

DANÇA E TÉCNICA: UMA APROXIMAÇÃO COM A FENOMENOLOGIA¹

Danieli Alves Pereira Marques

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Marília Del Ponte de Assis

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Aguinaldo Cesar Surdi

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

África Calvo LLuch

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Elenor Kunz

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio grande do Sul, Brasil

Resumo

Este ensaio tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre as relações entre técnica e dança a partir de uma perspectiva filosófica. Recorre especialmente a Merleau-Ponty, Heidegger e a autores que desejam ampliar o conceito de técnica corporal, que, nessa perspectiva, antes de tudo, trata-se de experiência sensível, não reduzida apenas a um padrão técnico. A perspectiva fenomenológica nos aponta para a experiência do movimento que se dá a cada vez, atado à instabilidade do próprio dançar. Uma experiência perceptiva que carrega um estilo, uma maneira particular de “ser-no-mundo”.

Palavras-chave: Dança. Técnica. Fenomenologia.

Introdução

Este ensaio tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre as relações entre técnica e dança a partir de uma perspectiva filosófica. Para tal, recorreremos aos pensamentos de Merleau-Ponty sobre corpo, hábito e estilo e a autores como Heidegger, que potencializam um alargamento de discussões acerca do conceito de técnica corporal.

Observamos ser possível compreender a aprendizagem das técnicas na dança de duas maneiras: uma que está direcionada ao domínio de movimentações que almejam alcançar um padrão de movimento, se aproximando de uma dimensão mecanicista, e outra compreendida como uma maneira de se organizar corporalmente e transcender a aprendizagem dos gestos, entrelaçada à dimensão expressiva.

Ocupamos-nos desta última, uma vez que a perspectiva fenomenológica nos mostra que a percepção corporal já estiliza o gesto, convocando nosso estilo quando damos forma à ex-

¹ Este trabalho contou com o apoio financeiro da CAPES.

pressão, possibilitando-nos, sempre de novo, reconfigurar as movimentações apreendidas, mantendo a expressão sempre em abertura.

Se a dança é da ordem expressiva, para além da fragmentação dos gestos com vistas a alcançar padronizações, a técnica pode ser entendida como um saber fazer que se alia à singularidade de quem dança. Essa compreensão pode perpassar todas as formas de dançar, uma vez que experimentar a dança requer a presença de um campo de ação, no qual persiste a transformação e a abertura dos gestos. Porém, neste texto, destacamos o potencial da dança contemporânea, já que seus procedimentos coreográficos apontam caminhos para a desconstrução de modelos, buscando alternativas para compartilhar simplicidade no mover-se, fluidez e estado de presença que escapa ao convencionalismo de formas prévias, já conhecidas na dança.

Esse estado de presença é compatível com o que Merleau-Ponty nos apresenta em relação ao hábito corporal: uma relação de intencionalidade motora que se concentra num estar ali, um esquecer-se na ação, mas que agrega temporalidades (passado/presente/futuro), além de concentrar um estilo próprio na movimentação e, sobretudo, um compreender impregnado de sentidos.

Dança e técnica(s): em busca de uma perspectiva contemporânea

Segundo Heller (2006), atualmente, a técnica no âmbito das artes continua sendo vista e tratada como ação eficaz. Em relação à dança, para Geraldi (2007), ainda é dominante nessa área a ideia de que a apropriação de uma técnica esteja vinculada a modelos específicos de treinamento corporal, o que privilegia competências motoras mensuráveis e foca nos resultados do treinamento.

Acerca do ensino da dança na educação, as reflexões de Lima (2006) sinalizam um determinado esvaziamento da expressão técnica na atualidade, uma vez que esta não apresenta mais o significado que tinha na sua origem grega, de *techné* como arte. Ao contrário, “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” (LIMA, 2006, p. 38). Por isso, como ressalta a autora, sua compreensão direciona-se, prioritariamente, a um meio para se chegar a um determinado fim, um modo de controle do saber fazer em detrimento de uma obra final.

Constatamos então que, muitas vezes, a compreensão da técnica pode estar focada, excessivamente, no treinamento, na superação de rendimentos, na aquisição de competências motoras, nas quais a preocupação maior é sempre com o controle, a eficiência e o resultado final.

