

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE EDUCAÇÃO FÍSICA BACHARELADO

RAFAEL FERNANDES PINHEIRO

VICTOR JULEREME SANTOS DA CONCEIÇÃO

**A COMPLEXIDADE CULTURAL DO MOVIMENTO DAS DANÇAS URBANAS, E
SEUS MÉTODOS DE ENSINO**

CRICIÚMA / SC

2014

RAFAEL FERNANDES PINHEIRO

**A COMPLEXIDADE CULTURAL DO MOVIMENTO DAS DANÇAS URBANAS, E
SEUS MÉTODOS DE ENSINO**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel, no Curso de Educação Física da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC,

Criciúma, 01 de julho de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Victor Julierme Santos da Conceição - Doutor- (UNESC) - Orientador

Prof. João Alberto Ramos Batanoli - Especialista - (UNESC)

Prof. Viviane Maria Candiotto - Especialista - (UNESC)

A COMPLEXIDADE CULTURAL DO MOVIMENTO DAS DANÇAS URBANAS, E SEUS MÉTODOS DE ENSINO

PINHEIRO, Rafael Fernandes; CONCEIÇÃO, Victor Julierme Santos da

RESUMO

Nesse artigo tem como objetivo compreender o processo de ensino das danças urbanas levando em consideração, como corrente epistemológica, o paradigma da complexidade. Foi estudado o paradigma da complexidade, abrangendo principalmente o princípio hologramático do todo e das partes, ordem e desordem, e sujeito e cultura. Concluímos nesta pesquisa, que nas danças urbanas a melhor forma de se aprender a dançar é deixar que o corpo se expresse através de suas vivências, num processo hologramático que segue desde as manifestações culturais e relações sociais até as capacidades físicas do indivíduo.

Palavras-Chaves: Cultura Hip Hop. Danças Urbanas. Paradigma da Complexidade.

PRIMEIRAS PALAVRAS

O Hip hop é uma manifestação cultural que nasceu nos Estados Unidos (EUA), no início da década de 70, com festas realizadas nos ghettos norte-americanos. Chang (2005) fala que foi o DJ Afrikaa Bambaata, um dos precursores do hip hop e promotor de festas nos ghettos de Nova Iorque, quem determinou 4 elementos que compõe a cultura Hip Hop: Dj, BBoys, MC e o Grafitte. A maioria dos frequentadores das festas eram membros de gangues, e viram no hip hop uma forma de expressão e mesmo um novo caminho para suas vidas. Os principais grupos no início do hip hop são: Rock Steady Crew, Zulu Nation, The Sugar Hill Gang, Rappers Delight, Grand Master Flash. .

Pete (2004) cita que, juntamente com o Hip Hop em New York, no outro lado dos EUA, mais precisamente na Califórnia, havia um programa chamado Soul Train, onde toda Expressão da cultura negra norte-americana era apresentada para o público principalmente negro. Comandado inicialmente por Don Cornelius, o programa era como uma festa exibido em um programa de TV. Os cantores subiam ao palco e toda a plateia ficava dançando e se divertindo. Deste Show de TV surgiu outras danças clássicas como o Popping, o locking e o Wacking.

A partir dos anos 80 e 90 a música Hip Hop mudou devido a necessidade do hip hop ter uma identidade, sendo que anteriormente, os raps eram feitos apenas em trechos de músicas já criadas. A proposta política e social se manteve até meados da década de 90. Com o grande avanço no mercado, os rappers passaram a utilizar instrumentais e letras que viessem de encontro com o novo público do hip hop. Com as mudanças nos instrumentais a forma de movimentos também mudava, e as danças urbanas acompanharam este processo. Assim surgiram novas danças sociais e técnicas para acompanhar a evolução da música. Então, o grupo Elite Force Crew em meados da década de 90, nomeou como Hip Hop Freestyle a junção de todas as danças sociais e técnicas que vinham da cultura urbana (DVD New School Dictionary, 2005).

Stretch (2005), fundador do grupo Elite Force Crew falou em uma entrevista que “Não por ser Free (livre) as pessoas podem sair fazendo qualquer coisa sem fundamentação nenhuma [...]” ressaltando

a necessidade de conhecer as técnicas e principalmente o feeling de cada dança (DVD New School Dictionary, 2005). As danças urbanas têm seus passos básicos, seus criadores, sua história, e tudo isto deve ser respeitado e levado em consideração quando se trata de ensinar ou passar a diante as danças urbanas.

Link (2005) fala também sobre rotular dançarinos, levando assim o indivíduo a um único estilo de dança. Isto é muito criticado em suas citações, pois a dança é expressão do sentimento, e independente da técnica do ritmo ou da música, dança sempre vai ser dança, e qualquer um pode estar livre para dançar da forma que quiser.

Conforme Caleaf (2005), não podemos esquecer a música eletrônica, que sempre teve muita influência nos guetos norte americanos. Festas de música eletrônica eram comum nos anos 80, e havia uma casa noturna chamada Warehouse, onde tocava apenas música eletrônica, daí o nome da dança House.

Todo ano vem se criando danças sociais novas conforme relata Stretch (2005), então atualmente conseguimos identificar inúmeras danças sociais e muitas formas de expressão das danças urbanas, decorrente da diversidade musical. Assim, o autor cita algumas danças urbanas que foram as precursoras como o popping, o locking e o breaking, e também as danças atuais como o hip hop freestyle, house, ragga, krump e muitas outras.

Atualmente as danças urbanas tem um lugar de destaque na cultura. Observamos artistas utilizando das danças do hip hop em seus videoclipes, o circo de Soleil com apresentações que usam das danças urbanas, e até mesmo filmes sobre danças urbanas.

As danças urbanas inicialmente eram aprendidas nas festas que aconteciam nos EUA, com o passar dos anos, estes frequentadores de festas acabaram se tornando os percussores da dança, começaram a viajar o mundo levando esta cultura e a dança para diversas partes do planeta. Desta forma, as danças urbanas perderam um pouco as características de aprendizado, pois inicialmente eram feitas de forma espontânea, e visual, de acordo com o que eles viam nas festas. Quando a dança passou a ser ensinada, os indivíduos começaram a perder as suas identidades se tornando apenas uma representação do que aprendiam nas aulas. Assim, observamos algo contraditório nisso, pois a essência das danças não é metódica, mas sim espontânea. Ai vem um grande desafio, como levar a essência para dentro das academias e escolas de dança. Ao observar o avanço e a necessidade de evoluir, é possível perceber que as danças urbanas tomaram vários caminhos ao qual o mercado necessitava.

Diante disso, nos dedicamos neste estudo, observar o ensino das danças urbanas a partir do paradigma da complexidade. Para dar conta deste debate, propomos uma leitura dos métodos de ensino das danças a partir das categorias do todo e das partes, ordem e desordem, sujeito e cultura (MORIN, 2005). Estas categorias da literatura são apresentadas em um movimento hologramático para compreender as relações que existem no emaranhado de fatores que tangem o processo de ensino das danças.

Nesta mesma perspectiva propomos a compreensão de que o processo de ensino das danças urbanas, quando alimentado pela fragmentação do ensino, embasado no paradigma simplificador (princípio da ciência cartesiana) que alicerça o processo didático para o ensino dança de rua, uma forma que estabelece como relevante, o aprendizado a partir do mais simples ao mais complexo. O paradigma da complexidade aborda justamente uma oposição a esta perspectiva teórica, ou seja, estabelece a necessidade de compreender as partes e o todo, levando em consideração uma análise da totalidade na construção cultural do sujeito.

Atualmente, a relação ensino aprendizagem se baseia no paradigma simplificador, e a metodologia destinada a maior parte das danças não é diferente. Mas nas artes em geral há uma coisa que não dá para ser mensurada, nem mesmo ensinada, mas apenas sentida. O prazer, o ódio, o caos, a alegria e muitos outros sentimentos puros do ser humano, não tem como ser ensinado através de quaisquer que sejam os métodos de ensinos. Até porque, cada pessoa é única, e sua resposta emocional a cada estímulo será diferente entre os sujeitos.

Dado exposto contribui para a construção do seguinte **problema** de pesquisa: Como as danças urbanas refletem a complexidade cultural sob um olhar da categoria do todo e das partes em um sistema hologramático de ensino aprendizagem, levando em conta que os métodos tradicionais de ensino operam a partir do paradigma simplificados? **Objetivo geral:** compreender o processo de ensino das danças urbanas levando em consideração, como corrente epistemológica, o paradigma da complexidade.

Justificamos estes estudo a partir da experiência que a maior dificuldade dos dançarinos era compreender subjetivamente a forma com que os pioneiros das danças urbanas dançam e mostrar que a dança é mais do que técnica ou fundamentos.

PARADIGMA DA COMPLEXIDADE: O PRINCÍPIO HOLOGRAMÁTICO DO TODO E DAS PARTES, ORDEM E DESORDEM E CULTURA

O paradigma da complexidade compreende a ciência a partir de uma análise sistêmica dos fatos e fenômenos acontecidos no seu âmbito exploratório. Descartando o mínimo possível de "evidências" científicas, entendendo que os seres estudados são formados por uma totalidade, que não se permite ser estudado apenas peças de um quebra-cabeça sem partes. Neste sentido, Morin (2004), identifica o paradigma simplificador, que caracteriza-se pela rejeição de fatos, que leva o estudo a um patamar simples e redutível, descartando evidências que poderiam mudar o curso da história do estudo. Segundo Fortin (2005) o método que rege a comunidade científica está em cheque, pois a verdade que é criada e estudada até hoje, poderia ser analisada da forma complexa, principalmente nos fatos que relacionam o humano e o biológico. O autor, mostra em suas obras que o pensamento complexo aponta uma nova forma de pensar e discutir a sociologia da ciência. É necessário um levante que discuta as questões éticas apontadas pelo desenvolvimento incontrolado da ciência. É necessário interrogar a ciência na sua história e procurar questionamentos para compreender a atividade científica (MORIN, 1997).

Morin (1997) mostra que os erros cometidos pela ciência moderna, não consiste no erro lógico, mas sim no modo de organização das ideias. No pensamento simplificador, o uso demasiado da razão promove uma cegueira no campo epistemológico.

A problemática causadora desta cegueira é o fato de que a ciência cartesiana trabalha numa visão de simplificador, e sempre utiliza de métodos inclusão de dados que os pesquisadores acreditam ser significativos e exclusão de dados que não fazem parte do que será estudado. E hoje este paradigma simplificador está impregnado no processo histórico cultural dos seres humanos (MORIN, 2008). Este processo paradigmático construído por Descartes produz uma concepção simplificadora do universo, onde o ideal é descobrir por trás da complexidade fenômenos isolados causando uma ordem perfeita, como uma máquina. Assim, chega-se a inteligência cega. A inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os objetos a sua volta. Não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada. As realidades chave são desintegradas. Passam entre as fendas que separam as disciplinas. As disciplinas das ciências humanas já não têm mais necessidade da noção de homem. E os pedantes cegos concluem daí que o homem não tem existência, senão ilusória. Enquanto que os media, produzem o baixo cretinismo, a universidade produz o alto cretinismo. A metodologia dominante produz um obscurantismo acrescido, uma vez que já não há associação entre os elementos disjuntivos do saber, já não há possibilidade de os reunir e de refletir sobre eles (MORIN, 1997, p. 16).

A complexidade se organiza na desordem, uma vez que a ciência busca ordenar e organizar, o complexo é uma total desordem organizada na sociedade e nos fenômenos estudados. Não existe a ordem sem haver a desordem. Os seres não são o que são se não houvesse reações químicas, processos complexos de desordem até chegar a existir algo ordenado. Um exemplo disto é que, constantemente nossas células estão em mudança e decomposição para que nasçam outras. Este fato nos remete a uma desordem, mas sem estes fenômenos seria impossível manter a espécie humana viva (FORTIN, 2005).

Percebemos assim que não podemos viver em absoluta ordem, e que a desordem faz parte do nosso cotidiano, porém até mesmo na desordem se aplica uma ordem para as coisas acontecerem, não reduzindo o fenômeno somente ao acaso. Fortin (2005) mostra claramente que a desordem precisa de uma ordem para existir bem, como o oposto, um está inserido ao outro num processo semelhante a um holograma.

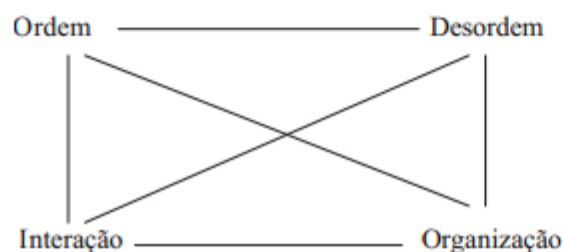


Figura 1: Tetragrama de Morin.

A partir disso podemos entender o todo e as partes através do princípio hologramático, que nos compara a um holograma onde a parte está no todo, e o todo está nas partes. Desse modo, cada célula é uma parte de um todo – o organismo global - mas o todo está na parte: a totalidade do patrimônio

genético está presente em cada célula individual. Da mesma maneira, o indivíduo é uma parte da sociedade, mas a sociedade está presente em cada indivíduo enquanto todo através da sua linguagem, sua cultura, suas normas. Não podemos reduzir o humano sem levar em considerações toda sua vivencia, isto ele carrega e carregará consigo por toda a sua vida (MORIN, 2005). Este pensamento vai mais além do que fragmentar o todo, analisando-o separadamente ou até mesmo estudar um todo isoladamente das partes, a ideia é trabalhar estes dois conceitos juntos.

Morin (2005) observa que o sujeito passa a ser o objeto estudado, pois ele mesmo está atuando na sua própria existência, mesmo que não seja a sua espécie é através deste estudo ou de fenômenos acontecidos ao estudado que hoje temos nossas conclusões sobre nós mesmo.

O todo sozinho é redutível, e não consegue dar conta de muitos problemas, vendo isso o todo é nada. Da mesma forma que as partes sozinhas nos mostram apenas partes de um todo que não significa nada, assim esse paradoxo leva-nos a pensar de forma complexa, e que por mais que se estude um ou o outro sempre vai estar faltando algo, mas se estudar os dois juntos, sabendo que eles estão ligados entre si pelo princípio hologramático, estaremos mais perto de uma realidade, que ainda assim poderá ser mais elaborada através do seu meio e suas interações sociais, levando o estudo a níveis de extrema complexidade.

Segundo Morin (2008), a cultura se transmite através das interações cerebrais/espirituais. Manifestações coletivas expostas através dos conhecimentos adquiridos por uma sociedade, ditando as regras/normas que regem um povo. Assim a cultura se torna parte do indivíduo, e o indivíduo se torna parte da cultura, possibilitando ele a transformá-lo e se tornar produtor e gerador de cultura. O que é produzido e gerado torna-se produtor gerador

A cultura se abre e fecha para o conhecimento. Abre através das interações e conhecimentos adquiridos, ao saber acumulado, às linguagens, aos métodos. Se fecha através das regras, proibições, medos, tabus etc.

Morin (2008) mostra os princípios culturais de organização e conhecimento. O homem desde de o seu nascimento não se conhece apenas por si, para si, em função de si, mas também pela sua família, tribo, cultura, sociedade e em função delas.

