup> Uma das classes de movimento do *Breaking*, que é executada com pés e mãos tocando o chão em boa parte de seus passos, sendo executada no plano médio, médio baixo e baixo.

Agora já será lícito afirmar que uma arte é tanto mais eminente: 1) quanto mais extensas as regras que abarca, isto é, quanto mais a aplicação destas regras é útil e até necessária em maior quantidade de ocasiões, tanto mais a arte, ela mesma, é mais completa, ainda que seja pequeno o compêndio das regras que apresenta; 2) quanto mais sólidas e importantes forem as regras que fornece, isto é, regras que nunca possa negligenciar sem um prejuízo maior; 3) quanto mais expõe regras mais exatas e mais acuradas; 4) quanto mais transparentes; 5) quanto mais exatas e derivadas dos verdadeiros princípios vitais das regras; 6) quanto mais atraentes, para que deva, a partir de seus preceitos, dirigir as ações e a própria práxis (§22)(BAUMGARTEN, 1993, p.116).

A maior dificuldade enfrentada entre os dançarinos de *Breaking* é a compreensão da necessidade do padrão estético na dança. No trecho acima, o autor discorre sobre os benefícios de se haver "parâmetros" no fazer artístico, mesmo que esses sirvam para serem ultrapassados, que eles existam para nos guiar, para que possamos compreender a natureza do que fazemos. Até mesmo para se desconstruir uma técnica, é preciso ter o domínio da primeira, pois se eu não posso conhecimento eu não serei a desconstrução de algo e sim a interpretação de um imaginado.

À doutrina estética pertence: 1) TODO BELO, isto é, o saber a respeito dos objetos que devam ser pensados belamente, uma vez que este saber exibe um conhecimento mais adequado que aquele proporcionado pela cultura não erudita. Impregnados deste saber, o talento naturalmente belo, estimulado por exercícios diários, e a alma estética, com o ânimo excitado e pleno - e também com o ânimo "cru", segundo afirma Péricio (Sat, 2, 74) - podem ser unânimes no pensar de modo belo um determinado tema (BAUMGARTEN, 1993, p.114).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde meu primeiro contato com o *Breaking* até os dias de hoje, é notória a minha evolução e amadurecimento, tanto na teoria quanto na prática do *Breaking*. Ao analisar minha trajetória de aprendizagem, percebo que todas as experiências, por mais que não tivessem me levado a saciar meu desejo de expressar-me por meio dessa dança, foram válidas. Diante das tentativas, dos erros e acertos, hoje consigo analisar e perceber caminhos que podemos evitar para tornar a busca da autoralidade algo mais natural, mais orgânico. Essas experiências serviram para refinar minha atuação como professor, ajudando na criação de metodologias mais eficazes, com melhor aproveitamento e um resultado final satisfatório.

Por muitos anos, minha atuação como professor de *Breaking*, analisando hoje, foi inexpressiva. Minha falta de maturidade e autonomia na dança faziam com que minhas práticas de ensino fossem um reflexo de minha frustração como aluno. Como eu não compreendia e não sentia que o *Breaking* era algo natural, que era algo meu, eu não sentia segurança ao ensinar. Mesmo depois de adquirir um pouco mais de informação, depois da internet e de ter acesso a dados históricos, me faltava a prática.

Dentro de meu próprio processo de aculturação e imersão cultural, considero ter obtido sucesso, uma vez que sinto prazer e conforto ao executar os movimentos. Ao dançar, os movimentos emanam naturalmente, fluem como se fosse meu corpo não somente o proposito dos movimentos, mas também autor. Revisitando Ribeiro M. (2012b) creio que essa sensação esta ligada ao prazer estético.