Nessa perspectiva, a técnica permanece regida por uma racionalidade instrumental, estreitando relações com o modelo de organização da ciência moderna e, a partir desse momento, abstrai-se da técnica toda singularidade, intencionalidade e estilo, ou seja, tudo aquilo que a aproximava da arte (DAOLIO; VELOZO, 2008).

Importante ressaltar não ser nosso propósito desconsiderar a importância da ciência, muito menos negar que a existência de uma técnica instrumental seja necessária, pois reconhecemos sua importância para o desenvolvimento de muitas atividades humanas na sociedade contemporânea. Entretanto, nosso objetivo é ressaltar o fato de que não existe apenas um único entendimento de técnica, especialmente quando nos referimos a manifestações corporais, artísticas e culturais.

Sobre essa dimensão mais ampla, diz o sociólogo David Le Breton que, quando ensinamos técnicas corporais, sejam elas quais forem, não se trata somente de um trabalho com o corpo, pois diz respeito a um trabalho sobre si mesmo, sobre sua relação com o mundo. Isso se relaciona a uma qualidade de presença, passando o corpo a ser método de criação e não algo imutável (LE BRETON; GALAK, 2010).

Nessa direção, no campo da dança, encontramos nas autoras Saraiva et al. (2005), Dantas (1999) e Porpino (2006) uma tentativa de reaproximação do entendimento da técnica com o fazer artístico. Fazendo referência à *techné*, as autoras incorporam sua definição como arte, habilidade, ofício, o que não se resume ao rendimento padrão, muito menos à instrumentalização corporal. As autoras recordam a perspectiva antropológica de Marcel Mauss (2003, p. 401) para compreender que técnicas são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

No caso da dança, como sinaliza Porpino (2006), exige-se um aprendizado, a aquisição de uma técnica (ou técnicas) para a sua realização, assim como ocorre nas múltiplas manifestações da cultura. No entanto, a autora faz referência a um modo de fazer poético, ressaltando, ainda, que esse aprendizado não está atrelado a uma aprendizagem que requeira uma atitude tecnicista ou autoritária. De forma semelhante, Dantas (1999) vai mencionar um processo de invenção na dança, um modo de fazer que permita sempre uma constante recriação da técnica, pois, para ela, “a técnica é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança” (p. 31).

Ainda nessa perspectiva, almejando alargar o conceito de técnica a partir de uma perspectiva filosófica, Saraiva et al. (2005) e Lima (2006), apoiadas nos estudos de Heidegger, demonstram a necessidade de entender a técnica exclusivamente na relação do ser com o mundo. No nosso entendimento, isso vai ao encontro de reflexões merleau-pontyanas, quando confere a existência de uma expressividade atada ao corpo, entrelaçada à percepção, e, portanto, ao nascimento de um estilo, uma vez que, como veremos, para o filósofo, a percepção já é estilizada.

Para Heidegger (2007), a concepção corrente de técnica – como um meio e um fazer humano – pode ser chamada de determinação instrumental e antropológica da técnica, o que não deixa de ser correto; no entanto, não é suficiente para a busca da sua essência. O autor ressalta o entendimento da técnica como um modo de desabrigar, pois, compreendendo-a dessa maneira, ela não será mais meramente um meio, mas um desabrigar, no qual se fundamenta todo o produzir, no sentido de que parte do ocultamento para o descobrimento, um surgir que repousa e vibra no desabrigar.

Saraiva et al. (2005) compreendem que, se o conceito de técnica for ampliado na dança, é possível falar num produzir que é *poiesis*. Para as autoras, não existe dança sem técnica. No entanto, essa técnica, mais do que a fragmentação dos movimentos, visando somente elevar o grau de dificuldade da *performance* e, conseqüentemente a padronização dos gestos, está conectada a um saber fazer que se alia à singularidade de seu produtor. Um saber fazer necessário, mas ao mesmo tempo desinteressado dos padrões, que, como lembra Daolio (2002), respeita os contextos culturais específicos e a eficácia simbólica inerente a toda ação humana.