A relação hologramática entre cultura e sujeito vem dar conta do princípio do todo e das partes, pois vimos que o sujeito se torna parte da cultura e repassa esse conhecimento, e dessa forma ele passa a ser “a cultura” uma vez que o sujeito expressa e vive aquilo ao qual foi passado durante os anos.

Desde sua infância ou até mesmo ainda no ventre, o individuo já vem estabelecendo relações culturais, e estas relações passam a ser interiorizadas pelo sujeito criando raízes muito fortes dentro deles, que Edgar Morin chama de *imprinting cultural*. Estes fatores, são desenvolvidos e criados no decorrer de sua história, e tomando como certo tudo aquilo que culturalmente vem sendo passado, sem discutir ou contestar aquilo que lhe é imposto.

Neste movimento, o sujeito passa a tomar todas as experiências como verdade. Tudo se da através das manifestações culturais adquiridas ao longo da sua vida. As crenças, os dogmas, as verdades,

as proibições que uma sociedade impõem ao sujeito, o leva à este um *imprinting cultural*, ao qual torna o indivíduo moldado sob semelhança a cultural à ele estabelecida. Tornando assim produto e produtor de conhecimento/cultura em um movimento hologramático (MORIN, 2008).

Analisando todos estes fatos, sabemos que os dançarinos vêm de um processo histórico/cultural, e trazem consigo diversos saberes, crenças e até mesmo manifestações da cultura corporal de movimento, do ambiente em que nasceu e viveu. Sendo assim, a dança deve respeitar todo esse seu processo e aceitar que ele não pode ser igual a um dançarino que nasceu nos EUA por exemplo, pois lá eles vem de outros conhecimentos históricos. Outra cultura.

Por mais que atualmente o mundo globalizado nos leve a conhecer várias culturas e lugares, para sabermos ou interiorizar outra cultura somente vivendo, então alguém do Brasil nunca dançará igual a um europeu por exemplo. Não me refiro a isto no âmbito técnico, e nem estou falando que um brasileiro nunca vai ser tão bom quanto eles. O que quero dizer é que devemos respeitar e incorporar a nossa cultura, o que vivemos dentro de nossa dança, pois o que vivemos é o que somos, e se tentarmos ser igual a outros podemos não ser verdadeiro e estaremos excluindo grande parte do nosso potencial.

Então aceitar sua cultura e suas raízes é o segredo para levar a suas performance a níveis mais altos, pois é o seu todo posto de forma harmônica com a música, e não apenas uma reprodução do que se aprendeu em salas.

Sendo assim, as danças urbanas se encaixam perfeitamente no principio hologramático, pois quando dançamos, toda sua vivencia histórica esta inserido em um corpo em movimento, bem como todo o movimento é fruto de suas experiências culturais de movimento e de vida, uma vez que neste momento a dança deverá refletir o que você realmente é.

Morin também fala em ordem e desordem, onde vemos que a dança é uma desconstrução da ordem criada por si mesmo através dos treinamento, uma vez que improvisamos, não sabemos o que iremos fazer, fazendo assim com que todo o treino e a técnica aplicada sejam mero coadjuvante da liberdade desordenada causada pelo êxtase do improviso.

Vendo tudo isso, percebemos uma ligação direta da dança com a complexidade. Não podemos reduzir a dança apenas a aulas, ou técnicas e fundamentos, sendo que cada individuo é único e tem suas características e vivencias cultural e de movimento. Temos que juntar todas estas coisas e a partir daí saber trabalhar o que de melhor cada um tem a oferecer.

Todo dançarino é especial, pois cada um tem algo único a mostrar, a criar, porém tudo isto pode cair por terra quando se limita ao que apenas é repassado, descartando aquilo que do próprio ser, e tendo como única verdade aquilo que é passado, criando uma barreira entre o dançarino e a dança. Barreira esta criada pela forma de como se é transmitido as danças urbanas para o individuo, bem como alguns tabus, preconceitos e vergonha de se expor conforme sua própria essência.

