

COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA: MOVIMENTO HUMANO, EXPRESSIVIDADE E TÉCNICA , SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO

Marlini D. Lima
Mestre- Unochapecó
Elenor Kunz
Doutor- UFSC

RESUMO

Esse estudo tem o caráter teórico bibliográfico e propõe analisar a cerca dos elementos constituintes da composição coreográfica em dança: movimento humano, a expressividade e a técnica numa perspectiva fenomenológica. De forma geral, verificou-se a dicotomia e polarização que impera nas etapas da composição de uma coreografia. Ao mesmo tempo o olhar fenomenológico, permitiu transcender essa concepção abrindo outras possibilidades de compreensão para esse fenômeno, como a relação de fundação a qual evidencia a experiência do sujeito no mundo, cujos elementos que compõe este fenômeno artístico se articulam num diálogo conflituoso e harmônico, nos demonstrando sua complexidade.

ABSTRACT

This study is theoretical and bibliographic and proposes the analysis of the elements that constitute the choreographic composition in dance: human movement, expressiveness and technique in a phenomenological perspective. Generally, it was verified the dichotomy and polarization that rules in the choreography composition levels. At the same time, the phenomenological view made possible to transcend this conception, opening other possibilities of comprehension to this phenomenon, as the relation of foundation, which evidences the experience of the subject in the world, whose elements that compose this artistic phenomenon articulate in a conflict and harmonic dialogue, showing its complexity.

RESUMEN

Este estudio de carácter teórico bibliográfico se propuso analizar los elementos constituyentes de la composición coreográfica en danza: movimiento humano, la expresividad y la técnica en una perspectiva fenomenológica. De forma general, se verificó la dicotomía y polarización que imperan en las etapas de composición de una coreografía. Al mismo tiempo, la visión fenomenológica permitió transcender esa concepción abriendo otras posibilidades de comprensión para ese fenómeno como la relación de fundación, la cual evidencia la experiencia del sujeto en el mundo, cuyos elementos que componen este fenómeno artístico se articulan en un diálogo conflictivo y armónico, mostrándonos su complejidad.

OS PRIMEIROS PASSOS

As aproximações propostas neste estudo entre os elementos constituem a composição coreográfica: movimento humano, expressividade e técnica e o pensamento fenomenológico, justifica-se por acreditar que este pensamento filosófico não pretende encontrar verdades no caminho da construção dos conhecimentos, mas sim visualizar possibilidades permitidas através da densidade reflexiva.

Vale salientar, que aproximar a arte da fenomenologia possibilitou abraçar duas proposições que serviram de pano de fundo para esta reflexão. Chipp apud Frange (1995, p.75) diz que a arte não reproduz o visível, mas sim torna visível, trazendo o inédito, o inusitado. Considera-se, também, que a fenomenologia, conforme Kunz (2000) proporciona uma “nova maneira de ver o mundo de admiração frente ao mundo” (p.05).

Assim o fenômeno da composição coreográfica, visualizado enquanto um potencial na educação estética, traz à luz do pensamento fenomenológico, aspectos como a intuição, intencionalidade e a percepção, fundamentalmente a importância na experiência vivida pelo sujeito que participa desse fenômeno.

Assim o foco desse estudo pretende, a partir de um conceito de dança numa perspectiva fenomenológica, lançar um olhar aos elementos que estruturam a composição coreográfica, visto que essa apresenta aspectos importantes a serem refletidos na tentativa de transcender alguns pontos conflitantes que surgem no ato de coreografar, como a ênfase dada no produto final, a coreografia, e a soberania dos movimentos codificados e técnicos, em detrimento da gênese do movimento significativo para o sujeito que dança.

Segundo Heller (2003) a marginalização da experiência, influencia um certo esquecimento da gênese do fenômeno em prol da tese sobre este, onde o que o corpo revela não tem uma dignidade epistêmica.

