

Artigos

Motrivivência Ano XVI, Nº 23, P. 15-27 Dez. /2004

DANÇA IMPROVISAÇÃO, UMA RELAÇÃO A SER TRILHADA COM O LÚDICO

Ana Maria Alonso Krischke¹,
Iracema Soares de Sousa²,

Resumo Abstract

A dança contemporânea, de modo geral, tem familiaridade com a improvisação – para ensiná-la, a improvisação é importante aliada. É momento de dança, reflexão e composição. O propósito central desta pesquisa foi o de analisar as possibilidades para uma formação crítica e criativa em dança. Seria a improvisação, aliada à dança contemporânea, esse caminho? Os dados foram levantados com professoras de Florianópolis, fruto de discussão acerca de suas práticas pedagógicas. É uma investigação qualitativa. Percebeu-se que o lúdico no jogo da dança, vinculado ao contexto histórico, pode fundamentar uma proposta crítica para o seu ensino.

In Contemporary Dance, improvisation is an available and an important resource in teaching. It is a time for dance, reflection and composition. The main purpose of this qualitative study was to analyze the possibilities for a critical and creative dance preparation course. Data were collected in a group of Dance teachers in Florianópolis, as a result of discussion on their pedagogical practices. The findings showed that recreation, when used in a historical context, can build a critical proposal for Dance teaching.

Introdução

O estudo sobre a improvisação e a dança apresenta pouco acúmulo teórico¹. Essa falta dificulta novas elaborações e o avanço da prática. Segundo Marques (1999), o ensino da dança baseia-se em concepções que não interagem com mudanças. Com a agravante de que, partindo de várias concepções – o ecletismo –, não chegamos a compreender e planejar seu ensino de forma clara e crítica. Torna-se confuso. Porém, diante da necessidade de elaborações que acompanhem as transformações de nosso tempo, exige-se uma abertura que não corresponde a uma mistura de teorias, mas à ampliação e ao aprofundamento de conhecimentos que sustentem a própria prática. Nesse sentido, a improvisação esteve presente ao longo da história, contribuindo para tais transformações⁴. Estudamos a improvisação aliada à dança contemporânea fundamentada no lúdico. Constatamos, após análise dos dados coletados, que essa relação pode consolidar uma proposta para uma dança mais criativa e crítica, além de contribuir para sua efetiva e necessária mudança. Isso culminando numa práxis com

sentido universal e histórico e não facilmente sujeita a modismos.

Os dados empíricos, obtidos por meio de entrevistas semi-estruturadas com professoras que ensinam dança e improvisação em sua prática pedagógica, permitiram a delimitação das questões teóricas. A interpretação dos dados fundamenta-se, de modo geral, em uma concepção que compreende três características fundamentais: a materialidade do mundo (matéria em movimento), a idéia de que a matéria é anterior à consciência e a de que o mundo é conhecível (Trivínos, 1987, p.52). E, como o objeto de estudo está inserido no ambiente de ensino, aliamos os conceitos de interdependência, interação e conexão às tendências principais da filosofia da educação brasileira (SAVIANI, 1983).

As relações entre jogo e dança, indivíduo e sociedade, conhecimento e ensino, também foram elaboradas pelo diálogo entre os textos de Nunes (1994), Xavier (2000), Saviani (1983), Marcuse (1983) e Huizinga (1996), bem como pelas falas das professoras entrevistadas que estão no Anexo de Krischke (2004). Para traçar a história da dança, con-

tamos com Bourcier (1987), Garaudy (1992) e Banes (1994), entre outros.

Desvendando o lúdico na improvisação

Citada por Martins (1999), Dunn afirma que improvisar significa compor e atuar simultaneamente. Embora diversos, os entendimentos sobre improvisação não são auto-excludentes e podem ser inseridos nos parâmetros do jogo. Na improvisação considera-se a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais, o "tom", e deve-se praticar diariamente para tomar as decisões de modo rápido, consciente e controlado. Martins esclarece que a improvisação não pretende ser um recurso, mas a própria dança realizada no instante da sua execução. Esta visão, explícita a autora, não é a da dança coreografada, que acontece segundo um planejamento.

De forma ainda mais abrangente, Haselbach (1989) afirma que improvisar significa executar algo, sob certas condições, não previamente planejado: adaptar-se às dificuldades (por exemplo: ao tema, ao grupo, ao objeto, à música), tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta. De modo geral, fica implícito que a improvisação oportuniza o desenvolvimento da capacidade

adaptativa para um evento não planejado, por meio de uma dança não pautada nos modelos estereotipados de movimentos. Assim, na improvisação como dança e jogo, as pessoas envolvem-se em princípios libertadores e não-repressores. Tal noção é consolidada ao salientarmos os princípios da improvisação que podem conduzir a uma prática pedagógica criativa e crítica, e confere à dança a mesma fundamentação de jogo. Nas palavras de Huizinga:

Uma atividade livre, conscientemente tomada como 'não séria' e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro; praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (1996, p.16).

A improvisação apresenta um eixo que pode ser encontrado no jogo e ao mesmo tempo identifica-se com ele. