

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ.
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE EDUCAÇÃO FÍSICA.
CURSO DE BACHARELADO EM EDUCAÇÃO FÍSICA.**

CLÉIA DE ANDRADE CAMARGO.

**CULTURA *HIP HOP*: A INFLUÊNCIA DA DANÇA DE RUA NA MOTIVAÇÃO
DOS PRATICANTES DA CIDADE DE CURITIBA.**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO.

**CURITIBA,
2014.**

CLÉIA DE ANDRADE CAMARGO.

**CULTURA *HIP HOP*: A INFLUÊNCIA DA DANÇA DE RUA NA MOTIVAÇÃO
DOS PRATICANTES DA CIDADE DE CURITIBA.**



Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de
Bacharelado em Educação Física,
da Universidade Tecnológica
Federal do Paraná, como requisito
parcial para obtenção do título de
Bacharel em Educação Física.

Orientador: Prof. Dr. Dalton Arnaldo
Nascimento.

**CURITIBA,
2014.**

Dedico este trabalho a Deus, ao meu marido
e a todos que tornaram este sonho possível.

AGRADECIMENTOS.

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado a oportunidade de cursar o que eu sempre almejei.

Ao meu querido marido Bruno R. S. Milano, que sempre me apoiou e me deu forças para continuar a minha jornada acadêmica.

Aos professores que me apoiaram desde o início da minha idéia, o professor João Egdoberto Siqueira, pois sempre conversávamos sobre dança e ele me concedeu algumas idéias, que me ajudaram a seguir com o tema. O professor de dança de rua Emerson Camargo em disponibilizar assistência e muitas trocas de idéias sobre o assunto. E o professor Elto Legnari por ter me auxiliado, muito obrigada!

E ao meu orientador que desde o começo do trabalho me ajudou, com todo o procedimento do trabalho, me dando dicas e idéias sobre o assunto, me ensinado como realizar o trabalho, e em muitas situações teve muita paciência comigo, aprendi muita coisa durante todo esse tempo. Foi uma honra o senhor ter sido o meu orientador, obrigada!

Obrigada a todos de coração!

RESUMO.

O trabalho a seguir tem como objetivo estudar qual é a influência da dança de rua na motivação de seus praticantes na cidade de Curitiba. Caracterizando as origens da dança até a atualidade. O tipo de estudo foi a pesquisa descritiva, os procedimentos foram a metodologia quantitativa, realizados através do Questionário de Regulação de Comportamento no Exercício Físico – 2/ *Behavioral Regularion in Exercise Questionnaire – 2* (BREQ-2). Motivação para a Prática de Esportes e Exercícios Físicos. O instrumento aponta o continuum de auto-determinação no BREQ/BREQ-2. A amostra de bailarinos foi de no mínimo com 1 anos experiência atuando na dança de rua, a pesquisa foi realizada em 5 escolas de dança da cidade de Curitiba. O programa utilizado o Excel 2012, os 57 sujeitos sendo 40 mulheres e 17 homens, mostraram a média de idade de 21,3 (dp=5,3) anos, em que os valores médios de cada dimensão do questionário BREQ-2 foi apresentado em forma de gráficos. Para cada pergunta, foi apresentada uma escala *likert* de 5 pontos em que os valores: o menor (0= não é verdade para mim), o intermediário (2= algumas vezes é verdade para mim) e o maior (4= muitas vezes é verdade para mim). Os resultados mostram que a maioria dos bailarinos praticam a dança de rua devido a motivos intrínsecos.

Palavras-chave: cultura, *hip hop*, influência, dança de rua, motivação, praticantes.

ABSTRACT.

The following work aims to study what is the influence of street dance in motivating their practitioners in the city of Curitiba. Featuring the origins of the dance to the present. The type of study was descriptive research procedures were quantitative methodology, conducted through the Questionnaire on Regulatory Behavior in Exercise - 2/ Behavioral Regularion in Exercise Questionnaire - 2 (BREQ - 2) . Motivation for the Practice of Sports and Physical Exercises. The instrument indicates a continuum of self -determination in BREQ/BREQ-2. The sample was of dancers with at least 1 years experience working in the street dance, the survey was conducted in 5 dance schools of the city of Curitiba. The program used Excel 2012 the 57 patients 40 were females and 17 males, showed a mean age of 21.3 (SD = 5.3) years, in which the mean values of each dimension of the questionnaire BREQ - 2 was presented in graph form. For each question a Likert 5-point scale where values was presented: the lowest (0 = not true for me) , intermediate (2 = sometimes true for me) and higher (4 = often true for me) . The results show that most of the dancers practicing street dance due to intrinsic reasons.

Keywords: culture, hip hop, influence, street dance, motivation, practitioners.

SUMÁRIO.

1 INTRODUÇÃO	9.
1.1 JUSTIFICATIVA	12.
1.2 PROBLEMA DE PESQUISA	14.
2 OBJETIVOS	14.
2.1 OBJETIVO GERAL	14.
2.2 OBJETIVO(S) ESPECÍFICO(S)	14.
3 REFERENCIAL TEÓRICO	15.
3.1 O MOVIMENTO <i>HIP HOP</i>	15.
3.2 OS ELEMENTOS DO MOVIMENTO <i>HIP HOP</i>	19.
3.2.1 O GRAFFITI	21.
3.2.2 O BREAK DANCE	21.
3.2.3 O RAP	23.
3.2.4 O DISCK JOKEY (DJ)	24.
3.2.5 O MC'S (MESTRE DE CERIMÔNIA)	25.
3.3 O MOVIMENTO <i>HIP HOP</i> NO BRASIL	26.
3.4 AS 2 VERTENTES: A <i>OLD SCHOLL</i> (VELHA ESCOLA) E A <i>NEW SCHOOL</i> (NOVA ESCOLA)	29.
3.5 ESTILOS DE DANÇA DE RUA	32.
3.5.1. <i>SOCIAL DANCE</i>	32.
3.5.2 <i>ROCKIN, BROOKLYN ROCK OU UP ROCKING</i>	33.
3.5.3 <i>BREAK DANCE</i>	33.
3.5.4 <i>LOCKING</i>	35.
3.5.5 <i>POPPING OU ELECTRIC BOOGALOO</i>	36.
3.5.6 <i>STREET</i>	37.
3.5.7 <i>CLOWNIN OU CLOWN DANCING</i>	38.
3.5.8 <i>KRUMPING</i>	38.
3.5.9 <i>LYRICAL HIP HOP</i>	39.
3.5.10 <i>VOGUE, VOGUE IN DANCE OU VOGUING</i>	40.
3.5.11 <i>FREESTYLE</i>	40.
3.6 A DANÇA DE RUA EM CURITIBA	41.

3.7 A MOTIVAÇÃO NA DANÇA	43.
3.8 TEORIA DE AUTODETERMINAÇÃO	44.
3.8.1 AMOTIVAÇÃO	45.
3.8.2 MOTIVAÇÃO EXTRÍNSECA	46.
3.8.3 MOTIVAÇÃO INTRÍNSECA	46.
4 PROCESSOS METODOLÓGICOS	48.
4.1 TIPO DE ESTUDO	48.
4.2 PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS	49.
4.2.1 PROCEDIMENTOS	49.
4.2.2 INSTRUMENTOS	49.
4.3 VARIÁVEIS DE ESTUDO	50.
4.3.1 BANCO DE DADOS	50.
4.3.2 PARTICIPANTES POPULAÇÃO E AMOSTRA	50.
4.3.3 ANÁLISE DOS DADOS	50.
4.3.4 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E EXCLUSÃO	51.
5 RESULTADOS	52.
6 DISCUSSÃO	56.
7 CONCLUSÃO	59.
8 REFERÊNCIAS	60.
9 APÊNDICES	69.



1 Introdução.

No Brasil existem danças modernas como a dança de rua que vem do movimento *Hip Hop*, que é o ponto de início deste trabalho. Assim vai ser mostrado um resumo histórico da cultura *Hip Hop*, o espaço a percorrer é o da África até o Brasil, a partir dos anos 20 até a atualidade (FLEURY, 2006, P. 20).

O tráfico de escravos se disseminou no mundo, juntamente com a sua cultura e a música, então ocorreu uma mistura com a música branca religiosa européia, oferecendo a origem da música negra e as outras maneiras de expressão, como a de transmitir os seus sentimentos, sofrimentos, dificuldades, entre outros. Este estilo de música é semelhante ao *rap* da atualidade (FLEURY, 2006, P. 21).

A mesma autora (2006) lembra que na cultura da Jamaica o *blues* é uma união da música jamaicana com outros estilos musicais como: *Ska* (música folclórica afro-jamaicana, calipso e *rhythm and blues*), *reggae* lento, *reggae* e o *rap*. O *reggae* apareceu na Inglaterra sendo adotado pelos *Skinheads* no final dos anos 60, (grupos de manifesto à sociedade).

Fleury (2006) comprova que anteriormente existiram também os grupos de negros chamados os *Rudies* da Jamaica nos anos 20, e os *Mods* dos anos 60 (adolescentes obcecados por moda e estilos musicais), que ouviam o *soul* americano nas ruas e *Ska* jamaicano. Já em 1970 nos Estados Unidos o movimento *reggae* jamaicano começou a aparecer através do lazer com os ritmos apresentados em toca-discos, sendo percebidos nos guetos de *Nova York*.

No Brasil a cultura *Hip Hop* e o *Funk* ocorreram conforme relatam Vianna (1997, p. 181); e Herschmann (2000, p. 73), nos anos 80 na cidade de São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro, e logo após se prolongou para todos os principais pontos das cidades no país.

O *Hip Hop* no Brasil aconteceu em São Paulo no circuito negro e se tornou popular, assim as associações apareceram e as pequenas gravadoras, e o mesmo sucedeu no Rio de Janeiro. Um dos primeiros *rappers* foi o Nelson na Praça da Sé, seguindo com um

programa de rádio na metropolitana FM comandado pelo Dr. *Rap* em São Paulo (VIANNA, 1997, p.182).

No Rio de Janeiro o *Hip Hop* começou com o movimento negro e em 1993 foi lançado um dos discos precursores na mídia começando a divulgação do *hip hop* (HERSCHMANN, 2000).

Os *b-boys* (dançarinos) norte americanos realizam sua arte nos guetos de *Nova York* e em *Los Angeles*, e os brasileiros dançavam nas praças dos grandes centros urbanos ou nos arredores (HERSCHMANN, 2000).

O movimento *hip hop* no Brasil é uma cultura de rua mista, que recupera ou modifica a cidade com as suas vivências. Carmo (2003, p.176) ilustra que o termo *hip hop* reúne das ruas todas as divulgações: “*rappers, DJ’s, dançarinos de break dance e graffiteiros*”. É uma cultura das ruas e também uma ação cultural.

Na cultura *hip hop* o elemento dança é formado por três estilos a princípio em algumas localidades nos Estados Unidos, os 3 primeiros estilos criados são o *break dance*, o *popping* e o *locking*. Estes estilos da dança de rua tem um termo técnico para atribuir qualidade aos dançarinos respectivos: o *break boy* corresponde ao *break dance*, o *poper* ao *popping*, e o *locker* ao *locking* (CARMO, 2003).

Do *break dance* surgiu a palavra *breaker* que é muito utilizada pelo dançarino de dança de rua, sendo assim uma manifestação do gueto. (HERSCHMANN, 1997, P. 54).

Camargo corrobora (2010, p. 40 a 94), alguns dos estilos da dança de rua: *social dance, rockin, brooklyn rock ou up rocking, break dance, locking, popping ou eletronic boogalo, clownin ou clown dancing, crip walk ou c-walk, house dance, jacking ou jackin’, jerkin’, krumping, liquid dancing ou liquidin, lyrical hip hop, street, street jazz, tutting and finger tuttin’, wacking ou waacking, vogue, vogue in dance*, e algumas danças de outros países: *dancehall, experimental (europa), ragga jam, smurf dance, freestyle*, entre outros.

Depois de passar por alguns dos estilos da dança, deve se pensar também no indivíduo, em como considerar uma constituição do corpo humano total, o que é de difícil

entendimento, como elucida Mosquera (1984, p, 118) que o ser humano é mais importante do que a sua musculatura, o sangue e a linfa. É a demonstração de um organismo com afeto que deseja e se movimenta. O movimento não é somente mecânico, mas sim uma interação entre sistema nervoso, sistema circulatório, entre outros, é a união e a interação entre este organismo. Bem como também a psicologia, a biologia e a sociologia que estão ligadas ao corpo.

Portanto através da psicologia, o comportamento do indivíduo é uma integração total do sujeito, que tem necessidades, interesse e estímulos ambientais. Todos estes fatores fazem com que o comportamento tenha sentido e forma. (MOSQUERA, 1984).

E desta integridade aparece a motivação que de acordo com Silva (2007 p. 18), é a variável de uma idéia do ser humano de se exprimir, que influencia na história do grupo de indivíduos que vivem sob normas em uma comunidade, bem como também é influenciada.

Nuttin (1994, p. 430), esclarece que a “motivação é uma das determinantes do comportamento através dos estímulos e sucessões de mudança de aprendizagem”. É o que determina para seguir adiante para se poder realizar um objetivo.

Samulski (2002) destaca que a motivação é o esforço que uma pessoa exerce para conseguir realizar uma determinada tarefa, conseguindo assim a sua excelência, com a superação dos obstáculos e o sentimento de orgulho por conseguir demonstrar o seu talento. Assim na motivação temos as determinantes motivacionais internas e externas.

Então pretende-se com o presente trabalho, verificar quais são os principais mecanismos motivacionais de adesão para os praticantes de dança de rua na cidade de Curitiba.

1.1 JUSTIFICATIVA.

Oliveira *et. al*, (2007, p. 85), salientam sobre a escassez dos trabalhos que abrangem a possibilidade multicultural, na formação do profissional de Educação Física fazendo com que ocorra uma omissão para a realização da produção científica da área.

Ribeiro (2009, p.55 e 56) afirma que a área da Educação Física está trazendo conteúdos práticos como a capoeira, a dança de rua e as danças africanas, que levam a questão de profundidade nestas praticas corporais, fazendo com que ocorra uma análise através de conversas com os estudantes sobre o contexto social e histórico que são reveladas.

Candau (2008) informa que pode ser verificado em estudos recentes como no projeto sobre o tema *hip hop*, em que a dança de rua foi valorizada e tratada de forma homogênea quanto as questões históricas e culturais envolvidas.

Valderramas (2008) alega que a pouca literatura que se encontra sobre o assunto *street dance*, ocorre principalmente na formação e atuação dos acadêmicos que pesquisam a dança, nesta investigação é mostrado e justificado que os estudos são de suma importância para o enriquecimento cultural que permeia em todos os tempos, os temas que foram abordados são os conceitos sobre a cultura *hip hop* e a dança de rua.

Conforme Neira e Nunes (2006, p. 26) esboçam a “questão do significado da cultura e da sua diversidade em seus sentidos, acontece conforme a maneira de vivência dos grupos sociais, produções intelectuais e artísticas”, ou a dança de rua sendo como uma expressão artística e cultural que faz parte da cultura *hip hop*.

Nos PCNs-Arte (Parâmetros Curriculares Nacionais), foram realizadas poucas ou mínimas publicações na área de dança, pois antes de ser verificado se os conteúdos são concretos a concepção da dança que é relatada pelos artistas, são também conferidos a adequação para cada faixa etária e a averiguação dos conteúdos. (STRAZZACAPPA, 2003).

Assim sucede a escassez de documentos nacionais e de bibliografia sobre a dança de rua na educação, ainda temos que nos restringir ao material produzido pelas pessoas que o redigem. No Brasil temos inúmeros talentos onde existe uma carência de estudos organizados sobre esta área do conhecimento, e não é apenas sobre a questão de produção de coreografias (que não recebe muitos incentivos), porém a pesquisa que promove os conteúdos teóricos, discussão, reflexão e conhecimento. (STRAZZACAPPA, 2003).

Contudo Strazzacappa (2001), corrobora que a dança é reconhecida como conteúdo estruturante das áreas de Artes e da Educação Física pelo Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997) e Diretrizes Curriculares da Educação Básica do Estado do Paraná (DCE, 2008).