Com relação ao uso vulgar e reducionista do termo técnica, é fundamental esclarecer que qualquer movimento necessita de técnica para ser realizado, porém é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e específicas de movimento, “não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesia” (SARAIVA KUNZ et al, 2005, p.121).

Assim é comum observar na ação pedagógica do ensino da dança, ações baseadas na repetição e transmissão de movimentos padronizados pertencentes a um determinado estilo de

dança. Segundo Saraiva Kunz et all (2005, p.121) “Normalmente, o contato com a dança primeiro ocorre pelas suas formas tradicionais, com suas técnicas formalizadas”

Diante destes fatos e questionamentos justifico a importância em explorar esta temática que apresenta situações dicotômicas entre seus elementos, gerando questões que dizem respeito ao diálogo existente entre os mesmos, como a gênese do movimento expressivo na arte, como a transposição das experiências simbólicas para o movimento (forma), como o papel dos sujeitos envolvidos na criação. Assim para uma melhor compreensão deste fenômeno, esta investigação tem como objetivo geral: Refletir a cerca dos elementos constituintes na composição coreográfica em dança: movimento humano, a expressividade e a técnica numa perspectiva fenomenológica.

TRAÇANDO UM CAMINHO METODOLÓGICO: RUMO AO PENSAMENTO FENOMENOLÓGICO

A fenomenologia representa um dos panos de fundo teórico deste trabalho, busca dissolver a dicotomia entre sujeito que conhece e objeto conhecido, destaca-se nesse pensamento a tensão entre exterioridade e interioridade constituída na condição humana, que se manifesta corporalmente no mundo, não como um objeto, mas como uma organização, como uma consciência perceptiva, que organiza as aparências perceptivas resultantes da frequência que se estabelece com o mundo (POMBO,1995).

Desta maneira, o pensamento fenomenológico assume uma atitude epistemológica e conceitual, possibilitando dialogar com posicionamentos que originam-se da arte, da estética e da educação.

Escrever a respeito da fenomenologia representa a aventura de mergulhar em um oceano de conceitos, pois ela ainda se esconde por entre as rochas firmes da ciência positivista e do pensamento dicotômico; em outras palavras, o movimento filosófico inaugurou um modo de ver, perceber e pensar o mundo e suas relações. A fenomenologia no seu fundamento último refere-se a uma faculdade de sentir, de receber e perceber (POMBO, 1995).

A fenomenologia mostra que não se pode compreender o homem e o mundo a não ser a partir da sua facticidade, onde são manifestadas todas as experiências antepredicativas, situando-se no início de toda a reflexão. Merleau Ponty (1999), igualmente, considerava que

esta é uma filosofia que repõe as essências na existência, e que se pode compreender o homem e o mundo a partir de sua facticidade.

Para Pombo (1995), a fenomenologia também pretende captar o sentido íntimo das experiências, sendo a partir das experiências iniciais que o processo fenomenológico capta as essências e assim através dessas experiências chegar ao sentido e significados, ou seja, na essência.

Outro fator importante a ser salientado refere-se ao ângulo conceitual traçado neste estudo, que não pretende se aprofundar nos campos e componentes pragmáticos do pensamento fenomenológico, pois este requer uma densidade teórica, que este estudo não se propõe neste momento. Assim, a intenção não foi traçar paralelos com os autores, mas sim, realizar uma reflexão sobre os fundamentos importantes desse pensamento filosófico que venham a corroborar com os propósitos deste estudo.

O mundo fenomenológico se constitui como o processo em que os perfis se entrelaçam e as nossas experiências são vividas. Por isso, a percepção como conhecimento das coisas e do mundo, é a apreensão de uma existência, que não é a sua posse, mas antes a ligação com um segmento do mundo que só se dá por perspectivas. (POMBO,1995,p.48).

O ELEMENTO: MOVIMENTO HUMANO

Dançar é imprimir no corpo a sensação do movimento, Dantas, 1999

Focalizando a reflexão de movimento humano para o movimento na dança este é considerado a matéria – prima desta arte, e como forma simbólica, é efêmero, fugaz e transitório.