O prazer estético é percebido no próprio movimento do dançar quando tudo está ocorrendo *como deve ser*, com a sensação de pouco ou nenhum esforço e de aparente *perda do eu* em razão do total envolvimento com a ação (Cole; Montero, 2007)<sup>73</sup>. Desse modo, o estético não se relacionaria somente à percepção visual, como também à cinestésica somada a aspectos cognitivos e afetivos, como atenção, memória, sensação de bem-estar e prazer. Cole e Montero (2007) sugerem que o prazer no movimento aparece como resultado de um perfeito equilíbrio entre

---

<sup>73</sup> COLE, Jonathan; MONTERO, Barbara. Affective Proprioception. *Janus Head*, Pittsburgh, v. 9, n. 2, p. 299-317, 2007.

intenção, ação e percepção. Corpo, cognição, emoção e movimento entrelaçam-se na composição desse saber estético experienciado pelo corpo em movimento.

A percepção do prazer no movimento aproxima a consciência de si com a ação intencionalizada. Esse tipo de percepção também reitera a integralidade corpo-mente enfatizando a afetividade pela via do prazer, e viabiliza o que acima chamamos de autoralidade ou assinatura pessoal no movimento estético(RIBEIRO, 2012, p.168).

Esse prazer desencadeado ao dançar o *Breaking*, assim como ensiná-lo, creio que esta diretamente ligado à esse prazer estético acima referido. Em minha experiência como professor, como proposito desses movimentos, procuro esmiuçar ao máximo os movimentos, para que os alunos consigam perceber cada detalhe da ação. Também crio uma imagem da ação quando ao executar os movimentos, somo um processo descritivo do gesto, adicionando informações que ajudam a formar e melhorar a propriocepção do aluno. Ao falar de músculos em contração, a localização de cada um deles, a função deles naquele momento, enriqueço a execução com informações que vão além da observação e corroboram com a conquista da autonomia dos alunos. Creio que a conscientização da anatomia do movimento no ato de ensino e aprendizagem ajuda a aguçar a propriocepção.

A propriocepção é comumente estudada em relação ao controle motor, mas Cole e Montero (2007) propuseram outra abordagem para esse sentido ao relacioná-lo ao prazer *no* movimento. Ao movimentar-se o indivíduo é recompensado afetivamente por meio da sensação de prazer. Desse modo, o movimento pode ter seu fim em si próprio, como ocorre na dança contemporânea. Esse prazer no movimento do próprio corpo é afim à prática somaestética experencial de Schusterman, dado que revela uma atenção voltada para si mesmo na vivência corporal. Cole e Montero (2007) sugerem que há um sistema sensorial que é responsável pelo prazer intrínseco que acontece ao movimentar-se. Por meio de uma via sensorial, não necessariamente exclusiva para o que denominam propriocepção afetiva, o cérebro seria provavelmente informado tanto acerca de aspectos motores quanto de cognitivos, como a atenção. Então, a experiência da propriocepção afetiva demanda pleno engajamento com o fazer do corpo e gera sentimento de satisfação. A satisfação é associada ao prazer. Os proponentes da noção propriocepção afetiva sugerem algumas sensações características do prazer, declarando não ser simplesmente questão de aumento de endorfinas, como a sensação de bem-estar, de dever cumprido; mas, principalmente, designam que os artistas de dança podem sentir um prazer mais cognitivo que seria o prazer estético (RIBEIRO, 2012b, p. 167-168).

Todo esse caminho de buscas levaram uma média de mais 20 anos de minha vida. Desde 1996 que tenho buscado documentos sobre o *Breaking* e a Cultura *Hip Hop*, e praticamente todos os documentos existentes no Brasil até o ano de 2003, passaram por minhas mãos seja na interpretação da tradução ou até mesmo foram textos produzidos por mim. Mesmo sendo uma dança "jovem", com pouco mais de 40 anos, e com a maior parte dos pioneiros ainda vivos, existem poucos teóricos e estudiosos do *Breaking* clássico, do que chamamos de Fundamentos do *Breaking*. A ausência de uma "autoridade" declarada no *Breaking* faz com que as pessoas não respeitem a base tornando a prática se torna cada vez mais aleatória. Me refiro a uma autoridade no sentido de um Mestre declarado, como por exemplo, a autoridade na Dança Teatro, surge na figura de Joos; ou como Graham com sua escola; ou Limon. Todas essas figuras são autoridades e criaram escolas. No *Breaking* os pioneiros não tomaram frente, não assumiram as escolas como deveria ser. As escolas e o *Breaking* clássico só existe para quem realmente quer conhecer a técnica e pesquisa, chegando assim até um mentor. Outras danças populares que foram agregadas ao contexto de danças da cultura *Hip Hop* com o tempo, possuem mais seriedade diante de seus mestres e escolas, pois os pioneiros tomaram frente e mantiveram a postura de criadores do estilo, tais como: *Elite Force*, de *Buddha Stretch*, com o *Rap Dance*, ou *Freestyle Hip Hop Dance*; *Tight Eyez* com o *Krumping*; *The Electric Boogaloos* com o *Popping* ou o *The Lockers* com o *Locking*. O *Breaking* se tornou um território de ninguém, onde poucas pessoas estudam e tratam com seriedade a base e a preservação da técnica base da dança. Hoje sou discípulo da escola de Ken Swift, por intermédio de *B.Boy Storm* e Eduardo "Sô", sendo reconhecido dentro e fora do país como pesquisador e teórico da cultura.