O OLHAR SOBRE OS MÉTODOS DE ENSINO DAS DANÇAS URBANAS NO BRASIL A PARTIR DO PARADIGMA SIMPLIFICADOR

Método de ensino, segundo Tenroller (2004) é a forma como o professor ou treinador passa a organizar seu processo de ensino e aprendizagem a fim de obter algum resultado. Conceituam-se dois tipos de métodos pedagógicos: o método direto onde o professor é o centro do conhecimento e é ele o responsável por tomar as decisões em torno de como e o que o aluno irá aprender. E o método indireto, onde o aluno realiza as tarefas e atingir suas metas.

Vamos analisar os métodos de treinamentos Parcial, Global e misto. Estes métodos são muito eficazes para atingir os objetivos, porém cada método trilha caminhos diferentes, vendo que a técnica e espontaneidade são confrontada entre os dois métodos (TENROLLER, 2004)

Método Parcial ou analítico: Caracteriza-se em ensinar os movimentos por parte, subdividindo as destrezas motoras ao qual as partes serão ligadas posteriormente. Esse modelo surgiu, primeiramente, nos esportes individuais. São séries de exercícios que caracterizam o jogo através de técnicas básicas executadas sem a presença de um adversário ou oposição. As técnicas aqui são fragmentadas e o aprendizado se dá do simples ao mais complexo, almejando a técnica ideal (TENROLLER, 2004). Nesse método podemos constatar que o aprendizado da dança se dá de forma técnica e precisa. Os movimentos são treinados separadamente da dança propriamente dita. É treinado cada passo isoladamente e a partir daí é acrescentado mais elementos dentro dos passos. Assim tecnicamente falando, neste processo, os passos podem ser treinados até mesmo sem a presença da música.

Este método é considerado preciso devido ao fato de preocupar-se demais com os detalhes dos fundamentos. Isto reforça a ideia tecnicista citada anteriormente. O aluno será extremamente técnico, porém poderá perder a essência da dança que é dançar. Grecco (1998) mostra que a repetição e o aprimoramento técnico são os primeiros passos a serem aprendidos, e com o domínio do exercício, o aluno passa a praticar um nova sequência de exercícios, assim permitindo o domínio dos componente básicos. Contudo, nas danças urbanas, a técnica não é o principal, ela vem apenas pra dar uma maior qualidade e precisão nos movimentos do dançarino, e não podemos enxergar a técnica da dança como prioridade no processo de aprendizagem.

Algumas características do método: Os fundamentos são aprendidos e treinados detalhadamente, sempre dentro do padrão técnico; As avaliações e correções são facilmente aplicadas; Permite individualizar o ensino das habilidades, respeitando o ritmo de aprendizado de cada aluno. Canfield e Reis (1998): Possibilidade do domínio da técnica; Facilidade de organização da sessão de treino (aula) são umas das características do método.

Este método pode se tornar interessante, quando se trata de trabalhar uma coreografia, que temos que estar alinhados e sincronizados, uns aos outros e ai sim treinar de forma repetitiva até que esteja mais próximo do sincronismo perfeito. Isto é viável quando os alunos ou dançarinos já tem um nível alto de dança, pois a prática da dança pela dança já esta inserida no sujeito.

Método Global ou complexo: O método global consiste em ensinar as atividades motoras em seu conjunto, apresentando-as de forma completa, isto é sem a intervenção do treinador ou professor. A aplicação deste método se dá através da dança pela dança, olhando da perspectiva de nossos estudos, ou seja, aprender a dançar através do deixar dançar (OLIVEIRA; NOGUEIRA; GONZÁLEZ, 2010). Este pensamento vem quase de encontro com o que se sugere para o aprendizado da dança, pois parte dos princípios complexos e das experiências vividas por parte dos alunos. Assim eles têm a liberdade de se expressar de acordo com suas vivências históricas. Mas este método é mais difícil de ser aplicado, pois a maioria dos alunos quando chega em uma aula de dança, acredita que somente o professor, ou os alunos mais habilidosos é quem sabem dançar, e isso causa um constrangimento ao qual trava o aluno para se expressar de forma espontânea. Fazendo assim, de uma forma involuntária que o mesmo acaba repetindo o que o professor faz, tentando imitá-lo com o máximo de precisão possível, acreditando que a forma como o professor se movimenta é a correta, e que a deles não está correta.