E a “dança de rua (*hip hop, break, street dance*), capoeira, *funk* e o *axé*”..., são as danças que estão sendo questionados como pesquisa teórica e de conhecimento, pois em seus conteúdos pode se verificar as manifestações que são realizadas através da arte dançante, provocando assim reflexão sobre o tema e aprendizagem cultural. (STRAZZACAPPA, 2007, P.3).

Segui (2004, p. 40) observa que a grande dificuldade em se obter referências sobre o assunto da dança de rua, se deve as quantidades mínimas de assuntos sobre as origens e as suas evoluções, e quando são encontradas são registradas separadamente. O que faz com que se torne difícil o seu contexto histórico, dificultando assim o aprendizado, porque a dança é um todo desde a sua origem até a atualidade, conseqüentemente é somente uma.

Porto (2010, p. 24), fala que “a dança de rua está buscando as suas raízes históricas e organizando as suas nomenclaturas”. Por este motivo coreógrafos, professores e bailarinos estão buscando informação para aprimorar as suas técnicas. Contudo as fontes mostram que somente a dança de rua possui ausência de registros, e não o movimento *hip hop* ao todo, e que a dança não é muito desenvolvida em nosso país. Então o aparecimento da dança na mídia acaba influenciando o meio social, todavia é comum que alguns autores digam que o *rap* está se elevando e sendo o mais visado.

Sugere se questionar e estudar a dança de rua, pois estudos nesta área do conhecimento proporcionam um potencial de pesquisas para a

Educação Física, História e Artes, e também pode ser utilizado para trabalhos de cunho social. (PORTO, 2010).

1.2 Problema da Pesquisa:

Qual é a principal motivação para a adesão da dança de rua dos seus praticantes?

2 Objetivos.

2.1 Objetivo geral.

Verificar quais são os principais mecanismos motivacionais de adesão para os praticantes de dança de rua.

2.2 Objetivos Específicos.

- Identificar quais motivos levam os alunos a praticarem dança de rua.
- Certificar qual é o principal motivo da adesão da prática de dança de rua.
- Verificar quais são os motivos que podem levar o indivíduo a não praticar dança de rua.

3 Referencial Teórico.

3.1 O Movimento *Hip Hop*.

O *hip hop* é um movimento social uma manifestação urbana, que se destacou nos anos de 1990, construindo a realização de uma nova urbanidade, como comenta Ribeiro (2006, p. 1). O movimento *hip hop* teve seu início em 1968 nos Estados Unidos, mas a sua efetivação social e cultural ocorreu nos anos 1970.

Benedito (2004, p.20), explica que:

“Oficialmente se aceita a data de 12 de novembro de 1974 como a da “oficialização” da cultura *hip hop*, cultura esta que engloba: “...o *break*, que é sua dança oficial, o *rap*, que é o canto falado ao som de *pick - ups* ou mesmo de ritmos feitos com a boca e o corpo, e o grafite que é a arte nos muros, vagões de trens e espaços deteriorados, uma maneira de chamar a atenção para a necessidade de revitalização desses espaços. O *DJ (disk jockey)* atua nos *pick - ups*, acompanhando a fala/canto dos *MCs* (mestre de cerimônia). Os *BBoys* e as *Bgirls* dançam o *break*”.

Rocha, *et. al.* (2001) sugere que na época dos anos 70 o Afrika Bambaataa nome adotado por Kevin Donovan, inspirado em um velho líder o Zulu, do *Bronx* na cidade de *Nova York*, descreve que a expressão *hip hop* de balançar o corpo elucida um novo modo de treino de reivindicar e libertar, que realizou uma construção para o desenvolvimento através do conhecimento. Os jovens afro-americanos estavam procurando uma nova maneira de fazer música, desenvolvendo as suas disputas através das batalhas dançantes.

Onde os juvenis das gangues começaram a fazer os passos da dança, atuando conforme aconteceu na guerra do Vietnã, em que as pessoas voltavam mutilados, perambulando, por isso a estimativa nas ruas dos passos imprecisos e quebrados, com realização de várias repetições de movimentos robóticos, que mostravam a substituição da mão de obra negra pelas máquinas nas empresas norte - americanas, sendo estes os primeiros elementos da cultura *hip hop*, e no começo a dança de rua era chamada “no Brasil de *break dance*”. (ROCHA, *ET. AL.* 2001).

Benedito (2004, p.20) comenta que:

“O *Break*: Referência a um dos estilos de dança de rua que veio a se caracterizar em dança como um dos elementos constituintes do *hip hop*, ou *Break dance*: Literalmente (estilo) *break*, passos e gestuais quebrados, embora comumente se classifique o *break* como a dança da cultura *hip hop*, o mais correto seria destacar que a dança de rua possui três vertentes, o *breaking (break dance)*, o *popping* e o *locking*”.

Em 1970 na comunidade do *South Bronx* Bambaataa se junta a uma gangue local os *Blacks Spades*, que acabaram difundindo o *hip hop* nas ruas, em festas nas *Block Parties*. E em uma destas festas o Bambaataa encontrou um trabalho musical jamaicano efetuado por *DJ (disc-jockey)* Kool Herc que produzia colagens musicais com as partes das canções, saudando com improviso os participantes nas festas. (GILROY, 2001).

O mesmo autor (p. 88) destaca que estas cerimônias tinham as músicas amplificadas com equipamentos de som com potência alta os *sound systems*, ou por grandes caixas sonoras, parecido com as festas jamaicanas, como relatado na introdução que os imigrantes jamaicanos como o *DJ* Kool Herc, fizeram uma adaptação cultural em seu país como ocorreu no *South Bronx EUA*, revelando assim as músicas que marcaram com as características da cultura *hip hop*, conforme foi se desenvolvendo a história.

Gilroy (2001), pronuncia que o *DJ* Herc executava em seus discos e os riscava criando os novos *scratches*, que são os efeitos sonoros, e também produzia outros tipos de sons, aplicando em dois toca discos simultaneamente, refazendo muitas vezes a batida da música e colocando na colagem musical uma canção com diálogo.

Assim Herc produziu sem saber as bases para um *MC Master Control*, que é o Controlador Mestre/Mestre de Cerimônia no *hip hop*, é o cantador, que se liga com a música e a platéia. Gilroy (2001, p. 89) aborda que “Afrika Bambaataa deu a origem ao segundo elemento o *rap music rhythm and poetry*” que significa ritmo e poesia. Que tem como referencia uma manifestação híbrida que vai além do *soul music* ou da *funk music*, estes estilos de músicas vieram também da cultura da Jamaica do *sound-system* dos anos 70, que são mantidas pelas comunidades do *South Bronx*. Juntamente com a tecnologia desenvolvida pela cultura caribenha deixada de lado e reenraizada, que acabou mudando a autopercepção nos *EUA* e a da aptidão natural da música popular.

O fortalecimento do *hip hop* foi em outubro de 1979 e declarado seu nascimento oficial, data em que foi gravado “a primeira música de *rap* que foi a da banda *Sugar Hill Band* com a faixa *Rapper’s Delight*”, conforme diz Duarte (1999, p.21).

Contudo desde 1974 o movimento já era praticado com os 3 elementos nas ruas de New York. A música que fez o maior sucesso alguns anos depois “em 1982 foi a *The Message* do grupo *Furios Five* pertencente ao Grandmaster Flash”, como revela Duarte (1999, p.21). Foi assim que o movimento *hip hop* teve a sua explosão sendo divulgado para todo o mundo.

Berman (1990), complementa que um dos mais importantes participantes do grafite foi o Jean Michel Basquiat artista plástico que colocou em prática muitas obras espalhadas pela cidade de Nova York aplicando o grafite como manifestação artística com recados de paz e amor. O grafite foi introduzido pela cultura *hip hop*, através da Europa com italianos como Cláudio Bruni e Lee Quinones, e também por artistas plásticos como Andy Warhol, se transformando em uma nova arte urbana pública.

Sendo que essa expressão artística foi o “primeiro elemento do *hip hop*” reconhecido pela da cultura *mainstream*, como identifica Berman (1990, p. 302). E é uma cultura local de New York do final dos anos 1960, iniciada em 1970 conectando a arte dos ateliês e a das galerias com a arte das ruas.

Flores & Roman (2000, p. 116) comprovam que “em questão da arte do grafite a maior evidência é nos latinos caribenhos, pois muitos deles exercem essa manifestação artística, o que proporciona uma maior visualização na América do novo processo de (re)construção cultural”.

Toop (2000) e Weller (2000), retratam que o movimento *hip hop* cultural de contestação nos anos 1980, se transformou em uma manifestação cultural em várias partes do mundo, e aceita por pessoas de vários países. A cultura invadiu a França, o Brasil, a Espanha, a Alemanha e o Japão, bem como na África, o Caribe, a Ásia, o Reino Unido, a China, o Japão e os jovens turcos na Alemanha, também participavam deste movimento.

Kitwana (2002. p. 8) expõe que é importante distinguir “que essa visão de mundo do *hip hop*, foi o estilo de vida orientado para os jovens que deu a origem a música *rap*”. Certamente a comercialização do *rap* expandiu a definição da cultura *hip hop* para além dos 4 elementos que são o grafitti, o *break*, a discotecagem (*DJ*) e o *rap*, para poder incluir a linguagem verbal, a linguagem corporal, a atitude, o estilo e a moda.

Desse modo Light (1999) diz que o Grandmaster Flash aprendeu a arte de utilizar discos para tocar as músicas, unindo a arte dos *DJs* a dos *MCs*, elevando assim o nível do *hip hop*, pois é o único gênero de música em que se pode falar todas as coisas. Os fãs do *hip hop* perceberam que os *MCs* faziam batalhas líricas que se transformavam em disputas, e estas também aconteciam na dança.

Porém “o lançamento dos *Rapper’s Delight de Sugarhill Gan’s* foi o primeiro sucesso comercial do *hip hop*”, mostrando o estilo ao grande público (LIGHT, 1999, P. 5).

Os verdadeiros estudiosos sabem que o *hip hop* começou antes do sucesso de 1979. Pesquisadores da área citam que o *Boogie Down Productions* com o clássico *Bridg is Over*, confirmam que a *MC Shan* e a gangue *QB (Queensbridg)* são os que introduziram a música ao *hip hop* e não teve a abertura nas ruas de Zulu Nation, e nem o *DJ Kool Herc* do *Bronx* foi quem criou o corte e o arranhão, ele fez uma mistura com alto falantes *herculoid* e assinou como *apache*. (LIGHT, 1999).

Assim o *hip hop* não se limitou em permanecer nos Estados Unidos, em menos de 3 décadas se transformou em uma cultura americana, e acabou se disseminando por todo o planeta (PAIS, 2004).

Darby e Shelby (2006), ratificam que no *hip hop* existe a liberdade como foco da explicação do *gangsta rap*, que é um estilo de *rap* que foi identificado por toda a cultura *hip hop* em alguns momentos, e tem como forma de luta o reconhecimento que ocorre constantemente e inconscientemente. Sendo que um subgênero do *gangsta rap* é o duelo que acontece por meio do melhor argumentador de rimas, quem tiver a melhor rima é o *gangster* vencedor que é reconhecido e respeitado.

O movimento *hip hop* fazia a sua exibição através dos *rappers* conforme se elevava as cifras das escolas da casa, o duelo original, ou das sessões competitivas e informais de *rap*. A regra inicial do *rap* era fazer barulho o *bring the noise*, como argumenta Darby e Shelby (2006). Que são praticas sociais diferenciadas das comunidades negras urbanas (sul do *Bronx*), onde começou os ritmos jamaicanos, nas letras dos *blues*.

Portanto Andrade (1999, p. 83), cita que “seja como for a dança de rua, ela passou de simples arte se tornando algo com significado social, ajudando a sustentar os adolescentes longe das drogas e do crime”. Alguns sociólogos verificaram o movimento e aprovam que, quando os juvenis ficam reunidos pelo *hip hop* para ver quem canta melhor, desenha, compõe, dança, ou é o *DJ* mais talentoso, vê se o amor pelo movimento, a competição se torna algo positivo, pois se permite criar e inventar através de recursos mínimos.

3.2 Os Elementos do Movimento Hip Hop.

Duarte (1999, 20) sanciona que o “movimento *hip hop* continuou crescendo e ganhando novos adeptos para os seus 3 elementos que são: o grafite, o *break* e o *rap*”. Marcando a geração *hip hop* através da sua importância para a juventude dos centros urbanos. Os novos artistas foram aparecendo no movimento e se transformando em um elemento do cotidiano, da vida urbana com mais ênfase nas médias e grandes cidades norte americanas.

Moura (1988, p. 121) complementa que o movimento *hip hop* engloba três elementos: a dança *break*, a música *rap* e a artegrafite, estes converteram a cultura da periferia. O *rap* é contestador sendo que é um dos principais instrumentos usados pelos jovens negros das classes menos favorecidas, para atingir os seus objetivos e para participar das relações sociais.

Em questão dos elementos do movimento *hip hop* Kugelberg *et, al* (2007), afirmam que existem 4 elementos principais que são fundamentais: o *rap*, o *break dance*, o grafite e o *MC*.

O *hip hop* “é um movimento cultural e é um gênero da música. Mas é utilizado como termo de significado para o *rap*, ou seja o *hip hop* é um termo geral que cobre uma cultura: *rap*, *DJs*, *break dance*, grafite, etc”. (GROB, 2007, P. 4).

Segundo Viana (2005. p. 7) o movimento social *hip hop* “é uma arte, e é a junção de diferentes formas culturais que são denominadas elementos”. Existem duas vertentes dos elementos do movimento, a primeira defende a idéia de que são três elementos: a música que é o *rap*, a plástica com o grafite e a dança mostrando *break*. Esta divisão ocorre conforme os elementos são transmitidos.

Contudo Pimentel (2009), corrobora que existe outra divisão, que é baseada nos praticantes como uma forma de transmissão. Contendo quatro divisões: *MC* Mestre de Cerimônias o cantor de *rap*, *DJ Disc Jockey*, *Graffiti* e o *break* com o *b. boy*.

Existem várias concepções sobre a quantidade de elementos no movimento *hip hop* se são 3, 4 ou 5 elementos, são conotações confusas sobre o que está correto, porém autores como Kugelberg *et, al* (2007) que é um dos precursores do movimento *hip hop dos EUA* e Grob (2007) que é uma referencia do mesmo país, afirmam que existem 5 elementos no movimento *hip hop*.

Desse modo o *hip hop* é representado pelo *rap*, a dança com o *breakdancinge*, o *graffiti* com a arte, o *DJ* que faz as músicas com os pratos e os aparelhos de *sampling*, entre outros. E assim a moda *hip hop* é inserida, “na cultura norte americana as famosas calças *baggy*, as abas e as *timberlands*.” (DARBY, *ET.AL*, P. 92, 2006).

A seguir os elementos da cultura *hip hop* sendo mais aprofundados.

3.2.1 O Graffiti.

São desenhos contornados com tinta e *spray* feitos nos muros, reproduzindo imagens que nem todas as pessoas entendiam. O *graffiti* surgiu no começo dos anos 60 como assinatura a *tag*, os juvenis pichavam os seus nomes nos muros, mostrando a realidade em que viviam. O primeiro a realizar o *graffiti* foi o Taki 183 (suposto nome de Demetrius e o número da sua casa), como afirma Almeida (2001). A que a evolução foi sendo moldado com as letras em formas alongadas, cilíndricas e quebradas, para deixar difícil o entendimento dos indivíduos que não eram do gueto e para chamar a atenção.

Pode se traçar um paralelo do *graffiti* ao *hip hop* que são as inscrições, pinturas e desenhos rústicos, acabados por uma criatura que não mostra a sua identidade, e executa a arte em paredes, árvores, e superfícies sólidas com lápis, tintas, carvão, estiletos e entre outros objetos, para expor as suas mensagens a todas as pessoas. (BELTRÃO, 1980).

Duarte (1999), acredita que o grafite que é o terceiro elemento da linguagem artística cultural que atua juntamente com o *break* e o *rap*, que não tem a sua origem advinda de um pioneiro específico, a arte é manifestada através das figuras estampadas nos muros, prédios, estações de metrô e trens.

Existe também outra forma de manifestação, que é a pintura executada em carros de grande porte, em que se modifica as carenagens, suspensões e motores, são os chamados *lowriders*. Que são construídos por juvenis latinos na cidade da Califórnia em Los Angeles. (DUARTE, 1999).

3.2.2 O Break Dance.

A dança se caracteriza por movimentos dos *breakers* que lembravam os robôs, e a mímica automática das tarefas do cotidiano, sendo que a dança foi muito comentada na época de seu desenvolvimento. Não se sabe ao certo se o *break dance* surgiu em Nova Iorque ou na Califórnia, existem muitas considerações de onde a dança pode ter vindo, pois os primeiros *b.boys* (abreviatura de *break boy*) que significa “garoto que dança no *break* da música”, compareceram como *boogie boy* no início, e acabaram modificando o nome e se

transformaram em *b.boy*, e assim apareceram inicialmente em um show de James Brown em 1969. (DIPRETO, 2011, P. 8).



Já a explosão do *break dance* ocorreu realmente nos anos 70, “com a apresentação do grupo *LA Lakers* na abertura do maior programa de premiação da música negra americana, o *Soul Train*.” (DIPRETO, 2011, P. 8).

Paula (2001) expõe que o processo novo do *DJ* auxiliou os dançarinos a terem mais tempo para produzir e tentar novos passos. Assim estes dançarinos começaram a ser denominados de *boie-oie-oings*, ou de *b.boys*. Que iniciaram com o *footwork* que é o trabalho com os pés, inaugurando os estilos em que se utilizam os braços e as mãos criando movimentos mais complexos, como saltos e piruetas no chão, os *b.boys* foram os primeiros participantes do *hip hop*.

A comunicação era divulgada através da dança pela TV que mostrou o *break*. O sucesso foi enorme nas ruas e nas festas em Los Angeles. O *Kool Herk* (*DJ* jamaicano) conduzia as festas, com um atrativo a mais os dançarinos conhecidos como *The Nigga Twins*. E a dupla que fazia uma mescla de *street dance* aliado a outros estilos, sincronizando com os *breaks* da música e realizando o estilo *break*. (DIPRETO, 2011).

O mesmo autor citado anteriormente justifica que nos anos 80 com o filme *Flashdance*, e através dos passos de Michael Jackson, entre outros atrativos desenvolvidos pela mídia, tudo isto proporcionou o acontecimento, o *break* se tornou reconhecido mundialmente.

Assim como as tecnologias trouxeram o domínio de várias coisas ao homem, no *break* é realizado a imitação de movimentos artificiais e angulares dos robôs, mostrando a sátira dos avanços tecnológicos. Em outros momentos como no *flair* e no *windmills* (moinho de vento) que são movimentos do *break* onde se realiza a movimentação das pernas com movimentos circulares, que são parecidos entre si é como o movimento das hélices dos helicópteros que estavam na guerra do Vietnã. (ALVES, 2001)

O movimento chamado *flair*, consiste em os braços estarem apoiados no chão suportando uma movimentação circular no eixo de apoio dos braços. E no moinho de

vento acontece a mesma movimentação, só que o apoio é inserido entre o apoio dos braços e na queda de rim (movimento acrobático em que o dançarino espalma uma das mãos no chão e apóia o tronco no cotovelo, mantendo o corpo erguido numa diagonal em relação ao chão), juntamente com um meio rolamento lateral sobre a coluna vertebral. (ALVES, p. 118 a 119, 2001).

A dança com o estilo *hip hop* acabou se tornando um produto do mercado conforme a pedida da clientela *fitness*. Como o *street dance* que é bem reconhecido no espaço urbano, onde os adolescentes de várias idades e classes sociais executam a rebeldia através da dança *break* pelo *street dance*. Onde nas cidades o acesso das pessoas a dança são as academias. Contudo a cidade foi se tornando próprio da cultura *hip hop* e se adaptando como um bem de consumo. (DIAS, P.6, 2004).

3.2.3 O Rap.

Nos anos 60 os negros dos *EUA*, não eram adeptos ao *rock'n roll*, então nas ruas o *soul* era o gênero musical que se ouvia, simbolizando o modo de protesto, “James Brown cantava *Say it loud: Im black and proud!* (Diga alto: sou negro e orgulhoso!)”. (LUYTEN, 1988, P. 20).

O mesmo autor ratifica que a partir deste momento surgiu o *funk* um gênero musical, que radicalizou novamente. Sendo um estilo agressivo que tem pancadas de ritmo forte e gritos escandalosos, que eram realizados por James Brown nas músicas. Durante os bailes negros norte-americanos as pessoas utilizavam um penteado chamado *black power*. E o solo da música que fez com que surgisse o *rap*, estava juntamente aramado com o *soul* e o *funk*. Porém o *rap* é ritmo e poesia e neste elemento nos guetos americanos:

“Essas tradições se expressam no *preaching*, no *toasting*, no *boasting*, no *signifying* ou nas *dozens* (espécies de "desafios" em rima). São versos conhecidos até hoje, que usam a gíria dos bairros negros e impossibilitam a compreensão de outros que não sejam do gueto.” (LUYTEN, 1988, P. 20).

No começo dos anos 70, os artistas *Watts Prophets* (Los Angeles), ou os *Last Poets* e *Gil Scott-Heron* (Nova Iorque), restauraram a tradição da poesia recitando sobre as bases percussivas com importância no *jazz*. Sendo que estes artistas foram os iniciantes dos *MC's*

que em poucos anos criaram o *rap*. Este elemento do movimento cultural desenvolvia memorização e improviso como técnica, que foi se transformando no *freestyle rap* improvisado. (LUYTEN, 1988).

Luyten (1988), sanciona que o repentismo no *rap* é executado na música pelos cantores que realizam o desafio em duplas, peleja, uma discussão ou luta de poesia em que o vencedor é o que alcançar melhor e em maior tempo, o tema determinado e combinado anteriormente. E a diferença única é que não há vencedores normalmente, pois a vitória não está em jogo nos desafios de *rap*.

3.2.4 *Disk Jokey (DJ)*.

O *DJ* é o *disc-jockey* que é o instrumentista do *hip hop* que utiliza o toca discos como principal ferramenta, que acompanha o *MC*. E os *DJs* pioneiros que surgiram na Jamaica em 1960, tinham uma recriação rítmica baseada nas origens musicais jamaicanas como o reggae, que é um dos exemplos de música deste povo. Os *DJs* transformam o disco fazendo com que a voz do cantor pareça mais lenta, desacelerando continuamente ou parando em uma fração de tempo (FERREIRA, 1997, P.30) .

Janotti Jr (2003, p.41) aborda que devido as poucas técnicas e condições econômicas, para uma pessoa poder adquirir um instrumento como uma guitarra, bateria e ou baixo, acabou ocorrendo que o *rap* surgiu reinventando a música através de discos de vinil antigos, assim nasceu o *DJ (Disk Jockey)* em que o *rap* é uma expressão de poesia oral, com um ritmo criado em batidas 4/4, em que é fabricada com a mixagem dos vinis com bases rítmicas, que são as batidas da música por minuto. Assim o *DJ* se firmou na cultura musical contemporânea.

Em 1970 o *Disk Jokey (DJ)* Afrika Bambataá aconselhou as gangues do Bronx de NY, que deixassem a violência e as armas uns contra os outros e resolvessem as suas distinções pela dança. Então foi inaugurado as competições de *break*, começando com a dança chamada *good foot*, que foi uma das pioneiras no estilo livre que são os giros e cambalhotas, sendo dançado com músicas *soul* de origem afro como as de James Brown. (PAULA, 2001).

Os *DJ's* criaram várias maneiras instrumentais para que o trecho da música ficasse maior, como “os *loops* (movimentos invertidos com dois discos iguais e no mesmo trecho)”. (PAULA, P. 81, 2001).

Souza; *et. al.* (2005), relatam “que existem técnicas específicas de como se manipula os toca-discos na mixagem: o *scratch* e o *transformer*”. Existem também outras habilidades e características importantes como o conhecimento técnico, coordenação motora, musicalidade, conhecimentos gerais, treino, ser eclético, curiosidade por referências culturais e estilo próprio.

Desse modo Mota *et. al.* (2006), ilustram que o *rap* é o primeiro elemento do *hip hop* que foi introduzido pelo *DJ*, que fez a propagação da cultura. O *disc jockey* é o responsável por fazer a trilha sonora da música *hip hop*. As primeiras *pick-ups* que são os toca-discos ou a vitrola do *DJ*, apareceram no Bronx bairro do subúrbio em New York, EUA, por Kool Herc ao lado de Afrika Bambaataa, que era *DJ* em 1973. Então foi desenvolvido o *breakbeat* que é apenas uma parte da música tocada. Em destaque alguns dos nomes de *DJ* conhecidos: *Jazzy Jay*, *D.X.T.*, *Qbert*, *Grand Wizard Theodore*, *Grand Master Flash* e *Red Alerti*.

3.2.5 O MC (Mestre de Cerimônia).

Mota (2006), esclarece que é a animação, empolgação, improviso, poesia, entre outras palavras é o que define o *MC*. E a sigla abreviada significa mestre de cerimônias (*Master of Ceremony*).

Gustsack (2008), salienta que a sigla *MC* é formada pelas letras iniciais da denominação Mestre de Cerimônia, que é o cantor das letras do *rap* e da música do *DJ*. Ambos estão ligados ao *rap* e isto explica a confusão das idéias de vários autores.

O *MC* expressa a ideologia através da cultura pelo microfone. O indivíduo é o rimador, que cria o *freestyle* que é o improviso nas batalhas de palavras. O *MC* é o segundo elemento da cultura *hip hop*, que desabrochou devido a falta de comunicação da cultura. Os *MCs* iniciantes foram os *DJs* pioneiros: Kool Herc e Afrika Bambaataa, que

realizavam e animavam nas festas *hip hop* no Bronx, com um microfone e transmitiam a arte de expressão. (MOTA, 2006).

Herschmann (1997, p. 201) afirma que “os mestres-de-cerimônias (*MCs*), juntamente com os *DJs* são responsáveis por produzir os diferentes sons, que integrados no *hip hop* somam mais uma característica que da raiz a música *rap*”.

O *MC* é o porta voz do subúrbio, porque faz o verbo do cotidiano da periferia, fazendo uma transformação da rotina habitual com palavras melodiosas rimadas que formam uma música. Através de um estilo musical, o *MC* promove a união entre os jovens dando destaque a valores sociais. (MOTA, 2006).

3.3 O Movimento *Hip Hop* no Brasil.

O *hip hop* brasileiro começou com o momento final dos bailes *blacks* em 1960 e 1970, sendo propagados pela via *soul music* por meio de artistas nacionais como Jorge Bem (Jor), Gerson King Combo Cassiano, Tim Maia, entre outros, que levaram os indivíduos a um novo comportamento proporcionando novas ações, em peculiar os jovens afro-descendentes (ANDRADE, 1999).

As equipes de dança apareceram quando ocorreu a diminuição da adesão nos bailes *blacks* nos anos de 1970, os dançarinos faziam as sequências de passos quebrados e modelados o que era diferente, reproduzindo o que era visto na TV ou de fotografias das revistas importadas (ANDRADE, 1999).

Os membros da Academia Brasileira de Rimas são *MC's* integrantes de um grupo, juntamente com o Thaíde que é o iniciante do *rap* no Brasil. Os grupos que reintroduzem o estilo de dança de rua no Brasil são: Conseqüência, Camorra e *SP Funk*. E durante o desafio os *MC's* criam vários recursos nas apresentações. Com a chegada do *hip hop* ao Brasil em 1982 na cidade de São Paulo, as pessoas já dançavam o *break* e ouviam as primeiras músicas de *rap* e isso ocorria desde a década de 70, nos arredores das grandes cidades existiam os bailes *black*, com o *soul* e o *funk*. E assim o *rap* continuou evoluindo como música. (BELTRÃO, 1980).

O antigo movimento *black* com Milton Salles na década de 70 é quem preparava em São Paulo os bailes *Black Power*. Ele também é produtor dos Racionais MC's que é um grupo de *rap* brasileiro. Nelson Triunfo e Nino Brown são os pioneiros do *hip hop* que participaram do grupo de dança *Funk & Cia* em São Paulo. No começo dos anos 80, a conexão do *hip hop* com a raiz do movimento era necessária e acontecia através de discos como:

“Gerson King Combo e Toni Tornado, artistas *black* que são para o *Rap* brasileiro como James Brown para o americano. Como diz o *rap* "Senhor Tempo Bom", de Thaíde e DJ Hum, "O *Hip Hop* é a raiz do *Black Power* de hoje" em São Paulo” (HUM, 2001, p. 18).

O DJ HUM (2001, p. 18 e 19) informa que:

“O cabelo *black*, calças boca-de-sino, sapatos plataforma, coletes, jaquetas transadas com cores berrantes. O ídolo que *James Brown* (como é até hoje). (...) Foi nessa época que eu ouvi pela primeira vez um *funk* falado. Vocês podem perguntar: *Funk* falado? É isso mesmo! Quando o *Rappers Dee Light* estourou no Brasil com a Melô do Tagarela, toda a rapaziada, comentava sobre o novo tipo de *funk*. A idéia de que um novo tipo de música estava invadindo o país se confirmou quando estourou *The Breakers*, de Kurtis Blow. Como toda informação no Brasil demora chegar, não sabíamos que se tratava de um movimento cultural, no qual o canto era o *rap*.”

A cultura *hip hop* se desenvolveu em São Paulo inspirando a periferia. Dos bailes o *break* foi para a rua com o Nelson Triunfo e a equipe *Funk & Cia*. Que se apresentavam na danceteria *Fantasy* nos fins de semana, e todos os dias durante o almoço na esquina das ruas. Como o *break* é um dos elementos do movimento *hip hop* em São Paulo, este teve suma importância em sua origem, porque assim surgiram os *b.boys* (*breakboys*), nas primeiras organizações brasileiras. (HUM, 2001).

Com a introdução da Nação Zulu e *Back Spin Break Dance* na qual DJ Hum e Thaíde participavam, e outros grupos como *Crazy Crew* e *Street Warriors*, nas rodas de *breakers* que aconteciam na estação São Bento do metrô, logo em seguida na Praça Roosevelt. Os *rappers* cantavam na rua, com o som de palmas, batidas de latas, do *Beat Box* que são batidas contínuas em caixas amplificadas. E devido a fala rápida na música diziam que era o *rap* tagarela, por causa da falta de conhecimento das pessoas. (HUM, 2001).

Um dos primeiros versos cantados por Nelson Triunfo quando ainda não havia o protesto, "Dance em qualquer lugar. Mostre a verdade sua mas nunca se esqueça que o *break* é uma dança de rua." (HUM, 2001, P. 18 e 19).

Com o tempo a oportunidade apareceu, sair das ruas e se apresentar em festas e bailes e até gravar discos, assim o *hip hop* amadureceu no Brasil. A época em que saíram os primeiros discos de *rap* nacional coincidiu com um momento de amadurecimento do movimento *hip hop* no Brasil, devido a organização e união dos adolescentes. (HUM, 2001, P. 19).

No início as rimas do *rap* eram sobre o dia a dia dos *b.boys*, problemas na cidade, ou sobre o amor. Contudo as letras do *rap* mais críticas foram chegando e o que se abordava era o retrato do cotidiano das camadas menos favorecidas da sociedade. (BELTRÃO, 1980).

Andrade (1999, p. 10) alega que um estilo de dança de rua se chama *break dance*, sendo que é a primeira manifestação realizada no Brasil do *hip hop*, e aconteceu:

“Na Praça Ramos, na Estação de Metrô da São Bento e na Galeria 24 de Março, destacando - se neste período as equipes de dança *Funk & Cia*, onde se destaca o “pai” do *break* nacional Nelson Triunfo, e a equipe de *break dance* Jabaquaras *Breakers*”.

A história no Brasil do movimento *hip hop* teve seu início modesto e pouco notado por muitos indivíduos, visto como um modismo e não como um movimento cultural e social. Passando se os anos em São Paulo os grafites começaram a aparecer, no domínio dos assuntos do *hip hop*, as melodias diferentes eram ouvidas na cidade. O *rap* nasce e o movimento *hip hop* se torna verdade no Brasil. (ANDRADE, 1999).

Adiante no decorrer dos anos o movimento é dificultado, seus praticantes são desconceituados nos especiais bailes *blacks*. Mas em 1983 devido aos clipes *Thriller*, *Billie Jean* e *Beat It* de Michael Jackson, e da abertura da novela da rede Globo o Partido Alto, estes fizeram com que eclodissem os *breakers* manifestando o *break dance*, sendo que se transformou na dança da atualidade, uma maneira de arte e de respeito. (ANDRADE, 1999).

Assim os adolescentes das periferias paulistanas, vão reconhecendo o ritmo diferenciado, dialogado de forma ligeira, por isso os *rappers* eram denominados de tagarelas, descontraídos, sem protesto ou cultura, a dança era feita apenas nas rodas de *break*. (ANDRADE, 1999, P. 11 e 12).

A manifestação do *hip hop* se alastra no Brasil rapidamente nas cidades de São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Recife e Belo Horizonte, estes locais se evidenciam do restante do país realizando a expansão do *hip hop*. (ROLNIK, 1996, P. 32).

Contudo no *hip hop* o *rap* se destaca com a construção de identidades, como na música *rap* é demonstrado o rompimento ilusório da realidade, de acordo com Tella (1999). No Brasil os primeiros *rappers* foram:

“Jair Rodrigues, Gabriel o pensador e grupos como Balinhas do rap, Thaíde e DJ Hum, Racionais Mcs. Um MC é aquele que através de suas rimas mostra as várias formas de reivindicação... , mostrando o poder da transformação. (KUGELBERG, ETAL, 2007, P. 17)”.

Paula (2001), coloca que a dança *break* no início do movimento *hip hop* tinha uma principal atratividade a expressão corporal através da dança. Mesmo já canalizando a expressão cultural autônoma, o *break* era muito mais que a socialização organizativa.

Já na segunda metade da década de 1980, alguns pioneiros do *break*, os veteranos Thaíde e Nelson Triunfo conheceram os iniciantes do *hip hop* americano, o DJ África Bambataá, quando a organização do movimento já estava consolidada. Era muito mais do que estar junto para dançar, era um movimento cultural autônomo que se espalhava por várias partes do mundo, consolidando o movimento *hip hop*. (PAULA, 2001, P. 83).

3.4 As 2 Vertentes: a *Old school* (Velha Escola) e a *New school* (Nova Escola).

O esclarecimento sobre alguns termos de diferentes concepções da *New School* e da *Old School* do *hip hop* no Brasil, é relatado com a existência de diferenciados conceitos na literatura e entre os aprendizes do *hip hop*. Há 3 significados para os praticantes a *old School* que é a chegada do *hip hop* no Brasil, em que os indivíduos não sabiam ao certo o que era o

movimento. O acontecimento ocorreu durante o “Movimento *Hip Hop* Organizado (MH2O), em que sucedeu a divisão no espetáculo com uma apresentação no aniversário de São Paulo, em que a organização foi feita pela escola velha do *Hip Hop*”, na data de 1989. (COSTA, 2005, p.90).

Amaral e Andrade (2003), observam que a nova escola ocorreu depois do evento do MH2O formada por garotos negros da velha escola e por indivíduos adultos de qualquer etnia. Outro significado é a divisão do movimento, como o já conhecido nas ruas de Curitiba: os *B. Boys*, na *old school* é formada por praticantes mais velhos e com mais tempo de prática fazendo a representação mais completa, como era realizado nos guetos americanos. E a *new school* são os novos dançarinos, que fazem a dança muitas vezes, apenas para o seu interesse próprio.

Costa (2005), fala que em sua entrevista realizada com o *B. Boy* Paulistão, a opinião sobre as diferenças entre a Nova e Velha Escolas que são:

“O pessoal do *street*, dança mais quebrado, né?! A gente não, a gente dança *Boogie* faz o *Wave*, os passos, coisa que a galera não sabe né?! No *Street* os passos são tudo tipo, é tudo passo cru. A gente aprende os passos básicos pra poder criar em cima, daí a gente aprende o *Wave*, pra colocar, pra criar a parte mais dançante”. (COSTA, 2005, p. 90).

E em sua outra entrevista Costa (2005, p.91) pergunta ao *B. Boy* Marcelo Borracha sobre os termos *New* e *Old School* em referencia ao indivíduo mais do que ao movimento propriamente:

“Ah sobre isso eu tenho pra falá uma coisa só. Eu acho que o *Hip Hop New School* é tipo assim um jeito, um estilo que eles inventaram pra ficar mais fácil a com... comec... comercialização do *Break*, né?!”. Assim a *Old School* seria formada por qualquer membro da cultura *Hip Hop* esteja ligado aos fatos históricos que construíram essa cultura, enquanto que a *New School* seria formada pelos dançarinos de academia, que não se interessam nem pelos fatos históricos nem pelos aspectos sociais promovidos pelo significado da cultura *Hip Hop*. São, em sua maioria, fruto do que a indústria cultural impõe como padrão, na maneira de vestir, pensar e agir. Por que pra mim o *Break*, tudo é *Street Dance*... que nem no *New School* não tem muito, assim, as técnicas de chão”.

Bourdieu (2003, p. 93), explica que a indústria cultural utiliza do conhecimento e gera bens de consumo, e este deve ser um dos principais motivos das diferenças das escolas do *hip hop*.

E na entrevista com Marcelo Cirino integrante do grupo Dança de Rua do Brasil, Costa (2005) comenta sobre as diferenças entre a nova e a velha escolas do *hip hop*, em que as técnicas são deixadas de lado, para tornar o *break* mais interessante. Ou seja, o *street dance* não se preocupa com as raízes originais da dança, em que os passos são criados pelo coreógrafo e reproduzidos pelos executantes da dança, fazendo a aprendizagem por repetição.

A aliança entre o *break*, o *balé* e o *jazz*, fez com que a cultura e as características da danças originais perdessem um pouco da sua essência. A cultura *hip hop* tem a diferença de técnica corporal que é importante, pois Mauss (2003), retrata que toda técnica tem a sua própria técnica, o mesmo ocorre com o corpo e sua atitude e como os hábitos individuais de cada sociedade. Assim o esclarecimento das diferenças, o por que dos pensamentos, das atitudes dos dançarinos e dos movimentos nas danças.

O *street dance* é uma variante do *break* adaptada, o *street* cria suas próprias técnicas, fazendo um modo diferente do irmão mais velho, ou seja são estilos distintos de dança. (MAUSS, 2003).

A nova escola das danças de rua como observa Triunfo (2000), tem o *sampleado* que é uma mistura de mixagens que teve o seu começo com muitas técnicas, e as danças urbanas começaram a serem divididas em *old school*, ou *old styles* e *new school*, ou *new styles* que tem o nome atualizado do antigo *street dance*.

A nova escola é o reajuste das técnicas de raiz, sendo que a denominação é desordenada, nela é demonstrada a diferença entre o estilo da velha escola e o estilo da nova escola, que antes era o *hip hop dance* ou o *hip hop*. (TRIUNFO, 2000).

As outras técnicas nascidas nos EUA, são divisões das danças originais e não apenas um elemento da dança, como sugere Triunfo (2000), que a nova escola é um filho, um descendente, que não pode ser comparado com o pai como o tal, e tem também as danças de rua de outros países que nasceram de culturas e ritmos musicais diferenciados, que são constantemente confundidas ao serem identificadas.

Mesmo com estas contradições o respeito da expressão e das linguagens incluídas na nova escola, acabou ganhando categorização das suas técnicas se tornando modalidades da dança rua, e não sendo apenas um modismo. (TRIUNFO, 2000).

Camargo (2011), comenta que a *new school* apareceu nas academias sendo uma releitura dos professores das escolas de dança através das aulas da periferia. Outra hipótese é a de que a mudança ocorreu com a transformação da música norte americana negra, o que fez com que muitos indivíduos percebessem que a dança não era mais como a dos anos anteriores, e sim estava mudando conforme a evolução da sociedade.

E em meados de 1986, a mudança e a difusão da nova interpretação urbana, tinham os movimentos menos elaborados do que os de hoje, a *new school* dos anos 80 e 90, comparada com a do presente era bem mais simples. (CAMARGO, 2011).

3.5 Estilos de dança de rua.

A seguir pode se verificar alguns dos principais estilos que constituem a dança de rua.

3.5.1. Social dance.

Camargo (2012, p. 40 e 41) esboça que no musical *Running Wild* com o tema *Charleston* foi onde começou a grande manifestação, e na dança afroamericana surgiu a inspiração para o desenvolvimento da dança social. Os passos eram feitos pelos dançarinos das ruas antigamente e atualmente também, não existiam técnicas e os passos são conhecidos como *social dance*.

Camargo (2012), sanciona que alguns passos de dança social dos anos 80 e 90 ajudaram a desenvolver os estilos originais, e ainda auxiliam no desenvolvimento de novas linguagens para as novas danças de rua ou do *hip hop dance*.

Já os passos *goodfoot* e alguns outros contribuíram para o *rockin*, o *break* ou *b. boyin*, e os passos *funky chicken* e *funky robot* são os utilizados como base para o movimento e para o desenvolvimento do *locking* e do *popping*. (MAIO, 2006, P. 13).

3.5.2 Rockin, Brooklyn Rock ou Up Rocking.

O estilo apareceu nos anos 67 e 69 e foi desenvolvido pelos *rockers*, *rubber band* e ou *apache* que são os dançarinos do Brooklyn em Nova York. Foi considerada uma *social dance*. Este estilo se transformou em uma modalidade de dança, inspirado em artes marciais competitivas como o *kung fu*, que realiza entre dois dançarinos cada um de um grupo específico um duelo o *apache line*, enquanto um individuo fica em frente ao outro e tenta golpear o adversário sem que este possa se defender numa linha imaginária sem atingir o oponente de verdade. (CAMARGO, 2012).

O movimento *Apache ou Rubberband* ajudou no desenvolvimento do *Break dance*, a vertente *Up Rocking* foi utilizada pelos *B. Boys* na primeira geração de dançarinos com os *Zulu King*, *Nigger Twins* e *Clark Kent*. (CAMARGO, 2012).

3.5.3 Break Dance.

Esclarecendo *b. boys* e *b. girls*, são os termos utilizados para chamar os dançarinos de *breaker boys* e *breaker girls*, (garotos e garotas da *break beat*), que dançam o *break/ b. boy*. (CAMARGO, 2012).

Camargo (2012), pronuncia que alguns chamam os dançarinos de *break* como se fossem quem dança o *locking* e o *popping*, que são denominados de *lockers* e *poppers*, devido ao surgimento em 1983 das 3 técnicas durante a denominação *break dance*, onde estas técnicas foram desenvolvidas ao mesmo tempo e em lugares diferentes, por isso a confusão das denominações.

Sendo que o *break* foi a primeira técnica a ser difundida no *hip hop*, e inspirada através do *Original Funk* advindo de James Brown, este já com 40 anos se formulou nos

anos 60 com a *b.beat* (criado por *Dj Kool Herc*), que se desenvolveu nos anos 70 e 80. Há alguns rumores na internet dizendo que o *break* é a primeira dança que apareceu na mídia e ganhou força no *hip hop*. (CAMARGO, 2012).

O *break* no *hip hop* é apenas considerado como sendo o praticado nas batalhas originais, assim como consequência é o reconhecimento das *Crews* de *Break* que são, “O *Top Rockin*, o *Dropin*, o *Footwork*, o *Freeze* e os *Powermoves*, como elementos desta técnica”. CAMARGO (2012, P. 42).

Como corrobora Camargo (2012), em 1980 a indústria cinematográfica percebeu o crescimento do movimento, e decidiu investir elaborando filmes, o que tornou possível a forma a dança que nasceu nas metrópoles juntamente com os *B. Boys*. As 2 técnicas de dança de rua anteriores chamadas de *Funk Styles* foram inseridas determinando o conceito da *old school* com o *locking* e o *popping*, que surgiram no início dos anos 70, que foram incorporadas aos demais elementos descobertos no *Bronx*, que acabaram sendo aceitos como elementos na cultura devido a influência da mídia, porém este é um assunto que é discutido ainda na atualidade.

E nesta mesma época o *brooklyn rock*, foi criado em outro bairro e era uma *social dance*, mas não fazia parte da vertente do *hip hop*, e anos depois se tornou um dos elementos. (CAMARGO, 2012).

Quando o *break* chegou para os portos riquinhos houve a renovação da modalidade *break*, estes colocaram mais acrobacias o que proporcionou maior dificuldade e criaram outros movimentos. (CAMARGO, 2012, P. 44).

Os *b. boys Crazy Legs* do grupo *Rock Steady Crew* influenciados pelos originais Jimmy Lee e Joe Joe, fizeram o *Headspin* (movimento onde uma pessoa equilibra o corpo inteiro em sua cabeça, enquanto gira ao longo do eixo vertical do seu corpo, normalmente sem qualquer outra forma de apoio) e o *Windmills* (moinho de vento, já citado na página 23). E também estrelas como Bruce Lee e outros lutadores de filmes de *Kung Fu* dos anos 70, também influenciaram os *b. boys*. (CAMARGO, 2012).

Camargo (2012), revela que os passos do *break dance* são: *top rocking, drop, dropping ou down, footwork, floor dance ou down rockin, freeze, powermoves ou spinning, windmills, backspin, headspin, handspin, sonic e thomas flair ou flare*.

O mesmo autor afirma que existem boatos de que os *b. boys* russos introduziram alguns elementos de dança folclórica ao *break*, e que os brasileiros também adicionaram novos movimentos de capoeira, pois os *b. boys* eram capoeiristas. E assim foi o *break* dos anos 90.

3.5.4 Locking.

O *locking* surgiu na Califórnia no final dos anos 60 em Los Angeles, e foi desenvolvido por Don Campbelllock (Campbell), em 1972 com, “o grupo *The Lockers*, sendo o primeiro grupo profissional de *Street Dance* da história, também é considerado o estilo cômico das Danças de Rua”. (CAMARGO, 2012, P. 49).

O *locking* tem a influência do *Original Funk* e de artes marciais, como nas movimentações das mãos durante o controle do *nunchaku*, que se faz com uma arma branca oriental. (CAMARGO, 2012).

Outro passo de *funk* (uma *social dance*) é o *funky chicken* em que se faz o movimento como o bater das asas parecido com uma galinha. E a movimentação dos braços são minuciosos em que se utiliza os cotovelos, mãos e os dedos que indicam direções, e nos pés o trabalho do *Original Funk* mostrando o *Funk Style*. CAMARGO (2012).

Os passos *scooby doo* e *skeeter rabbit* eram os nomes dos dançarinos que também contribuíram para o desenvolvimento do estilo, o que objetiva a trava durante o movimento, a parada nas poses juntamente com um balanço maleável do corpo e ritmado. A seguir alguns dos passos do estilo *locking*: *box split, hop kick, lock, scootbot, scooby doo, scooby walk, stomp the cockroach, stop and go, whicha way, wrist twirl e uncle sam points*. (CAMARGO, 2012).

3.5.5 *Popping ou Electric Boogaloo.*

Surgiu em 1975 em *Fresno* na Califórnia. Seu criador foi Sam Boogaloo (Sam Solomon), este juntamente com o grupo do estilo *locking* dirigiu o *The Electronic Boogaloo Lockers*. Então Boogaloo em 75 iniciou o seu estilo próprio *The Electric Boogaloo*. James Brown colocou um apelido para este estilo de dança em uma música o boogie ou *popping*, pois expressa o *pop* (estouro) e interrompe um intervalo entre um movimento e outro, é a evolução da dança antiga *robot*, que copiava os movimentos de um robô, quase como uma vitrine viva, e influenciada pelo *funk robot*. CAMARGO (2012).

O *Boogaloo Sam* observou um homem velho caminhando e resolveu imitar o movimento do indivíduo, combinado com os passos do cantor James Brown o chamado *Boogaloo*, fazendo ondas com o corpo e girando o quadril, que faz ligação e transferência para outros movimentos. CAMARGO (2012).

Camargo (2012), comprova que assim Boogaloo Sam também proporcionou a oportunidade para os seus dançarinos, de onde acabou surgindo os passos *Back Slide*, *Moonwalk*, *To Side Slide* e o *Floatin*, (deslizar para trás, para a frente, para as laterais e o flutuar).

O cantor Michael Jackson fez o *back slide* em escala mundial pela 1ª vez, o que acabou sendo sua marca registrada, contudo a mídia confusa, pois o movimento já tinha sido realizado pelo *The Electric Boogaloo*, sendo que o nome original do movimento é *back slide*, e o *moonwalk* foi mostrado por Jackson que é quando ocorre o desliza para a frente, todavia se transformou em um estilo todos juntos o *to side slide*, o *moonwalk* e o *floatin* todos são elementos do *popping*. (CAMARGO, 2012, P. 53).

O mesmo autor (p.53) continua alegando que o estilo tem duas características principais: *waving* e *ticking*. O *waving* é o movimento ondular que faz a passagem direta da força nas partes corporais criando um movimento de onda. O *ticking* é a trava ou tique que consiste em contrações musculares repentinas, neste movimento os dançarinos imitam marionetes e robôs. O estilo *popping* foi referido aos *Funk Styles* conforme foi se desenvolvendo, apresentou subdivisões técnicas parecidas, porém confundidas e consideradas somente uma técnica.

Mais alguns dos passos do *popping* são o *animation*, *dime stopping*, *electric boogaloo* ou *boogaloo*, *floating*, *sliding* e *gliding*, *liquid dancing*, *popping* ou *hitting*, *puppeting*, *robot* ou *botting*, *broken robot*, *slow motion*, *strobing*, *ticking*, *tutting* ou *king tut*, *vibrating* e *waving*. Existem também outras vertentes do *popping*, contudo não são consolidadas ainda, são consideradas com maiores qualidades e variações, são mais do que uma linguagem separada: o *isolation*, *digits* e o *spiderman*. (CAMARGO, 2012).

3.5.6 *Street*.

A nomenclatura *street* gerou divergências e difusões dos termos confusos e das informações desorganizadas, deveria ser apenas a *social dance*, todavia não foi o suficiente para ser considerada uma técnica. Essa questão está sendo esclarecida, mesmo que ocorra diversidade dos nomes da linguagem da dança de rua, que acabaram acumulando muitos apelidos, que são confundidos e divulgados atualmente. A dança já teve o nome de *street funk*, *street beat*, *street jam*, *jazz* de rua, balé de rua, *hammer dance* e *street style*. Em seu aparecimento em 1980 era somente chamado de *funk*. CAMARGO, (2012).

O mesmo autor esclarece que em convenções *fitness* foi utilizado o *street* para aprimorar as aulas de ginástica, sendo que foi incluído alguns nomes o *aerofunk*, *cardiostreet*, *aerostreet* e *cardiofunk*, que foi introduzido no Brasil pelo profissional de Educação Física o professor David Gray em meados de 1987.

Segundo Camargo (2012) o termo da dança também é uma vertente do *hip hop*, um estilo ou técnica da dança urbana, que tem principalmente o balanço dos membros superiores, focando os ombros, realizando movimentos parecidos com pequenas travadas, prevalecendo a continuidade com saltos e chutes curtos. Os movimentos recordam o *Original Funk*, mas são mais rápidos e agressivos.

Em 1986 é o ano indicado como o começo da propagação do *street* com o cantor e dançarino Mc Hammer, o Vanilla Ice e o Marky Mark (Mark Wahlberg). O estilo *street* introduziu várias *social dances* que com o tempo foram se transformando em movimentos clássicos da técnica de dança de rua, e foi assim difundido em inúmeros filmes como o *The Cool as Ice* (anos 80 e 90). (CAMARGO, 2012, P. 76 E 77).

3.5.7 *Clowning* ou *Clown Dancing*.

Este estilo de dança foi originado por Thomas Johnson o Tommy *The Clown*, nos anos 90 na Califórnia. Em 1992 Tommy começou a misturar dança local, a dança *gangsta's boogie*, *dancehall* (jamaicana), *locking*, *popping* e como complemento a maquiagem artística na face, a mesma que é utilizada para os palhaços. Johnson iniciou o seu estilo em festas, se apresentando com crianças e dançarinos de 6 a 20 anos, espalhando assim o novo estilo ao público. CAMARGO (2012, P. 58 e 59).

O *clowning* que é um estilo de dança de rua e o *krumping* são confundidos, devido a confusão causada pela interpretação dos clipes na televisão. O estilo e o símbolo de adotar pinturas pelos *clowners*, também é utilizada no começo do movimento *krump*, que foi desenvolvido através dos palhaços do circo Africano, guerras e pinturas (dança ritual). CAMARGO (2012).

3.5.8 *krumping*.

O *krumping* nasceu no *South Central* em Los Angeles no início dos anos 2000. O estilo ocorreu quando os *clowns* grupo original envelheceram, devido as perguntas de comportamento das questões relacionadas a adolescência e também por causa da revolta na dança antiga, estes fatores juntos proporcionaram o *krumping*. Outra hipótese de surgimento foi quando a Ceasare Willis, ou Tight Eyez, não passou em um teste do grupo de Tommy *The Clown*, então foi praticar mais e treinou também outros estilos. (CAMARGO, 2012, P. 66).

Quando Tight Eyez conheceu Jo'Artis (*Big Mijo*) Ratti especialista no estilo *c-walk*, começaram a trabalhar para desenvolver uma nova dança a *willin out*. Com o passar do tempo ambos entraram no grupo de Tommy e juntamente com Lil' C, formaram o *krumping*, esta é a primeira geração dos dançarinos de *krumpin* os *Big Homey* ou os *Krump Kings*. (CAMARGO, 2012).

“O *Krumping* é agressivo e muito competitivo, sendo que é também um estilo selvagem, que mostra uma realização de luta”. (RIBEIRO e CARDOSO, P. 45, 2011).

Alguns passos do *krumping* são o *chest hits, arm throws, the jab, delayed arm swing, the bump, tricks, travelling, ground moves, breakdown, kill offs, sync moves, powermoves, find your rhythm, bucking up* e o *balance*. (CAMARGO, 2012).

3.5.9 *Lyrical Hip Hop*.

É uma dança mais fluida e interpretativa que tem ligação com músicas líricas, podendo ser chamada também de *video dance* e ou um estilo advindo do *street jazz*. Os bailarinos e pesquisadores de danças urbanas, dizem que ocorre uma mudança do sentido do *hip hop dance*. Em entrevista a coreógrafa Kate Prince relata que a dança é uma vertente do *hip hop dance* com emoção. E em um documentário Shane Sparks coreógrafo esclarece que é *hip hop dance*, embora não se diferencie o suficiente para ser um gênero. (CAMARGO, 2012).

O estilo é mais intenção e pouca ou nenhuma combinação de estilos e ou de técnicas, nem o atuar em batalhas que é muitas vezes dançado com *rap* lento, *rhythm & blues* ou com o *soul*. O *lyrical hip hop* ganhou este nome quando conseguiu destaque no programa *Reality Show, So You Think You Can Dance* em sua 4ª temporada no ano de 2008, o termo foi confiado a Adam Shankman (coreógrafo e jurado) que ilustra o *lyrical hip hop* sendo demonstrando em sua movimentação a história que é contada em uma canção, sendo assim um estilo original. (CAMARGO, 2012).

Os ditos subgêneros do *hip hop* ou danças urbanas, como o *lyrical hip hop* é um dos estilos mais atuais, sendo diferente do *street jazz*, porque “a técnica tem mais elementos e movimentos fortes, lentos e fluídos entre outras qualidades que fazem com que a intenção seja diferente”, como explica (CAMARGO, 2012).

3.5.10 *Vogue, Vogue in dance ou Voguing.*

É a reprodução das poses das modelos internacionais e das divas do cinema, como a Marilyn Monroe por exemplo. Com inspiração em fotos de revistas de moda, justificando o nome Vogue concedido a dança. As poses são introduzidas no ritmo musical, resultando em aproximadamente 50 movimentos por minuto (GOMES, 1990).

Camargo (2012), identifica que a cantora Madonna foi quem fez o reconhecimento do estilo que foi descoberto no salão de baile *Harlem* em meados dos anos 30, sendo nomeado como performance, assim foi evoluindo fortemente até se transformar na dança *vogue*, seguindo para uma forma mais intrigante, tornando se a dança que é conhecida hoje.

Existem 2 estilos diferentes de *vogue's schools* a *old mode* que foi antes de 1990, e a *new mode* que foi após 1990. Na *old mode* são realizados movimentos em linha, simétricos, precisos e com fluidez. Já no *new mode* são movimentos com modificações de mímicas, com formas geométricas imaginárias que são movidas em volta do corpo do bailarino, demonstrando a habilidade e a capacidade de memorização. (CAMARGO, 2012).

O estilo também tem inspiração de movimentos do balé clássico, *modern jazz*, artes marciais, ginástica rítmica, *yoga*, *break*, entre outros. Alguns historiadores de dança dizem que o *break* e o *vogue* se desenvolveram juntos, cada qual com seu estilo específico, com artistas do *Central Park* em Nova York, *Harlem*, *Washington Square Park* e *West Side Piers*, nos anos 70 e 80. As competições formais são realizadas em bailes *houses* que é uma coletiva para dançarinos. (CAMARGO 2012).

3.5.11 *Freestyle.*

A definição é a mistura da técnica que trás a diversidade que originou as danças urbanas, a dança continua evoluindo e as modalidades também. O estilo livre é utilizado desde os de 1970 é como se improvisa nas rodas e rachas, todavia os *b. boys*, *lockers* e *poppers* não improvisam, pois as sequências de movimentos são treinadas anteriormente. (CAMARGO, 2002).

Ainda este mesmo autor comenta que o coreógrafo Nassur em 2005 em entrevista ratifica que o *freestyle* é um forma de criar feita pelo dançarino ou coreógrafo, que constrói a composição utilizando várias técnicas de dança em um mesmo raciocínio.

Camargo (2012) retrata que o *freestyle* foi desenvolvido nos anos 80, na *golden age* (era de ouro), estilo ou modalidade de dança com base na *social dance* ou em *street dance*. Em outra argumentação a dança utiliza as modalidades da raiz do *hip hop* em coreografias da *new school*.

Alguns filmes e *reality shows* em que se pode observar o estilo *freestyle*: No *Save the Last Dance*, *Honey*, *Step up*, *Take the Lead*, *So You Think You Can Dance*, *You Got Served* e no programa *America's Best Dance Crew*. Em que são demonstradas as combinações das técnicas diferentes das danças de rua, tanto da forma habitual como da tradicional, todavia adicionando e direcionando elementos para produzir as composições. CAMARGO (2012).

De todas as técnicas estabelecidas das danças urbanas, combinados com outros elementos da dança com as suas variações rítmicas, instrumentais e vocais da música, e alguns passos do *hip hop old school* sempre estiveram e estão presentes na estrutura da dança de rua como por exemplo: *goodfoot*, *funky chicken*, *funky robot*, *bob brown*, *foto*, *loose kicking*, *street move*, *robocop*, *robocop ii*, *roger rabbit*, *running man*, *bismarkie*, *rock steady*, *whuffle*, *harlem shake*, *monastery*, *toe wop* e *o snap*. (CAMARGO, 2012).

3.6 A Dança de Rua em Curitiba.

Castells (1996), confirma que no ano 2000 o *graffiti* juntamente com o movimento *hip hop*, se espalhou rápido nas cidades brasileiras principais: São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Curitiba entre outras, que reúnem atividades, associações locais e congressos que formam uma união de socialização entre os praticantes. A tecnologia levou a propagação para as comunidades da periferia, redes locais de comunicação, rádios e tvs comunitárias, através do intercambio global.

Lourenço (2002, p. 3) alega que as “origens do movimento *hip hop* advindas da América do Norte, tornaram se diferentes e independentes no Brasil, porque as questões sociais são distintas”. Em que os grupos brasileiros procuram incrementar a dança com influências nacionais e locais incorporadas ao movimento. Exemplo disso acontece em Curitiba com o *Hip Hop* Pinhão.

Seguindo com a idéia da mesma autora, que salienta que atualmente o *hip hop* é representado nas periferias do Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, entre outras capitais.

No Paraná existe um grupo de *rap* organizado chamado *Hip Hop* Pinhão, com as suas características próprias conservando o sotaque Curitibano e a cultura local. Esta nomenclatura foi inventada pelos integrantes para diferenciar a música do *gangster rap*, *for fun* ou de outros, mantendo as raízes, mas sempre inovando. (LOURENÇO, 2002).

Costa (2011), aborda que no *Shopping Itália* acontece a dança na rua, com a tradicional roda de *break* realizada onde é o centro comercial, ficando abaixo da marquise do prédio na calçada pública, com muito movimento a roda ou *cyphers* é realizada em que os dançarinos executam o *break dance*. A tradicional roda de *break dance* existe desde 1987.

Em questão artística hoje existe o Festival Internacional de *hip hop* realizado por Octávio Nassur em Curitiba, que está com 12 anos de existência, neste festival tem grupos brasileiros e argentinos que competem entre si, que tem banca avaliadora profissional que é composta por indivíduos da dança internacional. (CAMARGO, 2012).

No evento há também cursos, oficinas, mesas redondas e debates para que o praticante possa desenvolver um maior conhecimento das tendências da dança, agregar e trocar experiências com outros bailarinos e coreógrafos. E a cada ano o festival aumenta e o seu número de adeptos, proporcionando que o evento cresça cada vez mais. (CAMARGO, 2012).

Depois de explicar algumas partes sobre a história da dança de rua e alguns exemplos de estilos, pode se pensar o que é necessário para que uma pessoa possa praticar a dança, é um querer que ocorre para que se concretize, pois existe uma motivação, a partir disso pode ser verificado o estudo da dança influenciada pela motivação.

3.7 A Motivação na Dança.

Samulski (2002, p. 24), cita que “a motivação é realizada através de fatores intrínsecos que são os pessoais e extrínsecos que são os fatores ambientais, que se diferenciam em técnicas de ativação e de estabelecimento de metas”.

Ainda este mesmo autor expõe que a motivação de rendimento tem 2 tendências: uma é a de procurar a vitória e impedir o fracasso, e a outra é o alto rendimento na dança que busca um objetivo, que procura melhorar e aperfeiçoar o dançarino. Outra característica da motivação no rendimento, são as normas de referência que levam a um ganho maior, pois sujeitos que tem orientação por normas individuais como referencia, fazem a comparação de seus resultados durante o treino ou na competição, com os números obtidos anteriormente, para verificar a melhora em seu rendimento.

Também existe as normas sociais de referência que fazem a comparação de resultados de indivíduos com outras pessoas, realizando uma comparação social. O correto é incentivar os alunos e ou dançarinos para executarem as normas pessoais de rendimento. (SAMULSKI, 2002).

A motivação de um sujeito segundo Samulski (2002), depende da avaliação interna e externa. Na primeira é a aspiração da expectativa do próprio desempenho futuro, que depende de vários motivos. O objetivo mais desejado que é a auto - realização, pode ser no esporte obtida de inúmeras maneiras, pela atribuição da causa em que o individuo procura analisar, o que fez com que ele conseguisse ganhar ou perder. Pode ser uma atribuição interna com esforços próprios ou a externa com dificuldade na tarefa ou de causa. E os determinantes externos são incentivos como elogios, dinheiro, reconhecimento, dificuldades e problemas, porque as tarefas que são demasiadamente fáceis ou difíceis são desmotivadoras.

A motivação juntamente com o rendimento esportivo demonstram índices muito baixos ou altos na motivação, que levam a rendimentos baixos, com uma motivação média que favorece em um rendimento ótimo. (SAMULSKI, 2002, P. 26).

Desse modo Winterstein (1992, p. 53) afirma que o professor deve encorajar os alunos antes da apresentação, “mesmo com a ansiedade existente na competição e a vontade de obter-se a vitória, ou a frustração, criando um nível de ansiedade elevado que interfere no desempenho dos indivíduos, dificultando as atividades positivas, conduzindo a derrota”.

Para acontecer uma maior participação das pessoas na dança ou no esporte, deve haver uma facilitação dos caminhos para aumentar os motivos da aprendizagem, os professores devem ser críticos ter base científica, o que conserva as necessidades e os desejos específicos dos alunos, pois os problemas dos programas de treinamento obrigatoriamente devem ser revisados, para construir compromissos e descobrir novas possibilidades para o ensino. (WINTERSTEIN, 1992).

3.8 Teoria de autodeterminação.

Segundo Deci e Ryan (2000) a teoria da autodeterminação – TAD tem o seu enfoque na motivação humana e na personalidade, em que se usa métodos empíricos tradicionais, o que enfatiza a evolução dos recursos humanos internos, para o desenvolvimento da personalidade e da autoregulação da conduta.

A TAD é a base da natureza específica das tendências básicas, que também examinam os ambientes sociais que são antagonistas a estas tendências. (DECI E RYAN, 2000).

Conforme citam outros autores que fundamentam o estudo da motivação, hoje a que tem destaque é a teoria da autodeterminação, que difere entre os comportamentos em que o tipo os realiza livremente, e os que são executados por alguma influência. A teoria analisa por que um indivíduo age, a motivação é maior ou menor na autodeterminação, como os variados exemplos de motivação que conduzem a diferentes comportamentos, e as condições sociais que ajudam ou prejudicam o bem-estar por causa das necessidades psicológicas básicas. (VIERLING, STANDAGE e TREASURE, 2007).

Na classificação das divisões ou subdivisões dos dois termos, intrínseco-extrínsecos é simples e reduzida para se compreender a motivação, podendo ser categorizada mais

globalmente, ou seja o continuum mais autodeterminada para a menos autodeterminada (FERNÁNDEZ e VASCONCELOS-RAPOSO, 2005).

Então a TAD tem 4 níveis de motivação extrínseca, que ocorre quando o comportamento não é executado somente para a satisfação pessoal, todavia é para se atingir um fim (BOICHÉ e SARRAZIN, 2007).

Para Brickell e Chatzisarantis (2007, p. 770) “a motivação extrínseca é uma condição mental simples da percepção ou pensamento, formado através da combinação das lembranças com os acontecimentos atuais, que varia conforme o nível de autonomia da pessoa comparado aos níveis de regulação”.

As regulações motivacionais são fatores que influenciam na realização do comportamento. É uma definição multidimensional que se compreende dentro do continuum da regulação externa, regulação integrada, regulação identificada e regulação introjetada (DECI e RYAN, 1985).

Verifica se na tabela do continuum da teoria da autodeterminação as regulações motivacionais, que estão citadas a esquerda do continuum, e antes pode se confirmar a definição de cada um dos termos contidos nos registros.

3.8.1 Amotivação.

Segundo Ryan e Deci (2000, p.72) a amotivação “é um estado em que o individuo não tem um propósito de ligação do comportamento, não existe algum tipo de regulação externa ou interna”. Assim o sujeito não percebe motivos para continuar a aderência ou a continuação na execução de exercícios, dança ou esportes.

3.8.2 Motivação Extrínseca.

“É o comportamento executado que tem como objetivo atingir resultados, que geralmente não estão descritas com uma atividade em si”. (EDMUNDS, NTOUMANIS E DUDA, 2006, p. 2243).

E na motivação extrínseca existem as regulações externas, injetadas e identificadas. O termo regulação externa é na motivação extrínseca denominada como um conceito unidimensional, como sugere Standage, Duda e Ntoumanis (2003). Um exemplo na dança pode ser crianças que praticam algum tipo de atividade devido a pressão dos pais, ou de pessoas que competem apenas para ganhos financeiros.

A regulação injetada é uma regulação menos externa que a regulação externa, é a regulação introjetada que é diferenciada de todas as regulações externas, pois “consiste em conseguir recompensas e punições internas, existindo um sentimento de obrigação, orgulho ou ansiedade, é o que justifica quando uma pessoa não pratica exercício físico para não sentir culpa”. (RYAN e DECI, 2000, p. 74).

Estudos conduzidos por Vallerand, *et al* (1992), mostram que a motivação extrínseca por regulação identificada acontece, em situações em que se reconhece e valoriza o que não se manifesta claramente, ou seja as idéias subjacentes ao comportamento.

A regulação identificada é a mais independente, sendo que o “comportamento é regulado internamente, em que a pessoa considera um fato importante e gosta dos resultados e dos benefícios quando participa de alguma atividade” (Wilson, *et al.*, 2003, p. 2373). Um exemplo é o indivíduo que pratica uma dança por causa dos benefícios para a saúde, mas o comportamento não é agradável.

3.8.3 Motivação Intrínseca.

A motivação intrínseca “é a escolha, satisfação, prazer e persistência da motivação por muito tempo” é o que expõe Brickell e Chatzisarantis (2007, p. 760). Porque as

atividades intrínsecas são do comportamento e motivadas autonomicamente, pois a iniciativa é do próprio sujeito. (RYAN e DECI, 2000, p. 71).

Brickell e Chatzisarantis (2007, p. 760) retratam que a motivação intrínseca, “é uma escolha pessoal que satisfaz e proporciona prazer, ou seja as regulações são estritamente internas”, por exemplo em uma coreografia de dança 46 indivíduos estão intrinsecamente motivados, é quando aquele bailarino participa por gosto da dança, proporcionando a atividade um fim nela mesma sem esperar mais nada.

Existem 3 necessidades psicológicas da motivação intrínseca que são propostas na TAD, “a necessidade de autonomia, a necessidade de competência e a necessidade de vínculo (GUIMARÃES e BORUCHOVITCH, 2004, p. 147).

As necessidades apresentam regulações mais autodeterminadas, assim motivadas intrinsecamente, com uma maior persistência e bem-estar psicológico (RYAN e DECI, 2000).

A independência do desejo de participar de alguma atividade, faz com que a pessoa possa escolher o seu próprio comportamento como ilustra Deci e Ryan (1985), pois uma atividade realizada por uma causa externa é pouco motivante, seja por uma punição ou um recompensa. A atividade deve estar controlada pelo indivíduo.

A competência tem ligação com se sentir capacitado e confiante, para executar um comportamento com uma determinada aptidão. A necessidade de competência é determinante na motivação intrínseca, que define a capacidade do sujeito de interagir com satisfação no seu meio (GUIMARÃES e BORUCHOVITCH, 2004).

Os autores Standage e Gillison (2007), relatam que entre as três necessidades a amotivação e as motivações extrínseca e intrínseca, tem um vínculo e é o menos influente na motivação autônoma.

Apesar de as três necessidades serem universais, os autores indicam que as relações não se alteram pela vida toda, ou se manifestam igualmente em diferentes culturas, como

esclarecem Ryan e Deci (2000). Assim a satisfação é fundamental para o bem-estar e saúde, levando em conta a cultura, o sexo ou o período do desenvolvimento (DECI E RYAN, 2000).

A seguir a tabela 1 da Teoria da Autodeterminação:

Conduta		← Não autodeterminada				→ Autodeterminada	
Tipo de motivação	Amotivação	Motivação extrínseca				Motivação intrínseca	
Tipo de regulação	Sem regulação	Regulação externa	Regulação introyectada	Regulação identificada	Regulação integrada	Regulação intrínseca	
Locus de causa	Impessoal	Externo	Algo externo	Algo interno	Interno	Interno	
Processos reguladores relevantes	Não intencional Não valorizado Incompetência Perda de controle	Obediência Recompensas externas Castigos	Autocontrole Implicação ego Recompensas internas Castigos	Importância pessoal Valorização consciente	Congruência Consciência Sínteses com um mesmo	Interesse Desfrute Satisfação Inerente	

Figura 1 - Continuum da Autodeterminação com os tipos de motivações, estilos de regulação, causa e os processos correspondentes (MURCIA e COLL, 2006, p. 3553, apud DECY e RYAN, 2000).

4 Processos Metodológicos.

Neste capítulo pretende-se estabelecer o quadro organizacional, planificativo e metodológico que está subjacente ao desenvolvimento do estudo sobre as relações (teóricas e motivacionais) sobre a dança de rua e seus praticantes.

Tipo de Estudo.

A pesquisa descritiva é um estudo usado para a área das ciências comportamentais. O seu valor tem base na resolução de problemas, e as praticas visam a melhora através da observação objetiva, que é realizada com toda a atenção, descrição e análise. Muitos métodos de solução de problemas são incluídos neste tipo de pesquisa, (MOREIRA E CALEFFE, 2006, P. 70).

Segundo Thomas *et.al* (2007), o método descritivo ocupa se com *status*, a técnica utilizada é através de questionários de onde surgem declarações das respostas contidas do mesmo.

Conforme, Moreira e Caleffe (2006, p. 135), na pesquisa quantitativa “as decisões são realizadas em estágios durante a pesquisa e estão todas conectadas”. As perguntas do questionário são selecionadas para a pesquisa e são investigadas, e as questões influenciam no ato do pesquisador, conforme a descrição do conteúdo dos itens citados.

Thomas *et.al* (2007), destacam que a pesquisa quantitativa em debates é uma pesquisa normal, estão cada vez mais longas e animadas. A pesquisa quantitativa tem mais certeza e força nos últimos anos, e este tipo de pesquisa é um método viável quando se trata as dúvidas das ciências comportamentais.

4.2 Procedimentos e Instrumentos.

4.2.1 Procedimentos.

A opção, neste estudo, por uma metodologia quantitativa se fez como forma de estruturar melhor esta pesquisa na busca de compreender as razões motivacionais, que levam os praticantes de dança de rua a aderirem esta modalidade. A quantidade de participantes foram 57 pessoas, com idades entre 17 e 41 anos, a maioria dos alunos realizam as aulas de dança 3 vezes por semana, durante 9 horas semanais aproximadamente, e participam de competições. Sendo que a pesquisa foi realizada em escolas de dança na cidade de Curitiba.

4.2.2 Instrumentos.

O instrumento aplicado foi o Questionário de Regulação de Comportamento no Exercício Físico – 2/ *Behavioral Regularion in Exercise Questionnaire – 2* (BREQ-2). Motivação para a Prática de Esportes e Exercícios Físicos, que aponta o continuum de auto-determinação no BREQ/BREQ-2, é utilizado como instrumento multidimensional,

mostrando as pontuações separadas para cada sub-escala, ou em um índice unidimensional do grau de auto-determinação.

Os praticantes de dança rua (alunos) foram antecipadamente contactados, onde num primeiro momento faremos uma apresentação sobre a pesquisa a ser realizada, sendo que cada um assinará um termo de consentimento autorizando a realização da pesquisa. Num segundo momento foi aplicado o questionário em local e horário a ser determinado pelo professor orientador onde todos responderão as perguntas do questionário.

4.3 Variáveis de Estudo.

4.3.1 Banco de dados.

Nesta pesquisa não se aplica banco de dados.

4.3.2 Participantes População e Amostra.

Os participantes serão praticantes de dança de rua da cidade de Curitiba que realizam aulas em escolas de dança, bem como a amostra será delimitada de bailarinos com experiência de no mínimo 1 ano atuando com a dança de rua. Foram pesquisados 57 indivíduos dentre estes 40 mulheres e 17 homens.

4.3.3 Análise dos Dados.

Para utilizar o BREQ-2 com escalas multidimensionais, deve se calcular os escores médios para cada um dos conjuntos dos itens, como corrobora Ryan & Connell (1989, p. 750) que esta sendo indicado logo abaixo (sendo que a chave de pontuação original do questionário BREQ é dada para quem ainda está usando versão BREQ-2:

BREQ-2

Amotivação	5	9	12	19
Regulação externa	1	6	11	16
Regulação introjetada	2	7	13	
Regulação Identificada	3	8	14	17
Regulação Intrínseca	4	10	15	18

O índice de autonomia relativa (RAI) é o único escore derivado das subescalas que proporciona um índice do grau em que os entrevistados se sentem auto-determinados. O índice é obtido através da aplicação de um coeficiente de ponderação para cada subescala e somado as pontuações ponderadas. Em outras palavras, a pontuação de cada subescala é multiplicado pelo seu peso e, em seguida, estes escores ponderados são somados. (RYAN & CONNELL, 1989).

A computação do RAI para o BREQ-2 é um pouco complicado, é composto por números ímpares nas subescalas. Sendo recomendado aplicar as seguintes ponderações nas escalas Ryan & Connell (1989, p. 759):

Amotivação	-3
Regulação externa	-2
Regulação introjetada	-1
Identificado regulação	+2
Regulação intrínseca	+3

Ryan & Connell (1989, p. 754), apontam que a pontuação RAI só faz sentido se as subescalas refletirem um continuum de alterações ordenadas na autodeterminação. O significado da subescala obedecem um padrão simples “com subescalas adjacentes no continuum”, que mostra correlações *stronger* positivos e não- subescalas adjacentes.

4. 3.4 Critérios de Inclusão e Exclusão.

Os bailarinos devem ter pelo menos 1 ano de pratica na dança de rua, para poderem participar da pesquisa proposta.

4 Resultados.

A amostra se foi constituída por 57 sujeitos, dos quais, 40 eram mulheres e 17 homens. A média de idade foi de 21,3 (dp=5,3) anos. Para melhor visualização dos dados coletados, os valores médios de cada dimensão do questionário BREQ-2 será apresentado em forma de figuras. Dessa forma, conforme sugestão dos autores Ryan, *et, al* (1989), para cada pergunta, foi apresentada uma escala *likert* de 5 pontos, onde o menor valor correspondia a zero (0= não é verdade para mim), o valor intermediário (2= algumas vezes é verdade para mim) e o maior valor (4= muitas vezes é verdade para mim).

A figura 1 apresenta o percentual de respostas relativo a amotivação. Nesse aspecto, observou-se que 87,7% dos participantes que não se sentem desmotivados para realizar a dança de rua, somente 1,8 % dos pesquisados se declararam amotivados para a realização dessa atividade física. E 10,5% dos pesquisados exprimem que algumas vezes é verdade que se sentem sem motivação para executar a série ritmada. As perguntas correspondentes advindas do questionário (5, 9, 12 e 19). A seguir o gráfico de amotivação:

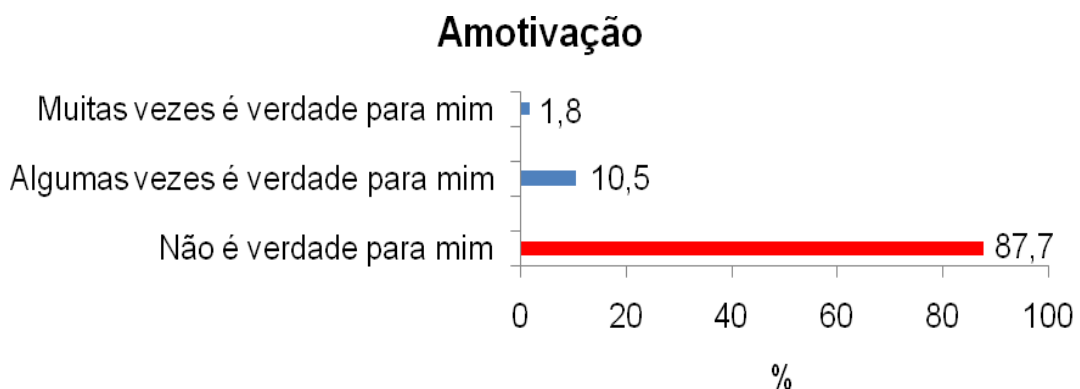


Figura 1. Percentual de respostas relativas a dimensão amotivação do questionário BREQ-2.

Na regulação externa é demonstrado que 86% dos participantes não necessitam de motivação externa para praticarem a dança de rua. E 14% dos alunos respondem que apenas algumas vezes é verdadeiro. As questões utilizadas foram (1, 6, 11 e 16).



Figura 2. Percentual de respostas relativas a dimensão regulação externa do questionário BREQ-2.

Continuando a análise, na figura da regulação introjetada em que pode se ver que a maioria dos participantes 35,1%, relatam não ser verdade que precisam adotar ou incorporar inconscientemente o seu querer para poderem realizar a prática da dança de rua. Já 28,1% dos alunos comprovam que algumas vezes é verdade, para que fiquem motivados necessitam de recompensas e ou punições internas. E os 1,8% dos participantes manifestam que muitas vezes é verdade que utilizam a opressão do inconsciente para querer executar a prática. E finalizando com 22,8% dos aprendizes que ficaram entre algumas vezes é verdade e não é verdade. As questões utilizadas são (2, 7 e 13).

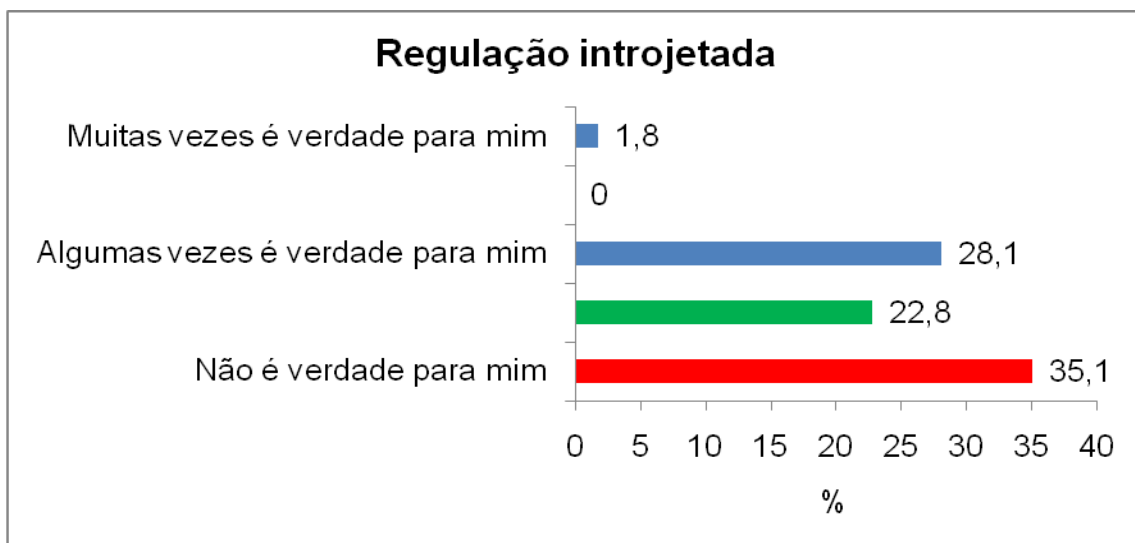


Figura 3. Percentual de respostas relativas a dimensão regulação introjetada do questionário BREQ-2.

Os bailarinos 31,6% ratificaram que muitas vezes é verdade que necessitam se identificar com a atividade proposta para serem motivados na regulação identificada. Já 17,5% relatam que algumas vezes é verdade, e 1,8% alegam que não é verdade. Continuando com 47,4% dos bailarinos que ficaram entre muitas vezes é verdade e algumas vezes é verdade, que necessitam se identificar com a atividade proposta para poder realizar a dança. E ainda os outros 1,8% dos participantes ficaram entre algumas vezes é verdade e não é verdade, a identificação com a dança para poder executá-la. As questões aplicadas foram (3, 8, 14 e 17).

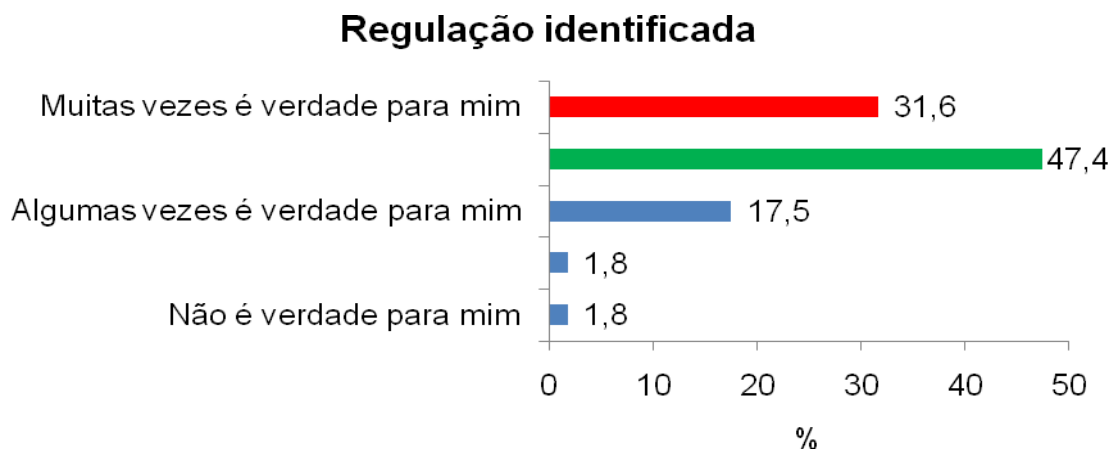


Figura 4. Percentual de respostas relativas a dimensão regulação identificada do questionário BREQ-2.

Nas questões sobre a regulação intrínseca 36,8% dos alunos preferem que algumas vezes é verdade, então a maioria dos aprendizes executam a dança porque gostam, já 3,5% manifestam que não é verdade que participam da prática sem a necessidade de suceder a motivação intrínseca. E 54% dos alunos expressaram entre muitas vezes é verdade e algumas vezes é verdade, que precisam gostar da atividade para praticá-la, e finalizando com 5,3% que permanecem entre algumas vezes é verdade e não é verdade, que participam da

prática sem a necessidade de suceder a motivação intrínseca. As questões empregadas foram (4, 10, 15 e 18).

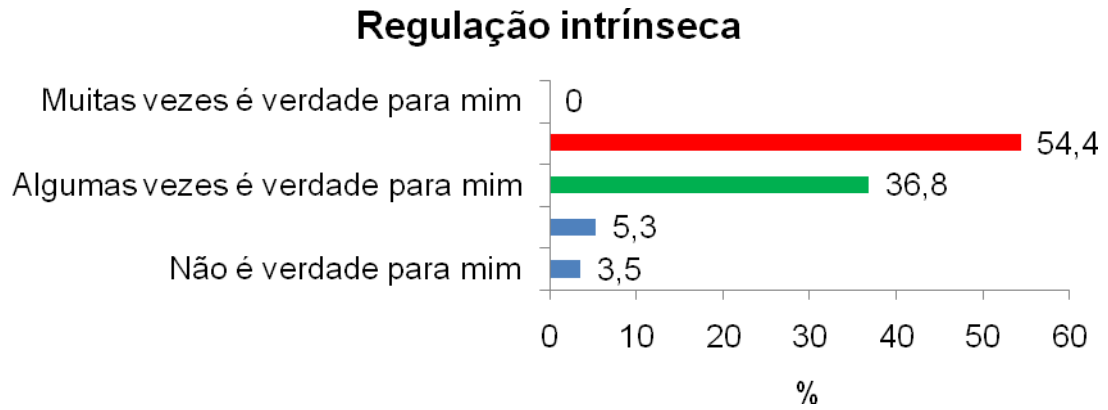


Figura 5. Percentual de respostas relativas a dimensão regulação intrínseca do questionário BREQ-2.

5 Discussão.

Os resultados encontrados correspondentes ao Questionário de Regulação de Comportamento no Exercício Físico – 2/ Behavioral Regulation in Exercise Questionnaire –2 (BREQ-2) Motivação para a Prática de Esportes e Exercícios Físicos, mostram que das teorias que fundamentam a motivação, a autodeterminação – TAD, prova que na amotivação 87,7% dos bailarinos não são desmotivados para a prática da dança de rua, conforme relata Ryan & Deci (2000, p. 71), que a amotivação pode surgir a partir da falta de possibilidade percebida entre o comportamento e os resultados desejáveis, uma falha de valorização do comportamento, ou um sentimento que não é competente para ser exercido com êxito. Portanto os praticantes têm motivação, e aproveitam a possibilidade fazendo o que desejam.

No que se diz respeito à regulação externa a maior parte 86% dos participantes, dizem que não necessitam de motivação externa ou algum tipo de recompensa para praticarem a dança, pois gostam da atividade, o comportamento remete a busca de algo externo ou o recebimento de alguma recompensa, como confirma Fernández e Vasconcelos-Raposo (2005, p. 387). Desse modo o termo regulação externa explica que a motivação extrínseca é denominada como um conceito unidimensional, que é quando se envolve uma única dimensão, como expõe Standage, Duda e Ntoumanis (2003, p. 709). Portanto os dançarinos não fazem a pratica por necessidade de algum interesse extra, porém pelo fato de se sentirem bem durante as aulas.

Com relação à regulação introjetada, 35% dos aprendizes relataram não ser verdade que precisam adotar ou incorporar inconscientemente o seu querer para poderem executar a dança de rua, segundo Ryan e Deci (2000, p. 74) a regulação introjetada é menos externa que a regulação externa, que é diferenciada de todas regulações extrínsecas, porque consiste em proporcionar recompensas e punições internas, existindo um sentimento de obrigação, orgulho ou ansiedade, advindo de uma pessoa. Os participantes não necessitam de gratificação ou penas de fora para treinarem o ritmo dançante. E como participam de competições, gostam de ganhar, mas a motivação por regulação introjetada não é o suficiente para os estudantes realizarem a pratica, e sim o apreço pela arte.

E alguns entrevistados referentes à regulação introjetada 28,1% manifestaram que algumas vezes é verdade que utilizam a opressão do inconsciente para quererem executar a

dança, este menor número de participantes utilizam a punição interna e as recompensas para executarem a prática, como informa o autor Ryan e Deci (2000, p. 74). Assim os indivíduos praticam a série ritmada, se preocupando em sentir alguma culpa quando não podem praticar a dança, como é citado na questão número 2, mesmo que gostem da atividade. Como exemplo é não poder comparecer em uma aula (ensaio da coreografia) por algum motivo.

O estudo mostrou que na regulação identificada 31,6% dos alunos ratificaram que muitas vezes é verdade, que necessitam se identificar com a atividade proposta para serem motivados na regulação identificada. E como elucida Vallerand, *et. al.* (1992, p. 52) que a motivação extrínseca por regulação identificada acontece, em situações em que se reconhece e valoriza o que não se manifesta claramente, ou seja as idéias subjacentes ao comportamento. Os praticantes precisam se igualar com a arte proposta para que ocorra uma maior satisfação na elaboração da dança.

E os outros 47,4% ficaram entre muitas vezes e algumas vezes é verdade, que os dançarinos se identificam com a atividade proposta para poderem realizar a dança, como ilustra Wilson *et. al.* (2003, p. 2373). Um exemplo é o indivíduo que pratica uma dança por causa dos benefícios para a saúde, mas o comportamento não é agradável. Sendo que o resultado é o mais expressivo, apesar de estar dividido entre muitas e algumas vezes, o que acaba por refletir em se reconhecer através da prática, seja cultural, social, por estilo de música, vestimenta, modo de agir, competição, ou qualquer outro motivo relevante.

Finalizando com os resultados que revelam na regulação intrínseca, ou seja, indivíduos que buscam a dança de rua porque se identificam com ela, 54,4% dos alunos proferem que muitas vezes e algumas vezes é verdade, então os aprendizes executam a dança porque gostam. Já Brickell e Chatzisarantis (2007, p. 760) destacam que a motivação intrínseca promove a escolha pessoal que satisfaz e proporciona prazer, ou seja as regulações são estritamente internas, por exemplo em uma coreografia de dança em que os indivíduos estão intrinsecamente motivados, é quando aquele bailarino participa da dança apenas pelo simples fato de gostar, proporcionando a atividade um fim nela mesma sem esperar mais nada.

Então os dançarinos gostam da dança de rua, mas às vezes julgam ser também importante para a sua prática algo externo para a continuidade da atividade, como

participar de competições, em que Ryan e Deci (2000, p.69 e 70) abordam que isto ocorre devido ao grau das necessidades psicológicas que não são importantes para o tipo em si, porém principalmente para o contexto sociocultural, em que a satisfação é fundamental para o bem-estar e saúde.

6 Conclusão.

Observando na dança de rua em que muitas vezes, é citado que todo aquele que a pratica ou a ama ou a odeia. Pois se trata de uma cultura de rua em que os bailarinos iniciais a realizavam devido a praticas de protesto, e como fuga de sua realidade fazendo um modo de lazer, e atualmente estas informações são expostas através da mídia e de outros meios de comunicação, que podem influenciar os participantes.

Seguindo em que o presente estudo conclui que os praticantes de dança de rua da cidade Curitiba, praticam suas atividades porque gostam, identificam-se com a atividade proposta e sentem-se motivados intrinsecamente, ou seja, a atividade por si só os fazem mover-se para um contínuo aprendizado, onde os motivos extrínsecos não são relevantes, o reconhecimento dos outros, ou recompensas. E a sua grande maioria de participantes não se sentem amotivados para a prática, ou seja, onde não acontece nenhum tipo de ligação entre a regulação externa ou interna que os fazem continuar ou não a atividade proposta.

E conforme verificado que na motivação intrínseca acontece uma identificação da pessoa com o seu querer interno, seja com as músicas, as movimentações, o modo de se vestir e o de agir. Confirmando assim as teorias juntamente com as respostas concluídas neste estudo, que a maioria dos aprendizes que realizam as aulas dançantes a fazem por que gostam e se identificam de alguma forma com a pratica.

7 Referências.

- ALMEIDA, Alexandre, A. *Hip Hop. Revista Almanaque de Graffiti*. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 6, janeiro, 2001.
- ALVES, F. S. **Dança de Rua: Corpos e Sentidos em Movimento na Cidade**. Rio Claro: Unesp, 2001.
- AMARAL, Marina; ANDRADE, Eliane N. Mais de 50.000 Manos. **Revista Caros Amigos**. São Paulo, v.4, n. 3, p. 4, março, 2003.
- ANDRADE, Elaine Nunes. **Rap, Memória e Identidade**. (Org.). *Rap é Educação*. São Paulo, Editora Summus, 1999.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: A Comunicação dos Marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.
- BENEDITO, Mouzar. *HIP-HOP*. O Interior Segue a Rima. **Diário Oficial de Campinas**. Campinas, 29 de outubro de 2004, p. 20.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade**. Tradução por Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 8. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOICHÉ, J. C. S.; SARRAZIN, P. G. *Self-determination of Contextual Motivation, Inter-Context Dynamics and Adolescents' Patterns of Sport Participation Over Time*. **Journal Psychology of Sport and Exercise**. USA, v. 8, n. 5, p. 685-703, September, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.
- BRASIL, S., Aline. A Dança-em-Criação: Reflexões Pedagógicas. **O Mosaico – Rev. Pesquisa em Artes/FAP**, Curitiba, v.1, n.3, p.1-18, jan./junho. 2010.

BRICKELL, T. A.; CHATZISARANTIS, N. L. D. *Using Self-Determination Theory to Examine the Motivational Correlates and Predictive Utility of Spontaneous Exercise Implementation Intentions*. *Journal Psychology of Sport and Exercise*. Saint-Martin-d'Hères, France, v. 8, n. 5, p. 758-770, september, 2007.

CAMARGO, Emerson. **A Dança de Rua Experimental, o Hip Hop e as Danças Urbanas**. 2011. 106 f. Monografia (Graduação) – Curso Superior de Dança Bacharelado. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2011.

CANDAU, V. M. **Multiculturalismo e Educação: Desafios para a Prática Pedagógica**. In: MOREIRA, A. F. e CANDAU, V. M. (org.). **Multiculturalismo: Diferenças Culturais e Práticas Pedagógicas**. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2008.

CARMO, P. S. **Culturas da Rebelião: a Juventude em Questão**. São Paulo, Senac, 2003.

CASTELLS, M. **Sociedade de Rede**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

COSTA, Mauricio. A Dança do Movimento *Hip-Hop* e o Movimento da Dança *Hip-Hop*. In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. 2005. Curitiba. **Anais iii Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, p. 88 a 95.

COSTA, Maurício P. **Entre Bases e “Oitos” Manifestações Corporais do Hip-Hop em Curitiba**. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommy. **Hip Hop e a Filosofia**. São Paulo, Editora Madras, 2006.

DECI, E. L.; Ryan, R. M. *Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior*. New York: Plenum, 1985.

DECI, E. L.; Ryan, R. M. *La teoria de La Autodeterminacion y la Facilitación de la Motivacion Intrínseca, el Desarrollo social, y el Bierstor*. *American Psychological Association*. USA, v. 55, n. 1, p. 68-78, september, 2000.

DECI, E. L.; RYAN, R. M. The —*What* And —*Why* of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior. *Psychological Inquiry*. USA, v. 11, n. 4, p. 227-268, november, 2000.

DIAS, Flávio S. A. R. A Dança *Break*: Corpos e Sentidos em Movimento no *Hip Hop*. **Revista Motriz**. Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004.

DIPRETO, Marco. O Movimento *Hip Hop*: Manifesto de Insatisfação Social do Jovem Negro. **Revista Agito Geral**. São Paulo, v.1, n.3, p.12-15, março, 2005.

DUARTE, Geni Rosa. **A Arte na (da) Periferia: Sobre...Vivências**. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e Educação. Rap é Educação**. 1ª. Edição. São Paulo: selo Negro Edições, 1999.

EDMUNDS, J.; NTOUMANIS, N.; DUDA, J. L. A. *Test of Self-Determination Theory in the Exercise Domain*. *Journal of Applied Social Psychology*. Birmingham, England, v. 36, n. 9, p. 2240-2265, september, 2006.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. 4ª Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.

FERNÁNDEZ, H; VASCONCELOS-RAPOSO, J. Continuum de Autodeterminação: Validade para a sua Aplicação no Contexto Desportivo. **Revista: Estudos de Psicologia**. Vila Real, Portugal, v. 10, n. 3, p. 385-395, setembro/dezembro, 2005.

FERREIRA, Aurélio, B. H. **Dicionário Eletrônico Aurélio 7 – Nova ortografia Edição: 100 anos**. Curitiba, Editora Nova Fronteira. 2011.

FERREIRA, Emanuel, L. **Ritmo e Poesia, os Caminhos do Rap**. Portugal, Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1997.

FLEURY, Márcia M. N. Dança de Rua: Jovens entre Projetos de Lazer e Trabalho. **Revista Última Década**. Santiago, Chile, v. 15, nº27, p. 27-48, diciembre, 2007.

FLORES, Juan; ROMÁN, Miriam Jiménez. **A Nova Nueva York**. In: ARANTES, A. Antonio (org.) **Espaço da Diferença**. Campinas, Papyrus Editora, 2000.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência.** Tradução por Cid Knipel Moreira. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro – Asiáticos, 2001.

GOMES, Hélio. *Ambição Loira.* **Revista Bizz.** São Paulo, Junho, v.1, n. 2, p. 14, fevereiro, 1990.

GROB, John J. ***Bridging the Gap: Hip-Hop and the Second Generation English Romantic Poets.*** 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso Superior de Inglês. *University City High School.* USA, Califórnia, 2007.

GUIMARÃES, S. E. R.; BORUCHOVITCH, E. O Estilo Motivacional do Professor e a Motivação Intrínseca dos Estudantes: Uma Perspectiva da Teoria da Autodeterminação. **Psicologia: Reflexão e Crítica.** Rio Grande do Sul, v. 17, n. 2, p. 143-150, junho, 2004.

GUSTSACK, Felipe. Linguagens de outra Educação: Aprendizagem e Cultura *Hip-Hop.* In: 31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED), 2008, Caxambu (MG). **31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED).** Rio de Janeiro (RJ): ANPED, 2008. Disponível em: < <http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT03-5002--Int.pdf>. >. Acesso em: 12 de fevereiro, 2012.

HERSCHMANN, M. **Na Trilha do Brasil Contemporâneo.** In: **Abalando os Anos 90: Funk e Hip Hop: Globalização, Violência e Estilo Cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip - Hop Invadem a Cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2000.

HUM, DJ. *Movimento Hip Hop.* **Revista Pode Crê!.** São Paulo, v.1, n.5, p. 18-19, 2001.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: Mídia, Gênero Musical e Identidade.** Rio de Janeiro: Editora: *E-papers*, 2003.

KITWANA, BAKari. ***The Hip Hop Generation.*** 1ª Paperback Edition. *New York, USA: Library of Congress*, 2002.

KUGELBERG, Johan, CONZO, Joe , BAMBATAA, Afrika . ***Born in the Bronx: a Visual Record of the Early Days of Hip Hop***. New York: Oxford University Press, 2007.

LIGHT, Alan. ***The Vibe History of Hip Hop*** . New York: Publisher New York , Vibe Ventures, 1999.

LOURENÇO, Mariane, L. Arte, Cultura e Política: o Movimento *Hip Hop* e a Constituição dos Narradores Urbanos. **Revista de Psicologia Americana Latina**. México, v. 1, n. 19, p. 55-65, julho, 2010.

LOURENÇO, Mariane L. **Cultura, Arte, Política & o Movimento *Hip Hop***. Curitiba: Editora Chaín, 2002.

LUYTEN, Joseph Maria. **Sistema de Comunicação Popular**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

MAIO, Alexandre. *The Roc*: o Império que Nasceu do Gueto. **Revista Rapnews, Edição especial sobre Dança de Rua**. São Paulo, v.2, n.15, p. 23-25, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. (Traduzido por Paulo Neves, 1974). 2ª Edição. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

MOTA, Anita; BALBINO, Jéssica. **HIP HOP: A Cultura Marginal. Do Povo para o Povo**. 2006. 155 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso Superior de Comunicação Social – Jornalismo), UNIFAE, Poços de Caldas, MG, 2006.

MOREIRA, Herivelto, Caleffe , Luiz, G. **Metodologia da Pesquisa para o Professor Pesquisador**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

MOSQUERA, Juan J. M. **Psicologia do Desporto**. 2ª Edição. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade UFRGS , 1984.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988.

MURCIA, J. A. M., GIMENO, E. C., COLL, D. G. *Analizando la Motivación en el Deporte: un Estudio a Través de la Teoría de La Autodeterminación. Apuntes de Psicología. España, Sevilla, v. 25, n. 1, p. 3551, marzo, 2007.*

NEIRA, M.G.; NUNES, M.L.F. **Pedagogia da Cultura: Críticas e Alternativas.** São Paulo: Prorte Editora, 2006.

NUTTIN, J. **Motivação.** In: ARNOLD, W. *et al.* **Dicionário da Psicologia.** São Paulo: Editora Loyola, 1994.

OLIVEIRA e SILVA, R. C.; JANOARIO, R. S.; CANEN, A. Formação Multicultural de Professores de Educação Física: Produções do Novo Milênio. **Arquivos em Movimento.** Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 84- 105, jul. / dez. 2007.

PAIS, José Machado. **Ganchos, Tachos e Biscates.** Porto: Ed. Âmbar, 2004.

PAIS, José Machado; BLASS, LEILA Maria da Silva. **Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades.** São Paulo: Editora Anablume, 2004.

PAULA, Benjamin Xavier. Um Estudo sobre o Movimento *Hip Hop* na Cidade de São Paulo: Décadas de 1980 e 1990. **Revista Ensaios de História.** Franca, SP, v. 05, n. 01/02, p. 81- 95, outubro, 2001.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip-Hop.** Disponível em: <<http://clam.sarava.org/node/75>. Acesso em: 19 de outubro 2009.

PORTO, Natália Athayde. **A Dança de Rua em Academias e Escolas de Dança de Porto Alegre: do Início até a Atualidade.** 2010. 64 f. Monografia (Graduação) - Curso Superior de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Escola de Educação Física. Porto Alegre, 2010.

RIBEIRO, A. C. & Cardoso, R. **Dança de Rua.** Campinas: Editora Átomo, 2011.

RIBEIRO, Christian C. R.. A Cidade para o Movimento *Hip Hop*: Jovens Afro-Descendentes como Sujeitos Político. **Revista Sob Responsabilidade das Faculdades de Ciências Sociais e História da PUC-Campinas. Humanitas**. Campinas, v. 9, n. 1, p. 57 - 71, jan/jun, 2006.

RIBEIRO, William G. Reflexões Sobre a Pesquisa Multicultural na Formação do Professor de Educação Física: Potenciais e Desafios. **Revista Eletrônica da Escola de Educação Física**. Rio de Janeiro, v. 5, nº 2, p. 50 a 68, julho/dezembro 2009.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **HIP HOP a Periferia Grita**. 1ª. Edição. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

ROLNIK, Raquel. O Brasil e o Habitat II. Teoria e Debate. **Revista Trimestral do Partido dos Trabalhadores**. São Paulo, v. 9, n. 32, p. 21 – 26, julho/agosto/setembro, 1996.

RYAN, R. M., & Connell, J. P. *Perceived Locus of Causality and Internalization: Examining Reasons for Acting in two Domains*. **Journal of Personality and Social Psychology**. Birmingham, England, v. 57, n. 5, p. 749-761, june, 1989.

RYAN, R. M.; Deci, E. L. *Self-determination Theory and the Facilitation of Intrinsic Motivation, Social Development, and Well-Being*. New York, USA. **American Psychologist**. v. 55, n. 1, p. 68-78, january, 2000.

SAMULSKI, D. **Psicologia do Esporte**. Belo Horizonte. Editora Barueri: Manole, 2002.

SEGUI, Leonardo, M. **Hip Hop: Origem dos Guetos/Denominações Burguesas**. 2004. 43 f. Monografia (Graduação) .– Curso Superior de Educação Física. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2004.

SILVA, Ariana, E. **Fatores Motivacionais que Influenciam o Homem a Optar pela Dança de Salão ou Jazz**. 2007. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso Superior de Psicologia. Universidade do Vale de Itajai , Biguaçu, 2007.

SOUZA, Jusamara, FIALHO, Vânia, M. ARALDI, Juciane. **Da Rua para Escola**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

STANDAGE, M.; DUDA, J. L.; NTOUMANIS, N. *A Model of Contextual Motivation in Physical Education: Using Constructs From Self-Determination and Achievement Goal Theories to Predict Physical Activity Intentions*. **Journal of Educational Psychology**. Birmingham, England, v. 95, n. 1, p. 97-110, march, 2003.

STANDAGE, M.; GILLISON, F. *Students' Motivational Responses Toward School Physical Education and Their Relationship to General Self-Esteem and Health-Related Quality of Life*. **Psychology of Sport and Exercise**. Bath, England, v. 8, n. X, p. 704-721, september, 2007.

STRAZZACAPPA, M. A Educação e a Fábrica de Corpos: a Dança na Escola. **Cadernos Cedes**. Santa Catarina, v. 21, n.53, p. 1 a 14, setembro, 2001.

STRAZZACAPPA, M. **Compartilhando um Outro Olhar Sobre o Ensino de Dança**. In: **Falcão, J.L.C.; Saraiva, M.C. (orgs). Esporte e Lazer na Cidade: a Prática Teorizada e a Teoria Praticada**. Florianópolis, Editora Lagoa, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. Dança na Educação Discutindo Questões Básicas e Polêmicas. **Revista Universidade Federal de Goiás. Pensar a Prática**. Goiás, v. 17, n. 1, p. 73-85, Jul./Jun. 2002-2003.

TELLA, Marco Aurélio, **Paz. Rap, Memória e Identidade**. In: ANDRADE, Elaine Nunes. **Rap e Educação. Rap é Educação**. 1ª Edição, São Paulo, Editora Selo Negro Edições, 1999.

THOMAS, R. T; NELSON, J. K; SILVERAN, S. J. **Métodos de Pesquisa em Atividade Física**. 5ª Ed. Porto Alegre: Editora Artmed, 2007.

TOOP, David. **Rap Attack # 3. African Rap to Global Hip Hop. Expanded Third Edition**. London: Publisher Serpent's Tail, 2000.

TRIUNFO, Nelson. Mano *Brown Bang* Monstro. **Revista Hip Hop - Cultura de rua**. Rio de Janeiro, v.1, n. 5.3, p. 10-16, 2000.

VALDERRAMAS, CAROLINE. G. M. **Professores de Street Dance do Estado de São Paulo: Formação, Saberes e Ensino**. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em *Educação Física*), Universidade Estadual Paulista, Rio Claro - São Paulo, 2008.

VALLERAND, R.J.; PELLETIER, L.G.; BLAIS, M.R.; BRIÈRE, N.M.; SENÉCAL, C. E VALLIÈRES, E.F. *The Academic Motivation Scale: A Measure of Intrinsic, Extrinsic, and Amotivation in Education*. **Educational and Psychological Measurement**. Montreal, Canadá, v.52, n. 4, p. 1003–1017, august, 1992.

VIANA, NATÁLIA. *Hip Hop Hoje*. **Revista Caros Amigos**. São Paulo, v. 1, n. 24, p. 7, dezembro, 2005.

VIERLING, K. K.; STANDAGE, M.; TREASURE, D. C. *Predicting Attitudes and Physical Activity in an —at-“Risk” Minority Youth Sample: A Test of Self-Determination Theory*. *Journal Psychology of Sport and Exercise*, 24 January 2007. The Back Page. Disponível em: <http://www.selfdeterminationtheory.org/SDT/documents/2007_VierlingStandageTreasure_PSE.pdf>. Acesso em: 18 de janeiro de 2014.

WELLER, Wivian. A Construção de Identidades Através do *Hip Hop*: uma Análise Comparativa entre *Rappers* Negros em São Paulo e *Rappers* Turcos-Alemães em Berlim. **Caderno CRH**. Salvador, v. 1, n. 32, p. 213-232, janeiro/junho de 2000.

WILSON, P. M. et al. *The Relationship Between Psychological Needs, Self Determined Motivation, Exercise Attitudes, and Physical Fitness*. *Journal of Applied Social Psychology*, 31 JUL 2006. The Back Page. Disponível em: <http://www.selfdeterminationtheory.org/SDT/documents/2003_WilsonRodgersBlanchardGessel_JASP.pdf>. Acesso em: 23 de abril de 2014.

WINTERSTEIN, P.J. Motivação, Educação Física e Esporte. **Revista Paulista de Educação Física e Esporte**. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 53-61, jan/jun, 1992.

9 APÊNDICES.

Anexo 1 - Questionário de Regulação de Comportamento no Exercício Físico – 2/ *Behavioral Regularion in Exercise Questionnaire –2 (BREQ-2) Motivação para a Prática de Esportes e Exercícios Físicos.*

Nesta etapa do questionário, estamos interessados nas razões fundamentais dos jovens na decisão de praticar ou não musculação. Usando a escala abaixo, por favor, indique qual o nível mais verdadeiro para você. Relembramos que não há respostas certas ou erradas nem perguntas capciosas (pegadinhas). Queremos apenas saber como você se sente em relação à prática de musculação.

Responda as questões abaixo utilizando a seguinte escala:

0-----	1-----	2-----	3-----	4
Não é verdade para mim		Algumas vezes é verdade para mim		Muitas vezes é verdade para mim

- | | |
|--|-----------|
| 1. Faço dança de rua porque outras pessoas dizem que devo fazer | 0 1 2 3 4 |
| 2. Sinto-me culpado/a quando não faço dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 3. Dou valor aos benefícios/vantagens da dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 4. Faço dança de rua porque é uma prática divertida | 0 1 2 3 4 |
| 5. Não vejo por que devo fazer dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 6. Participo da dança de rua porque meus amigos/familiares dizem que devo fazer | 0 1 2 3 4 |
| 7. Sinto-me envergonhado/a quando falto a uma sessão de dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 8. É importante para mim fazer dança de rua regularmente..... | 0 1 2 3 4 |
| 9. Não entendo porque tenho de fazer dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 10. Gosto das minhas sessões de dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 11. Faço dança de rua porque os outros vão ficar insatisfeitos comigo se não fizer | 0 1 2 3 4 |
| 12. Não percebo o objetivo da dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 13. Sinto-me fracassado/a quando não faço dança de rua o durante algum tempo | 0 1 2 3 4 |
| 14. Penso que é importante me esforçar para fazer dança de rua regularmente..... | 0 1 2 3 4 |
| 15. Acho a dança de rua uma atividade agradável | 0 1 2 3 4 |
| 16. Sinto-me pressionado/a pela minha família e amigos para fazer dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 17. Sinto-me ansioso/a quando não faço dança de rua regularmente | 0 1 2 3 4 |
| 18. Fico bem disposto e satisfeito quando pratico dança de rua | 0 1 2 3 4 |
| 19. Acho que a dança de rua é uma perda de tempo | 0 1 2 3 4 |

Anexo 2:**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE).**

Eu, _____, idade: ____, estado civil: _____, profissão: _____, endereço: _____, RG: _____, estou sendo convidado a participar de um estudo denominado A História da Dança de Rua e os Aspectos Motivacionais de seus praticantes que praticam esta modalidade, cujos objetivos são identificar quais motivos levam os alunos a praticarem dança de rua. Este estudo faz parte do meu trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de graduada em Educação Física.

Estou ciente de que minha privacidade será respeitada, ou seja, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, me identificar, será mantido em sigilo.

Também fui informado de que posso me recusar a participar do estudo, ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de, por desejar sair da pesquisa, não serei sofrer qualquer prejuízo à assistência que venho recebendo.

Os pesquisadores envolvidos com o referido projeto são Cléia de Andrade Camargo, e professor/ orientador (doutor) Dalton A. Nascimento, com eles poderei manter contato pelos telefones 9709-9528, e-mail cleiadancer@hotmail.com, e daltonn@utfpr.edu.br.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Curitiba, ____ de abril de 2012.

Nome e assinatura do sujeito da pesquisa

Nome(s) e assinatura(s) do(s) pesquisador (es) responsável (responsáveis).