Em minha atuação como professor, percebo que meus direcionamentos e consciência do movimento que proponho, se tornam cada vez mais eficazes, uma vez que possuo autonomia naquele movimento e trabalho com uma experiência que tem afinidade com a experiência somática, pois leva o aluno a ter consciência de si. Não é uma imersão tão intensa como a prática somática propõe, é usada somente para que o aluno crie uma consciência, uma imagem mais clara do que faz. Quando proponho os movimentos, cito toda a cadeia de músculos e articulações que participam do processo, afim de fazer com que o aluno busque sentir estes. Primeiro eu executo, descrevo e mostro em meu próprio corpo, em seguida eu auxilio o aluno a descobrir esses músculos e articulações em seu próprio

corpo, conscientizando-o assim de quais músculos serão protagonistas naquela ação e que merecem mais atenção e fortalecimento.

Devo ressaltar que enxergo grande potencial e cognição no processo de aprendizagem pelo qual passei. O olhar fica cada dia mais preparado e treinado para entender o processo de "cópia" transformando-o em algo natural. Quanto mais eu pratico e aprendo, mais eu aumento meu vocabulário não somente de movimentos mas também de interpretação destes. A interpretação do movimento proposto é o ponto crucial do processo de observação e reprodução, capturar o máximo de informações possíveis em um único processo e depois ir refinando aos poucos, com a repetição e com a auto percepção.

## REFERÊNCIAS:

- CAMPBELL, Clive [Dj Kool Herc], *Palestra Block'Out Hip Hop*, Ribeirão Preto, São Paulo, 2013.
- FRESH DRESSED, Directed: Sacha Jenkins, France/USA: Mass Appeal, Netflix Original Films,
- SILVA, Eduardo Augusto da. [Sô], *Entrevista oral*, Belo Horizonte, 2005.
- LIMA, Lúcia Correia; FARIA, Lázaro, *Mandinga in Manhattan*, CULTURA Marcas e DOC TV, 2005.
- THE FRESHEST KIDS. A *History of the Bboy* (video documentary). Directed: Israel. California: US, QD3 Entertainment, INC. and Brothehood Films, 2002.
- THIBAUT, De Logeville; CHANTREL, Come, Direção: LEONE, Lisa, THIBAUT, De Longeville, *Just For Kicks - A Documentary about Sneakers, Hip Hop & The Corporate Game*, Image Entertainment, US, 2006.

## BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVARENGA, Arnaldo. *Leitura e Comentários acerca do Artigo Formação Superior em Dança* (no prelo). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Comunicação pessoal).
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores).
- BALDWIN, A. L. *Imitation: a chapter in the natural history of consciousness*. Mind, p. 26-55, jan. 1894.
- BALDWIN, A. L. *Dictionary of Philosophy and Psychology*. [s.l.], 1901.
- BROWN S, Parsons L. *Neuroscience and Dancing*. Sci Am 2008;299(1):78- 83.
- BUCCINO G, LUI F, CANESSA N, PATTERI I, LAGRAVINESE G. *Neural circuits involved in the recognition of actions performed by non-conspecifics: an fMRI study*. J Cogn Neurosci 2004;16(1):114-126.
- CASTAÑOS, G. A. *John Searle e o cognitivismo*. Ciências & Cognição. v. 8. 2006. p.96-109.
- COLE, Jonathan; MONTERO, Barbara. *Affective Proprioception*. Janus Head, Pittsburgh, v. 9, n. 2, p. 299-317, 2007.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*.[Tradução] José Laurêncio de Melo, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1968. 373p.
- IACOBONI M. *Understanding others: imitation, language, empathy*. In: Hurley S, Chater N, eds. Perspectives on imitation: From Neuroscience to Social Science. Cambridge MA: MIT; 2005.p.77-99.
- MEIRIEU, P. *Aprender...sim, mas como*. 7. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

MELTZOFF, A. N.; PRINZ, W. (Ed.). *The imitative Mind: development, evolution, and Brain Bases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp.353.

MERLEAU-PONTY, Maurice. In *Praise of Philosophy and other Essays*. Trad. Jhon Wild, James Edie e John O'neil. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography. The Noverre Press: United Kingdom, 1988 240 p.

RIBEIRO, M.M. *Em Busca das bases neurofisiológicas da dança-teatro de Pina Bausch*. [Monografia]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Ciências Biológicas; 2007.

RIZZOLATTI G, FOGASSI L, GALLESE. *Cortical mechanisms subserving object grasping and action recognition: a new view on the cortical motor functions*, In: The New Cognitive Neurosciences, 2<sup>a</sup> Edição, M. S. Gazzanica (Eds.) A Bradford Book, The MIT Press, 2000.

RIZZOLATTI G, CRAIGHERO L. *The mirror-neuron system*. Annu Rev Neurosci 2004;27:169-92.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:**

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética: a lógica da arte e do poema. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 191p.

BHABHA, Homi K., *O local da cultura*, [Tradução] Myriam Ávila et.al, 4<sup>a</sup> reimp.(português), Belo Horizonte:Editora UFMG, 2007.

GIL, Antonio Carlos, *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*, 6<sup>a</sup> edição, São Paulo: SP, Editora Atlas S.A, 2008.

GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinares*. 2<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Annablume, 2005. 152 p.

HEMALYN, Gary; ULTAN, Lloyd, *The Encyclopedia of New York City*, New Haven: CT, Yale University Press, 1995.SILVA, Eduardo Augusto da. [Sô], *Entrevista oral*, Belo Horizonte, 2005.

JOUSSE, Marcel. *The anthropology of Geste and Rhythm*. Editado por Edgard Sienraert e traduzido com a colaboração de Joan Conolly. 2<sup>a</sup> Edição. Mantis Publishing, Durban:2000. p.633.

MARQUES, Isabel A., ***Ensino da dança hoje***: textos e contextos, 6<sup>a</sup> edição, Editora Cortez, São Paulo, 2011.

MELTZOFF, A. N.; PRINZ, W. (Ed.). *The imitative Mind: development, evolution, and Brain Bases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 353 p.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, 3<sup>a</sup> edição, São Paulo: SP, COSAC NAIFY, 2006. pp.399-423.

PLATÃO. *As Leis - incluindo Epinomis*. [Tradução] Edson Bini. São Paulo:Edipro. 1999. 544 p.

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

RIBEIRO, P. C. *Imitação: seu lugar na psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010. 245 p.

RIBEIRO, Mônica. M; TEIXEIRA JÚNIOR, Antônio Lúcio. *Aprender uma coreografia: contribuições das neurociências para a dança*. Neurociências. v4. n4. 2008. p.224-229.

RIBEIRO, Mônica; TEIXEIRA, Antônio Lúcio. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. 324 p. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

RIBEIRO, Mônica M. *O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 163-178, jan./jun. 2012. Consultado em outubro de 2018: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/29523/18207>>

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: É Realizações, 2012. 351 p.

#### **SITES CONSULTADOS:**

Google imagens - <https://www.google.com/imghp?hl=pt-pt>

Dicio, Dicionário online de português - <https://www.dicio.com.br>

Crazy Legs Workshop - <http://crazylegsworkshop.com/rock-steady-crew/about-rsc>

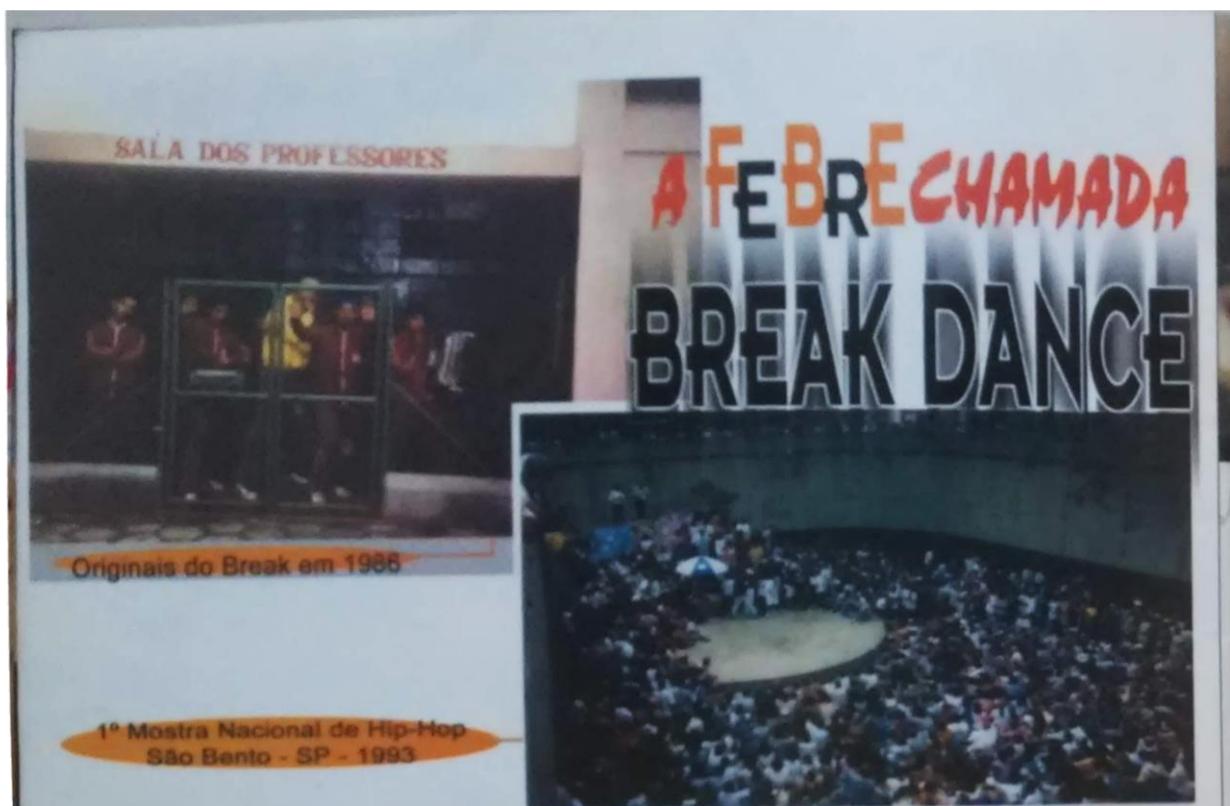
Official Mr. Wiggles Website - <https://wigzee.biz/>

## ANEXO I



Figura 12 - Capa da revista Mova-se Ano 2000

## ANEXO II



A febre chamada Break Dance. A chegada oficial da dança de rua no Brasil. 1984, este é o ano oficial da chegada do B.Boying, Popping e Locking no Brasil.

Há notícias de pessoas isoladas que já estavam começando a dançar em meados de '83, mas foi em '84 que a mídia, através de jornais, revistas, comerciais de TV e filmes, mostrou ao Brasil estas danças.