Atualmente, o Método Global se mostra muito eficaz e o mais empregado (LOPEZ, 2002), pois integramos aspectos criativos, imaginação e o pensamento tático. Assim, o autor apresenta três objetivos principais do método. 1) tomada de decisão, desenvolvendo a inteligência tática para solucionar problemas durante o jogo. 2) Facilitar a compreensão do jogo com fases defensivas e ofensivas que requer diferentes posturas do aluno 3) Permite que os alunos enfrentem melhor a competição, pois o treino já é aplicado com a mesma situação. Desta forma vimos que alguns aspectos estão diretamente ligados com a prática da dança, haja visto que uma vez que se tem a liberdade de expressar da sua maneira, as ações são tomadas a partir do indivíduo, e para a improvisação, este é a peça chave para que se tenha uma boa desenvoltura dentro da sua dança

Com isso, os alunos já possuem um repertório rudimentar de habilidades, o que lhes permite jogar e atualizar no jogo o seu repertório motor (GRAÇA, 1998). Destaca-se, nesse princípio, o fato de que os alunos, ao jogar, são obrigados a tomar decisões.

Método Misto: Este método consiste em trabalhar o método global e parcial juntos, no mesmo sistema de aprendizagem. Inicialmente se executa o gesto por completo, em seguida faz-se a correção do movimento e por fim apresenta-se como completo executando a correção.

Segundo Garganta (1998) uma forma de ensino dos esportes coletivos são os jogos condicionados, nos quais não existe divisão em elementos técnicos, mas sim em unidades funcionais, por meio das quais o aluno compreende o jogo através de uma complexidade crescente, desta forma as técnicas surgem através das táticas orientadas e provocadas, dando sentido ao jogo.

Também há o conceito recreativo do jogo onde se utilizam os métodos citados anteriormente, o jogar é utilizado desde o princípio, mas a construção do jogo é feita passo a passo.

Como explicitado, os princípios e métodos de ensino são opostos e têm objetivos distintos. O analítico é centrado na técnica, em exercícios, na repetição dos gestos esportivos e na especialização precoce do aluno em cima de algumas técnicas. O global é centrado na tática, no jogo, cujo ambiente

torna-se mais prazeroso, a especialização precoce de algumas habilidades é refutada e o objetivo é desenvolver a inteligência do aprendiz.

Para a dança, vimos aqui um contraponto onde a técnica e a espontaneidade são caminhos opostos dentro dos métodos de ensino. Porém a uma tentativa de uni-las utilizando o método misto, que permite o ensino de forma mais ampla.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Observamos neste estudo, que o aprendizado das danças urbanas, em um contexto histórico e o que se acredita ser o ideal para ser um dançarino, se encaixa muito bem na proposta complexa apresentada no paradigma da complexidade, uma vez que a dança deve partir do princípio da individualidade, onde cada ser vem de um processo histórico/cultural. Esta observação favorece o método global, onde o indivíduo tem a liberdade de criar e desenvolver de acordo com as suas experiências. Pode se dizer que método global é uma tentativa muito próxima do paradigma da complexidade, pois utiliza dos elementos complexos como a presença da sua manifestação histórica/cultural, além de permitir que o aluno possa expor na dança tudo o que ele já aprendeu com a vida através do princípio hologramático, sendo assim um transmissor de conhecimento/dança, através de seus sentimentos exposto dentro de sua aula ou performance.

Vimos neste estudo que é muito difícil ensinar ou aprender a dança somente com aulas técnicas, sem levar em consideração a cultura da dança urbana e a cultura do indivíduo. Caso não haja esta liberdade para se expor, o dançarino irá se tornar preso naquilo que lhe foi passado, e até mesmo no que ele próprio criou para si como verdade através do *imprinting* cultural a ele imposto pela vida e pelas próprias aulas de dança.