Ao exemplificar diferenças entre a essência da técnica moderna, quando comparada com um modo de fazer mais antigo, Heidegger (2007) auxilia-nos a entender a diferença entre um produzir poético e um produzir instrumental, já que “o desabrigar imperante na técnica moderna é um desafiar” (p. 381). Nesse sentido o autor cita, como um dos exemplos, que o camponês de antigamente preparava o campo de forma que o “preparar ainda significava: cuidar e guardar. O fazer do camponês não desafia o solo do campo. Ao semear a semente, ele entrega a semente às forças do crescimento e protege seu desenvolvimento” (HEIDEGGER, 2007, p. 381). Portanto, podemos dizer que este se aproxima de um produzir poético, que não está ligado à alta produção do campo para fins exteriores, mas, sim, à própria relação com a natureza, na qual desabriga o cuidado do camponês. Por outro lado, na atualidade, o trato com o solo é diferente, pois ele “põe a natureza no sentido do desafio. O campo é agora uma indústria de alimentação motorizada” (HEIDEGGER, 2007, p. 382).

Em relação a esta questão do desafio, se fizermos uma aproximação com a dança, o que a aproxima de um determinado *desafiar* presente em alguns casos nos dias de hoje é que

“obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto” (VIANNA, 2008, p. 105). Aí reside, muitas vezes, uma preocupação em dominar uma forma de movimentação. Com isso, aproxima-se de um fazer controlado, que, quanto mais busca ser artístico, mais se distancia das dimensões que dão acesso a um sentir-se sentindo na dança, às experiências sensíveis, que possibilitam um estar presente na ação.

Certamente há, atualmente, modos de expressão na dança que ultrapassam essa dimensão do desafiar, como denominada por Heidegger. Pensamos que, nessa perspectiva, a dança contemporânea aponta caminhos quando, nas suas maneiras de fazer arte, se entrelaça às ações cotidianas, buscando alternativas para compartilhar uma simplicidade no mover-se, uma fluidez e um estado de presença que escapa do convencionalismo de formas prévias já conhecidas na dança; ao contrário, como sinaliza Porpino (2006), investe na diversidade de gestualidades e corpos, na configuração de estéticas abertas, gerando criações conectadas aos seus objetivos artísticos, a seus atores e seus contextos.

Uma experiência vivida não utilitarista, o que se aproxima de um *desabrigar* que pode acontecer “onde quer que o homem abra seu ouvido e seu olho, abra seu coração, liberte-se de todo o seu pesar, ao imaginar e operar, ao pedir e agradecer...” (HEIDEGGER, 2007, p. 384). Isso se aproxima do que Louppe (2012) chama de urgência de estar presente no presente, estado de presença, que se entrelaça ao desconhecido do instante e às fraturas da própria experiência.

Pensamos, portanto, que a experiência desse estado de presença permite ao bailarino encontrar seu estilo, o que certamente o deixará aberto para a capacidade de desorganização, transformação e recomposição, dando vida a novos gestos, como testemunho do estado de criação.

A compreensão de técnicas de movimento na dança pode servir como fundo para futuras experiências. Porém, a compreensão dos gestos, nesse caso, está conectada à interpretação criadora e singular de cada corpo. Como veremos na sequência, este é o entendimento de Merleau-Ponty, quando nos apresenta o hábito corporal, descrevendo a relação de intencionalidade motora que agrega um estilo próprio na movimentação e, sobretudo, um compreender impregnado de sentidos.

Teremos acesso a uma compreensão da ordem corporal que está para além da repetição no sentido mecânico, raso, sem negá-la; trata-se de entendê-la na dimensão do “irrepetível”, da abertura para novas sensações, a partir da própria experiência imprimida nos gestos, o que escapa da necessidade de alcançar um modelo ideal, já que a técnica na dança é da ordem da experiência, no dizer de Heidegger (2007), do *desabrigar*, logo atada ao acaso, à mudança e à instabilidade do próprio dançar.

Hábito corporal na dança: esquecer-se na ação

Voltando-se ao processo de apreensão dos movimentos, Merleau-Ponty (1999) nos apresenta o exemplo da própria dança; segundo ele, para que ela possa ser apreendida, é necessário que tenha sido incorporada, “recebida como que uma consagração motora” (p. 198) para que exista e faça parte do saber corporal. Nas palavras de Zimmermann (2010, p. 152),

o corpo precisa se habituar a determinados movimentos de forma que sejam incorporados, simplesmente aconteçam, sem que seja preciso pensar sobre eles. Mas aqui não se trata de uma simples repetição no sentido tradicional da palavra, posto que mera repetição também não é suficiente para aprendizagem.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 194) “a cada instante de um movimento, o instante precedente não é ignorado, mas está como que encaixado no presente, e a percepção presente consiste em suma em reaprender, apoiando-se na posição atual”.

Dessa forma, nunca abandonamos nosso mundo de movimentos já adquiridos. No caso da dança, a movimentação apreendida sempre poderá ser reaprendida ou ressignificada no momento atual; ela está à nossa disposição e é condição essencial para que novas sensações sejam vivenciadas, novas danças sejam criadas, pois essa aprendizagem nos lança a um futuro aberto para novas invenções.

Há uma intencionalidade corporal que transcende limites através do processo de experimentação, é ela que nos abre para a criação; no entanto, continua abarcando toda a extensão dos movimentos, fazendo uma ligação entre o passado, o presente e o por vir, num entrelaçamento, sendo nesse instante o hábito aquele que permite uma espécie de renovação do esquema corporal. Nesse sentido Zimmermann (2010, p. 158) descreve que

A intencionalidade motora do corpo perceptivo vai dar uma orientação nova, um novo destino ao corpo habitual, dar ao hábito uma possibilidade que o próprio hábito não dispunha. Nós nos dirigimos a um futuro a partir de um hábito, mas este hábito se abre para algo novo, eis a expressão do corpo próprio na presença de uma espontaneidade que não segue instruções pré-determinadas.

Como exposto por Merleau-Ponty (1999), o corpo compreende e o hábito é adquirido quando ele se deixa penetrar por uma significação nova, quando assimila a si um novo núcleo significativo. É neste sentido que compara nosso corpo à obra de arte. O corpo, afirma o filósofo, é um nó de significações vivas, “por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212). A compreensão dos gestos, agregando passado, presente e futuro, o faz numa espécie de organização que não diz respeito à colagem de momentos fragmentados, pois é da ordem da fluência, da expressão e, portanto, não fixa-se no presente como se tivesse desatado-se de todo seu passado, mas, no instante da ação, há um vaivém entre temporalidades, passado/presente/futuro, uma abertura que nunca se fecha, desvelando-se em sentido.

Nessa perspectiva fenomenológica, encontramos em Heller (2006, p. 101) a existência de “uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age, que age esquecida de si. Ela não ‘produz’: ela deixa aparecer. A motricidade dessa técnica é uma motricidade rítmica e espontânea, e espontânea é também sua expressão”. Essa definição, segundo o autor, busca desconstruir a visão da técnica como procedimento mecânico causal; ao contrário, seria algo que nos permite habitá-la “como o deixar-aparecer-a-expressão (permitindo, assim, que a ação seja puramente ação e não represent-ação)” (HELLER, 2006, p. 101).

Assim, Heller (2006) faz menção à intencionalidade corporal de Merleau-Ponty, apontando que há necessidade de recuperar o sentido de corpo, como na perspectiva fenomenológica do corpo próprio, que se faz como “pura expressão em ato” (HELLER, 2006, p. 92) e que, então, difere da causalidade presente na perspectiva de corpo como instrumento, presente em quase todos os tratados e métodos sobre técnica.

Nesse caso, especialmente na dança, o destaque estaria para um *esquecer-se na ação, ou um viver a ação*, conforme os dizeres de Heller (2006). Este autor menciona a essência de uma técnica que “não está no produto da ação, mas na própria ação, compreendida no ‘deixar-aparecer’ a que se refere Heidegger. A ênfase encontra-se, portanto, no criador (ou no ato de criação) e não no criado” (HELLER, 2006, p. 100).

Nessa direção, no contexto da dança, Klauss Vianna (2008) nos diz que a técnica não é nada sem a personalidade do bailarino, devendo a dança ser centrada na sensibilidade e na verdade de cada um. Por isso, conforme indica Miller (2011), apoiada nos estudos de Vianna,

a técnica deve ser vista hoje como um processo de investigação corporal, algo vivo e flexível, um conjunto de procedimentos e aplicação de um conteúdo que propicie ao aluno a autonomia de um pesquisador em prontidão, para que tenha acesso a “um corpo cênico no território do corpo sensível e do corpo poético” (MILLER, 2011, p. 156). Para a autora, isso diz respeito à experiência da percepção, “processo de descobertas constantemente reformuladas, com respeito à individualidade do aluno artista” (p. 156) e, logo, não se refere a um “estar em treinamento para algo que vem depois, desvinculado do que se frui” (p. 157).

Em se tratando do contexto da expressividade nas artes, diferentemente do termo técnica, encontramos em Merleau-Ponty (1974; 2004) a compreensão do *estilo* na experiência do fazer artístico. Segundo o filósofo, “o que o pintor procura colocar num quadro, não é o seu imediato, a própria nuance do sentir, é seu estilo” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 70). O estilo é o que torna possível toda significação, e “antes do momento em que os sinais ou emblemas se tornarem em cada um e no próprio artista o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja este momento fecundo em que eles deram forma à experiência” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 71).

A dança, não sendo um repertório de significação dada, deixa aparecer na experiência singular de cada corpo-próprio a expressão de um estilo, adquirido sempre na relação eu-outro, eu-mundo, que ganha vida pela capacidade do corpo ser a própria experiência perceptiva, em constante diálogo e transformação. De acordo com Merleau-Ponty (1974; 2004), o estilo aparece no ponto de contato do pintor e do mundo, sendo que, em sua percepção, já se pode notar a presença de uma certa “percepção estilizada”, termo que o filósofo utiliza de Malraux² para indicar que, em toda percepção, já há uma maneira particular que o ser tem de habitar, tratar e interpretar o mundo. Para Malraux, o estilo “é um meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 83).

Assim, a dança, sendo primordialmente constituída de corpo e movimento, caracteriza-se pelas possibilidades expressivas de horizontes perceptivos diversos, nos quais podemos dizer que já há a presença de um estilo que “concentra a significação ainda esparsa em sua percepção, e a faz existir expressamente” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 74).

Portanto, se a técnica permanece articulada ao estilo pessoal, a aprendizagem das técnicas consiste num entendimento particular dos gestos em cada corpo, o que gera a experiência de diferentes respostas que seres humanos podem experimentar e dar às distintas situações de aprendizagem na dança, que requerem incorporação, aprendizagem e transformação, entrelaçadas a um estilo próprio de esquecer-se na ação. Essa é a intencionalidade corporal que permite ao ser humano ir além do mundo dado, ao encontro de uma significação operante (MERLEAU-PONTY, 1991), possibilitando-o reabrir os modos de fazer, para ser-de-outra-maneira.

A aprendizagem das técnicas institucionalizadas da dança pode ser entendida aqui como uma maneira de se organizar corporalmente e transcender a aprendizagem, uma vez que nossa percepção corporal, além de convocar nosso estilo, nos dá a possibilidade de sempre, de novo, reconfigurar as movimentações aprendidas, mantendo a expressão sempre em abertura.

Considerações finais

Observamos ser possível compreender a aprendizagem das técnicas na dança de duas maneiras: uma que está direcionada ao domínio de movimentações e outra compreendida como uma maneira de se organizar corporalmente.

A primeira se aproxima do conceito de técnica como meio, cuja atenção está centrada no resultado, no rendimento e no produto final. Aqui a repetição dos movimentos, muitas ve-

² *La création esthétique* (A criação artística) (1948).

zes, com base num ensino tradicional (imitação de um padrão), exige que os alunos/bailarinos cheguem exatamente a uma mesma resposta, utilizando-se das técnicas específicas com vistas à arbitrariedade e à imutabilidade.

A segunda, entendendo a técnica como uma maneira de organizar-se corporalmente, compreende que as manifestações expressivas, quando aprendidas, renascem em cada corpo, atualizando significações sensíveis e simbólicas, que se ressignificam em experiências particulares. Nesse caso, a técnica pode ser entendida como um saber fazer que se alia à singularidade de quem dança.

A compreensão da técnica está conectada a um estado de presença, uma relação de intencionalidade motora que se concentra num estar ali, um esquecer-se na ação, mas que agrega temporalidades (passado/presente/futuro), o que Merleau-Ponty denomina de hábito corporal.

A perspectiva fenomenológica, nos alertando sobre a vivência do movimento na ação, que se dá a cada vez, nos mostra que, se a experiência perceptiva faz a significação existir expressamente, a dança não é a representação de um modelo prévio, muito menos um procedimento utilitário que se foca no alcance de um produto final; ela é, sem dúvida, uma “experiência perceptiva estilizada”, que carrega o estilo, uma maneira particular de “ser-no-mundo”.