Um interessante paradoxo elucidado nas teorias abordadas por Saraiva Kunz (2003), aponta que ao mesmo tempo em que a dança é muito mais que um movimento, ela não é mais do que um movimento e justamente na tentativa de esclarecer esta proposição é que precisamos trazer outros pontos para discussão como a questão da gênese do movimento na dança. Dantas (1999) também realiza afirmações que vão ao encontro desse posicionamento, afirmando que o movimento na dança postula sua inutilidade e sua plenitude, pois ele não existe para cumprir um outro fim que não o de ser exclusivamente movimento, segundo esta

autora, quem dança o faz porque realiza movimentos que não possuem, aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentido e significado em si mesmo, recriados, revividos a cada momento.

Merleau-Ponty (1999) denomina o movimento na dança como um movimento abstrato, pois este inaugura no corpo um processo de reflexão e construção da subjetividade, superpondo o espaço físico um espaço virtual ou humano, para ele a possibilidade de projeção torna possível a organização dos dados sensíveis em um sistema de significações.

Outra questão presente nesta prática educacional é a marginalização do sentido / significado do movimento, da vivência da subjetividade de cada sujeito em prol de modelos e padrões de movimento vazios de significação.

Desta forma, para abordar a questão do movimento humano neste estudo, optou-se explorar conceitos abordados por autores que auxiliam a ultrapassar a idéia de movimento na concepção mecânica tradicional, considerando principalmente as contribuições fenomenológicas e a concepção dialógica do movimento, direcionando esta reflexão para o fenômeno artístico da dança.

De acordo com Kunz (1991), o movimento humano tem sido reduzido a um fenômeno físico, nada mais do que um deslocamento do corpo ou partes dele num determinado tempo e espaço, estabelecendo uma relação independente inclusive do sujeito que se movimenta.

No ensino baseado no modelo causal-analítico, o movimento humano está pautado em leis da mecânica, interpretando o corpo humano que se movimenta como uma máquina e ocasionando o que podemos chamar de “a morte do sujeito”. Trebels (2003) também ressalta que no campo das ciências do esporte a prevalência de uma perspectiva que compreende o movimento humano estritamente objetivista, na maioria das vezes totalizadora, pautada no paradigma empírico-analítico na relação causa e efeito.

Na abordagem fenomenológica não se admite uma separação entre sujeito de um lado e mundo de outro, pois “o movimentar-se” é a forma de ação original do ser humano, por meio da qual ele se remete ao mundo, e na qual como ação, constrói a si como sujeito e o mundo como sua contraface imaginária” (TREBELS,2003,P.260).

Em outras palavras o movimento humano compreende a possibilidade de diálogo com o mundo, inaugurando a cada momento novos significados na sua relação de não independência entre o biológico e o cultural. Para Gordijn (apud Trebels, 2003), o movimento

inaugura a possibilidade de um diálogo intencional com o mundo e nesta dinâmica o ser que se movimenta experiencia um “significado motriz” .

Assim, o *se-movimentar* envolve o sujeito e sua intencionalidade, e é através dessa que se constitui o sentido/ significado, a forma de ação original do ser humano. Kunz (1991,p.175) reafirma essa idéia dizendo que “O movimento humano é fundado na Intencionalidade”. Neste sentido, pode-se falar num fluxo de intencionalidade no movimento humano, do mundo para o ator do movimento e vice-versa.

Movimentar-se significa também se relacionar intencionalmente com o mundo, o diálogo entre o ser e o mundo, no qual a ação questiona o mundo, o próprio sujeito e as coisas, respondendo ao mundo com sua presença

Nesta perspectiva, Tamboer (apud Kunz, 1991) propõe uma diferença no que diz respeito ao processo de aprendizado por imitação da intenção (movimento aberto) visando à singularidade e a valorização do corpo relacional, já a imitação da forma (movimento fechado), designa padrões de movimentos já fixados, encontrando no aspecto físico seu princípio. Aspecto fundamental na pratica pedagógica, pois esta diferenciação influenciará diretamente na experiência dos alunos na composição coreográfica. Se considerarmos a possibilidade de uma metáfora para exemplificar, poderíamos dizer que no primeiro processo o aluno por intermédio do professor poderá decidir o lugar e como vai realizar uma viagem, já no segundo ele não terá possibilidade de escolha, mas sim, de ser conduzido do inicio até o final dessa viagem.