Por isso, não tem como julgar dança, pois cada pessoa se mostra capaz de fazer aquilo que lhe é dado a si, da sua maneira. Cada indivíduo é único e somente ele pode fazer os movimentos dele. Não é como jogar um esporte onde se você marcar mais ponto você é o “melhor”. Porém para atingir altos níveis técnicos, é essencial que se treine e pratique muito as técnicas das danças urbanas e isso se dá através do método parcial, onde a repetição de movimentos irá dar ao dançarino uma maior qualidade técnica, fragmentando os movimentos e por fim uni-los para que se alcance o objetivo.

Podemos aproximar o método parcial, no paradigma simplificador, que descarta e acrescenta elementos ao qual acredita ser necessário para uma evolução, e trabalha-os separadamente da dança como dança.

O Princípio hologramático está totalmente ligado a prática da dança, pois no momento que o dançarino está dançando, ele está pondo em prática todas as suas experiências provindas de sua formação cultural. Pelo menos isto é o que deveria ocorrer. Até mesmo quando se percebe certo desconforto no momento de dançar, pode-se dizer que ele está expressando algo que está nele produzido pelo que nele foi colocado. Mas estas barreiras tem que ser quebradas, deixando que haja apenas a dança na sua forma pura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHENG, Jeff. **Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-hop Generation**, New York, Editora Picador 2005, 560 páginas,
- New School Dictionary. Produção Independente, Brooklyn Nova Iorque, USA. Buddah Stretch, Henry Link, Caleaf . Local: Produtora, 2005, DVD, 90min.
- Old School Dictionary. Produção Independente, Nova Iorque, USA. Wicket, Flo-Master, Popin Pete, Skeeter Rabbit. Local: Produtora, 2004, DVD, 90min
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005. 4ª ed. 120 p.
- MORIN, Edgar, **O método, vol.4. As idéias, seu habitat, sua vida, seus costumes, sua organização**. Porto Alegre. Editora Sulina, 1997. 319 p.
- FORTIN, Robin. **Compreender a complexidade: introdução a O Método de Edgar Morin. Trad.** Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2005. 699 pag
- TENROLLER, Carlos Alberto. **Futsal: ensino e prática**. Canoas RS. Editora Ulbra, : 2004. 152p.
- GRECO, P.J. (Org.) **Iniciação Esportiva Universal: metodologia da iniciação esportiva na escola e no clube. Vol. II**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 305 p.
- CANFIELD, Jefferson. & REIS, Carla. **Aprendizagem motora no Voleibol**. Santa Maria: editora Pallotti, 1998. 80p.
- OLIVEIRA, I.S; NOGUEIRA, D.M.; GONZÁLES, R.H. **Abordagens metodológicas parcial, global e os jogos condicionados como alternativa de treinamento para o futsal na seleção universitária masculina da universidade federal do Ceará. In: III Congresso Nordeste de Ciências do Esporte, 2010. Ceará. Anais...** Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2010.
- LÓPEZ, J.L. **Fútbol: 1380 juegos globales para el entrenamiento de la técnica**. Sevilla: Wanceulen, 2002.
- OLIVEIRA, José, GRAÇA. Amandio. **O ensino dos jogos desportivos**. 3a ed. Santa Maria da Feira: FCDEF-UP, 1998, 244p.
- GARGANTA, J. **Analisar o jogo nos Jogos Desportivos Coletivos: uma preocupação comum ao treinador e ao investigador**. Revista Horizonte, v. 14, n. 83, p- 7-14, 1998.
- BOMPA Tudor O. **Treinamento Total para Jovens Campeões**. São Paulo: editora Manole, 2002. 248p
- COSTA, C.F. **Futsal: aprenda a ensinar**. Florianópolis/SC. Editora: Visual Books. 2003.134p