Por fim, ressaltamos não ter sido o propósito deste texto negar que a existência de uma técnica instrumental seja válida, ou necessária, pois sabe-se que ela assume papel importante na sociedade contemporânea. Nosso propósito foi ressaltar o fato de que não existe apenas um único entendimento ao estendermos nossas reflexões para o contexto das ações artísticas e culturais. Ao tratar do ensino das técnicas corporais, é preciso considerar que o ser humano tem suas particularidades, pois, como bem ressaltado por Merleau-Ponty (2004), há variações notáveis no andar, no olhar, no tocar, no falar e, acrescentamos no dançar, que guardo em meu íntimo, porque “sou corpo”.

DANCE AND TECHNIQUE: AN APPROXIMATION WITH PHENOMENOLOGY

Abstract

This essay aims to present a reflection on the relations between technique and dance from a philosophical perspective. He resorts in particular to Merleau-Ponty, Heidegger and to authors who wish to extend the concept of body technique, which, in this perspective, is first of all a sensitive experience, not merely reducing itself to a technical standard. The phenomenological perspective points us to the experience of the movement that occurs each time, tied to the instability of the dance itself. A perceptual experience that carries a style, a particular way of being-in-the-world.

Keywords: Dance. Technique. Phenomenology.

DANZA Y TÉCNICA: UNA APROXIMACIÓN A LA FENOMENOLOGÍA

Resumen

Este ensayo tiene el objetivo de presentar una reflexión sobre las relaciones entre técnica y danza desde una perspectiva filosófica. Se refiere especialmente a Merleau-Ponty, Heidegger y autores que desean ampliar el concepto de técnica corporal, que, desde esa perspectiva, en primer lugar, es experiencia sensible, y que no se reduce únicamente a una norma técnica. La perspectiva fenomenológica nos orienta hacia la experiencia del movimiento que se produce cada vez, atado a la inestabilidad del propio danzar. Una experiencia perceptiva que con lleva un estilo, una manera particular de “ser-en-el-mundo”.

Palabras clave: Danza. Técnica. Fenomenología.

Referências

- DANTAS, M. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- DAOLIO, J. Jogos esportivos coletivos: dos princípios operacionais aos gestos técnicos – modelo pendular a partir das ideias de Claude Bayer. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Brasília, v. 10, n. 4, p. 99-103, 2002.
- DAOLIO, J.; VELOZO, E. L. A técnica esportiva como construção cultural: implicações para a pedagogia do esporte. **Pensar a prática**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 9-16, 2008.
- LE BRETON, D.; GALAK, E. La enseñanza de una técnica del cuerpo mezcla permanentemente el gesto y la palabra, el ejemplo y su explicación: entrevista a David Le Breton sobre el cuerpo y la Educación Física. **Educación Física y Ciencia**, v. 12, p. 85-95, nov. 2010.
- GERALDI, S. Representações sobre técnicas para dançar. In: NORA, S. (Org.). **Húmus**, 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. Tradução Marco Aurélio Werle. **Revista Scientle Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.
- HELLER, A. A. **Fenomenologia da expressão musical**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- LIMA, M. D. de. **Composição coreográfica na dança:** movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico. 2006. 91f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Centro de Desportos, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Signos**. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **O homem e a comunicação:** a prosa do mundo. Tradução Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MILLER, J. Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.). **O avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p.147-161.

PORPINO, K. O. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: Editora da UFRN, 2006.

SARAIVA, M. C.; FIAMONCINI, L.; ABRÃO, E.; KRISCHKE, A. A. Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea. In: SILVA, A.M.; DAMIANI, I. R. (Org.). **Práticas corporais**. Experiências em educação física para a outra formação humana. Florianópolis: Nauembla Ciência & Arte, 2005. v. 3.

VIANNA, K. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 2008.

ZIMMERMANN, A. C. **Ensaio sobre o movimento humano**: jogo e expressividade. 2010. 199 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

.....
Recebido em: 17/11/2016

Revisado em: 06/07/2017

Aprovado em: 02/10/2017

Endereço para correspondência:

edf.danieli@gmail.com

Danieli Alves Pereira Marques

Universidade Federal de Santa Catarina

Campus Reitor João David Ferreira Lima, s/n - Trindade,

88040-900-Florianópolis - SC- Brasil