O ELEMENTO: TÉCNICA

*O decisivo da técnica não reside, no fazer e manusear,
nem na aplicação de meios mas no desencobrimento
(Heidegger ,2002,p.18)*

A dança traz como um de seus elementos a questão da técnica, entretanto se faz necessário explorar tal elemento, a fim de ampliar suas possibilidades e vislumbrar problemáticas e equívocos que cercam a experiência e o ensino da dança. Na história da humanidade a técnica representa um fenômeno dinâmico e presente praticamente em todos os

domínios da vida, na dança apresenta-se enquanto um elemento que em certa medida acaba se sobrepondo a experiência estética, remetendo-nos a um conceito e uso reducionista e vulgar desse elemento.

Para Mauss (apud Saraiva Kunz et all, 2005,p.120) “(...) o primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo”. No entanto, na dança ainda se observa a compreensão de que a técnica refere-se a um meio para se chegar a um determinado fim, um modo de controle do saber fazer em detrimento de uma obra final, como bem exemplifica Heller (2003, p.100) “... movo meu corpo de uma forma tal e qual para que o público veja uma determinada expressão em meu corpo”. Segundo o mesmo autor nesse agir, onde a técnica está a serviço de uma representação de um movimento, reina a instrumentalidade e o princípio de causalidade “.

Outra questão a ser discutida está no esvaziamento da expressão “técnica”, que não guarda mais o mesmo significado da arte, da *techne*. Hoje quando se fala em técnica do corpo que dança, refere-se ao controle e eficiência de seus movimentos; voltado à ação mecânica que leva a uma relação de causa e efeito.

Técnica deriva do grego *Techné*, o fazer artístico, Conforme Abbagnano (1999) o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade.

Segundo Fensterseifer in Fensterseifer e González (2005), para os gregos a noção de técnica significava o conjunto teórico-prático das técnicas intelectuais, corporais e fabris, neste sentido, o entendimento de técnica possibilitava uma dimensão “desveladora”, que acompanhava também os contornos da “*physis*” a qual compreende a noção de totalidade orgânica que abarcava a “unidade-indivisível-indissoluível de todas-as-coisas-de todas as dimensões e aspectos” (p.396).

Na tentativa de avançarmos nesse questionamento, este estudo propõe trabalharmos com o elemento técnica, focalizando para um alargamento do conceito da mesma, com o intuito de olhar o fenômeno artístico enquanto uma experiência estética educacional que permita aos sujeitos relacionarem-se com este elemento de uma outra forma, mesmo que para

isso seja necessário apontar para um processo de destruição de uma visão ingênua do conceito de técnica que ainda se faz presente.

Heidegger , salienta duas dimensões deste conceito que tratam de um fazer humano e de um meio para alcançar um fim, para ele estas não podem ser desconsideradas, porém ainda não mostram sua essência. Desta maneira, considera tal definição correta, mas não verdadeira e é na tentativa de determinar o verdadeiro que o autor tece suas reflexões, afirmando que “(...) a técnica não é algo meramente passivo, ela influencia de forma decisiva a relação que o homem tem com seu mundo, ela participa desta forma na fundamentação do mundo” (HEIDEGGER , apud Brüseke,2001,p.61) .

Neste caso, para Heidegger a compreensão do que é verdadeiro encontra-se no desocultamento (Entbergung), neste funda-se todo o produzir (poieses), segundo o autor o desabrigar é desvelar a verdade, esse entendimento perpassa a questão da técnica ser um mero instrumento, remetendo a importância de questionarmos as circunstâncias que surgem os meios e fins, pois no caso específico da dança, o instrumento trata-se do próprio sujeito que dança.

Desta forma, definir a técnica como uma maneira de desocultamento significa entender a essência da técnica como verdade do relacionamento do homem com o mundo e não mais algo exterior e exclusivamente instrumental, mas a maneira como o sujeito apropria-se e aproxima-se da natureza, trata-se um fato histórico onde cada civilização mantém sua singular maneira e propósito de desocultamento.

De certa forma, podemos observar tal fenômeno em alguns procedimentos adotados na composição coreográfica, quando é ignorada a individualidade, isto é, as experiências dos sujeitos, nivelando suas diferenças em movimentos padronizados e amorfos de significados, pessoais. Todavia, Brüseke (2001) considera que o processo de homogeneização é somente um dos aspectos do desocultamento técnico.

Santin (1990) também explora a questão da técnica e sua validade reduzida e ou confundida na sua produtividade, concepção que acaba anulando a criatividade no trabalho humano. Assim, podemos lançar um olhar para o fenômeno da técnica e compreender suas diferentes acepções, ora com ênfase na criação ora no criado, ou seja, na técnica como meio eficaz para se alcançar um fim - o produto.

Desta forma, torna-se urgente a ampliação do conceito de técnica vigente na composição coreográfica, de um procedimento meramente mecânico casual, vislumbrando a possibilidade de atuar como um desocultamento, *deixar-aparecer* o movimento expressivo, permitindo que a ação seja puramente ação e não representação mecânica do movimento na dança. Neste caso a desconstrução desse termo, volta-se para explorar a vivência do ato de coreografar e partilhar esse fenômeno com os sujeitos que o constituem.

ELEMENTO: EXPRESSIVIDADE

*A expressividade dos gestos representa a
possibilidade discursiva do contato
imediate com o mundo da percepção(...)
Merleau-Ponty, 1999*

Ao utilizar o termo *vivenciar a dança*, estamos evidenciando outra questão importante neste estudo, quer dizer, para que um sujeito se expresse e mergulhe nessa aventura que é a arte da dança, não basta estar reproduzindo movimentos adequadamente, pois há a necessidade de outras percepções e sentidos, a fim de ultrapassar um simples conjunto de movimentos já estruturados, cuja criação não é singular, conseqüentemente o sujeito não se entrega à aventura de interpretar e expressar-se artisticamente.

A expressividade faz-se presente no comportamento humano, na vida humana, entretanto, é preciso focalizar para esse fenômeno no contexto artístico, mais especificamente na composição coreográfica, questionando a respeito da essência da expressividade no ato de coreografar? Como se relaciona o fenômeno da expressividade na coreografia em relação à supremacia do domínio técnico? Como ampliar a visão reducionista do conceito de expressão e técnica? Ou seja, como chegar a essência da expressão nos movimentos que constituem uma coreografia?

Conforme Müller (2001) Merleau-Ponty tendo como intuito o ataque à diplopia cartesiana propõe o conceito de expressividade da experiência, entendendo esta como a maneira espontânea cujo contato institui significação ou fenômenos (p.15). Desta forma, este autor concebe expressão como a operação primordial na forma da qual nossas experiências gestuais induzem fenômenos ou significações simbólicas. Lembrando que estas eram

destituídas de valor cognitivo por Descartes, passaram assim a fazer parte das reflexões filosóficas a cerca dos fenômenos, considerando estas indissociáveis da nossa

existência, reconsiderando o contato primordial do corpo próprio com as coisas mundanas e com o outro (MÜLLER, 2001 p.26).

No horizonte do projeto merleau-pontyano está à ênfase ao mundo vivido, ou seja, retornar ao meio perceptivo originário, para ele a retomada do mundo da percepção a quem de nossos pensamentos rompe com o legado ontológico da tradição cartesiana. Assim, podemos considerar que “Merleau-Ponty propôs uma nova ontologia eminentemente realizada sob a forma de uma descrição do mistério da expressão inerente nas experiências, sejam elas perceptivas ou simbólicas”. (MÜLLER, 2001, p.13)

Para Merleau-Ponty nossas experiências simbólicas ultrapassam um conjunto aleatório de movimentos, portanto de causalidade, tampouco são dependentes de estímulos exteriores, mas elas formam uma organização espontânea, estabelecendo uma relação de não independência e portanto fazem sentido na vivência primordial do sujeito .

É importante salientar que nesta perspectiva o corpo próprio é considerado um espaço eminentemente expressivo, visto que primeiramente o fenômeno expressivo é vivido, a expressão significa a capacidade de transcendência inerente a cada dispositivo corporal, cujo alcance perpassa esses dispositivos, num sentido de afirmar a totalidade (MERLEAU-PONTY, 1999).

Como afirma Müller (2001) é possível detectar uma aproximação entre o conceito de expressão de Merleau-Ponty e o conceito de Fundação (*Fundierung*) de Husserl, o qual propõe uma teoria sobre o todo e as partes, onde uma das concepções estabelece uma relação de não independência entre as partes, o que faz com que se exijam mutuamente.

A relação de implicação defendida por Merleau-Ponty se aproxima da idéia de fundação de Husserl, onde as partes de nossa vivência guardam entre si uma relação de não-independência, constituindo uma forma espontânea, sem necessidade de uma representação exterior que as coordene, a estruturação implicativa que as caracteriza é uma relação de fundação, a partir da qual uma totalidade é expressa nas experiências simbólicas e em todos os comportamentos, podendo observar a transcendência dos dispositivos anatômicos, caracterizando dessa forma, o ser como um potencial expressivo.

Com relação ao conceito de expressão, Moura (2001) afirma que Merleau-Ponty, refere-se ao ato intencional, a operação da intencionalidade como conceito de expressão, sendo o fenômeno expressivo essa idéia de todo, uma espécie de sinergia expressa pelos elementos que a compõe, do mundo vivido, da percepção.

A respeito da representação do corpo próprio, Heller (2003) ainda afirma que mesmo que seja possível nos representarmos, como na fala ou nos gestos simbólicos, nossas representações não necessitam ocorrer simultaneamente, por um pensamento acerca delas, "...o corpo não representa a si mesmo previamente o movimento a ser executado- não há algo como uma" pré-estruturação "do movimento, mas uma sinergia das partes envolvidas" (Heller 2003,p.51). Aqui podemos lembrar tanto o dançarino que se deixa envolver pelo fluxo expressivo e vivencia o ato de dançar, quanto o que segmenta sua dança na tentativa de "acertar" os passos previamente ensaiados e codificados.

Como podemos observar, o fenômeno expressivo requer uma análise diferencial, indispensável para ultrapassar certas posições puramente intimistas e dualistas, considerando que este fenômeno está presente na própria existência humana e também enquanto sinônimo de arte. Visto que a confusão quase universal de auto-expressão como expressão da dança, de emoção pessoal com forma significativa é bastante comum de encontrarmos, entretanto, também se torna fácil de compreender, se considerarmos as complexas relações que a dança realmente tem com o sentimento e seus sintomas manifestados nas nossas experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se necessário traçarmos um diálogo que permita discutir e ampliar o conceito dos elementos técnica, expressividade e movimento humano, presente no ensino da dança e na composição coreográfica, trazendo ainda em sua proposta características dualistas, instrumentais e utilitaristas, reflexo quem sabe de uma sociedade que insiste em ter o corpo como um objeto a ser comandado por uma consciência, por uma ferramenta em detrimento de um fim. Fomentar discussões a fim de transcender a questão do "boa formação técnica e profissional" que parte da concepção de técnica segundo as questões que já abordamos no início deste texto, onde este fenômeno é tratado resumidamente como um fazer humano, formatado e codificado, como algo separado da expressividade, da poética, do fazer arte.