Em todos os cantos do país era a mesma história, garotos e garotas vestidos com roupas coloridas, óculos escuros e um enorme rádio gravador mostrando os primeiros passos do que se tornaria mais tarde uma cultura bem mais complexa.

Em São Paulo, no interior, no Rio de Janeiro, Minas Gerais, no Sul e Nordeste, enfim em todos os lugares foram influenciados pelas cenas do filme Flash Dance, os vídeo clipes, como o de Lionel Richie, Malcom Mc Larem, etc... E não devo esquecer (por mais que muitos queiram) de Michael Jackson, pois foi seu Backslide a primeira cena que muitos Poppers viram no Brasil.

Break Dance era uma febre, todos dançavam, e não demorou muito para os primeiros talentos tupiniquins terem seu espaço.

Quem não se lembra de Nelson Triunfo o então Homem Arvore e sua turma, Funk Cia na abertura da novela Partido Alto, sem esquecer que eles já vinham de muito tempo atrás; desde a época do Black Power dançando o Funky nos bailes de São Paulo. Também foram eles os primeiros a dançar nas ruas da capital, colocando definitivamente a 24 de Maio no centro de São Paulo no mapa do Hip-Hop nacional. E não eram só eles, tinha muito mais. A revista Dance o Break que trazia

Figura 13 - Reportagem sobre a Febre do Breakdance 1

matérias americanas e brasileiras, com dançarinos brasileiros ensinando alguns passos. Nessa revista tem um garoto chamado Ricardo do grupo Electric Boogies, considerado o 1º b.boy brasileiro, apesar de muitos preferirem esquecê-lo, pois na época tinha chegado dos E.U.A., onde tinha aprendido a fazer seus passos. E quem não cantou "mas que linda estás" do grupo musical Black Júnior's. Os programas de auditório, Chacrinha no R.J. e em Sampa o inesquecível o concurso do Barros de Alencar que apresentou os grandes Poppers como Os Cobras e as Buffalo Girls e a grande final entre Os Dragon's Breaker's versus Gang de Rua.

Já ficava claro, a grande influência que o filme Beat Street causou nos garotos. Foi com esse filme, sem dúvida nenhuma que o Brasil começou a entender os quatro elementos do Hip-Hop.

Depois da febre em '85, muitos pararam e em São Paulo surgiram as lendárias Back Spin, Crazy Crew, Street Warrior's e Nação Zulu que mantiveram viva a arte do B.Boy, nesta época um garoto chamado João Break junto com estas equipes oficializaram a São Bento como o ponto de encontro da cultura. Ali foi o surgimento da música Rap no Brasil, pois desses grupos de dançarinos apareceram Thaíde &

DJ Hum, Código 13, MC Jack & DJ Ninja, que lançaram o LP Hip-Hop Cultura de Rua. Nesta época muitos dos que pararam de dançar voltaram, dando início a 2º geração. Esse acontecimento foi concretizado quando em 1993 na São Bento, São Paulo onde foi realizado a 1º Mostra Nacional de Hip-Hop, trazendo B.Boys, Pocker's e Lockers de várias regiões do Brasil.