Desta forma, impossibilita um desocultamento baseado na essência da técnica, pautando-se no que é técnico em dança.

Na composição coreográfica a técnica e a expressão não podem ser conceituadas e praticadas como um mero meio de dominação dos movimentos, para a representação específica de determinados movimentos já devidamente codificados, mas sim, deve representar um fundamento presente no desencobrimento dos movimentos artísticos na coreografia e que portanto não se equivale a um meio, mas algo que se fundamenta num fazer poético, no se-movimentar significativo.

É importante ressaltar que o olhar pelo viés de alguns princípios do pensamento fenomenológico permitiu conceber estes elementos, representando uma possibilidade de diálogo com o mundo, no campo da educação estética.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARRETO, Débora. Dançar...Um Enigma: dos processos Criativos à Iniciação Artística. Projeto da tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

BOSI, A. Reflexões sobre a arte. Editora Ática. Série Fundamentos, 2004.

BRÜSEKE, F.J. A técnica e os riscos da modernidade. Editora da UFSC, Florianópolis, 2001.

DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

DARTIGUES, A. O que é fenomenologia. São Paulo: Centauro, 2002. 8ªed.

FENSTERSEIFER, P. & GONZÁLEZ, F. Dicionário Crítico de Educação Física. Ijuí:Unijuí, 2005..

HEIDEGGER, M. Ensaio e confêrencias. Petrópolis: Vozes, 2002.

HELLER, Alberto. Ritmo, Motricidade, Expressão: O tempo Vivido na Música. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

KUNZ, E. Educação Física- Ensino & Mudanças. Ijuí: Unijuí, 1991.

_____. Transformação Didático-Pedagógica do Esporte. Ijuí: Unijuí, 1994.

_____. Esporte: uma abordagem com a fenomenologia. Revista Movimento- Ano VI, nº 12, Porto Alegre: Editora ESEF/ UFRGS,2000/1.

_____. Bases Antropofilosóficas da Educação Física. Disciplina do Curso de Mestrado em Educação Física. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

MARTINS, Maria Lucena. Expressionismo, Ginástica e Desporto: Esferas de Influências. Revista brasileira de Ciências do Esporte. Volume 21(1), Setembro/ Florianópolis, 1999.

MEDEIROS, M.B.. Aisthesis: Estética, educação e comunidade. Editora Universitária Argos, 2005.

MULLER, Marcos J. Merleau-Ponty: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS,2001.

OSTROWER,F. Criatividade e processo de criação. Petrópolis: Vozes, 13° ed1987.

POMBO, Maria F. Fenomenologia e Educação: A Sedução da Experiência Estética. Tese de Doutorado em Educação. Portugal: Universidade de Aveiro, 1995.

SANTIN.S. Educação Física- outros caminhos. EST, ESEF- Escola Superior de Educação Física-UFRGS, 1990, 2° edição.

_____. A Biomecânica entre a Vida e a Máquina- Um Acesso Filosófico, Ijuí:UNIJUÌ 1996.

SANTOS,M.. Dicionário de filosofia e ciências Culturais. São Paulo:Editora Matisse. 4°Ed, 1966.

SARAIVA KUNZ, M.A Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2003.

SARAIVA KUNZ, M.A et all.Dança e seus elementos constituintes: uma experiencia contemporânea. In: Práticas Corporais- Experiências em educação física para a outra Formação Humana. Silva, A . M. & Damiani, I (Ogr). Nauemblu Ciência &Arte, 2005 (volume 3)

TREBELS, A. Uma concepção dialógica e uma teoria do movimento humano. Perspectiva:Revista do Centro de Ciências da Educação. UFSC.V.21n.01 (jan/jun.), Florianópolis,2003.

ZITKOSKI, J.J. O método Fenomenológico de Husserl. Porto Alegre:EDIPUCRS, 1994.

Marlini D. de Lima

Endereço: Rua Mato Grosso, 600D apt.403 . Jardim Itália- 89814080-Chapecó-SC

marlini@unochapeco.edu.br