**Ricardo e sua equipe  
Electric Boogies em 1984**



**Símbolo dos dançarinos de rua  
"Boom-Boxer" ou Box**



**MOVA-SE - AGOSTO 2000**

Figura 14 - Reportagem sobre a Febre do Breakdance 2

**ANEXO III**

**Figura 15 - Capa do disco Break Dance de 1984**

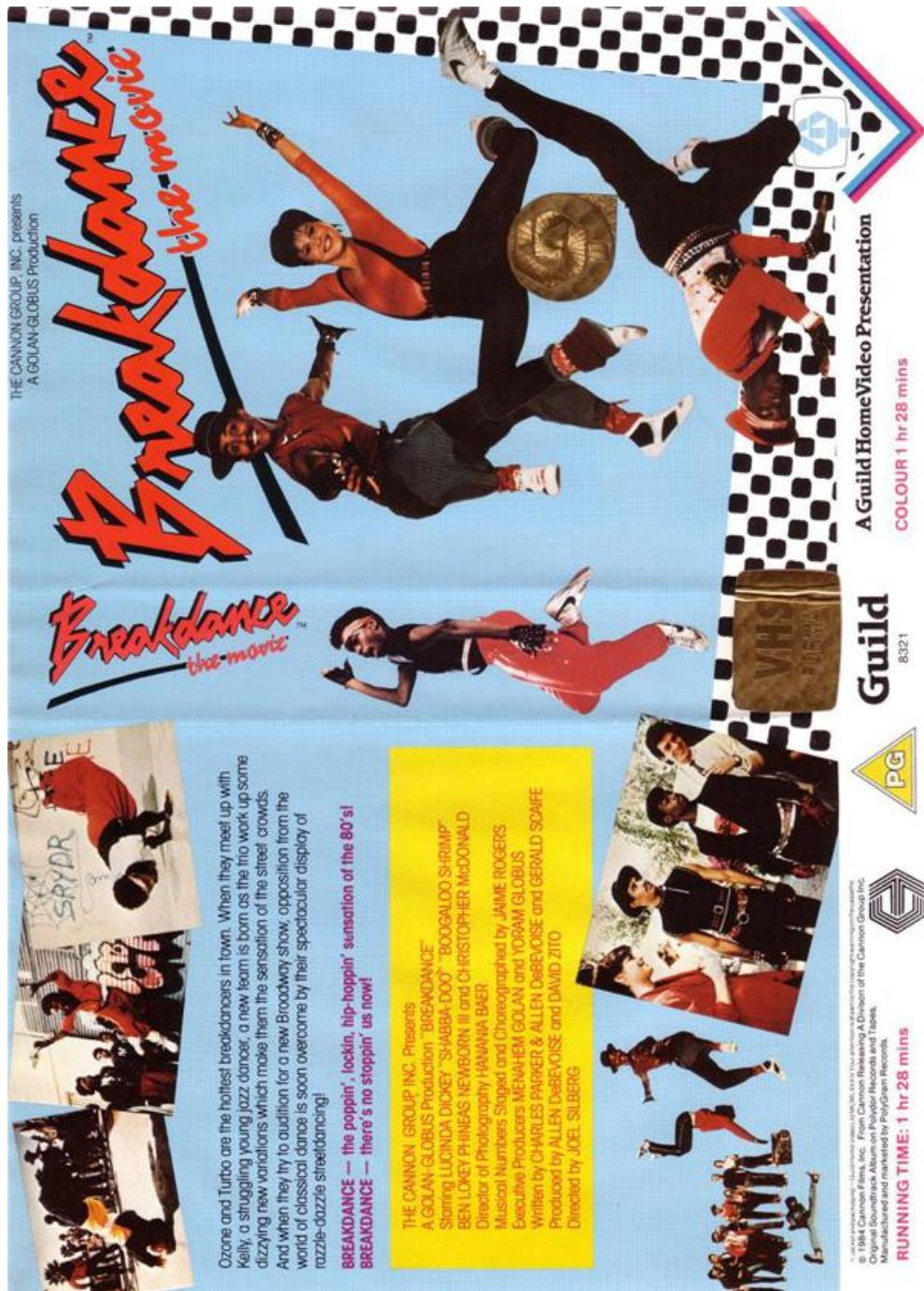
## ANEXO IV



Figura 16 - Poster do Filme Beat Street 1984

Sem dúvida, esse foi o filme mais importante para a história do Breaking no Brasil e no mundo. Nele, conseguimos entender melhor e identificar os diferentes tipos de danças existentes na cultura Hip Hop e compreender melhor o contexto cultural do Breaking e do Hip Hop em si.

## **ANEXO V**



**Figura 17 - Capa do filme Breakdance, VHS, de 1984**

Não menos importante, pelo contrário, o filme "*Breakdance*" foi o maior responsável por espalhar a cultura e iniciar a "Febre" do ritmo pelo mundo. O filme mostrava um contexto no qual as técnicas de danças dançadas naquela época, parecessem ser uma única dança. No filme aparecem pessoas dançando o *Popping*, o *Locking* e o *Breaking*, entretanto, não era muito esclarecedor.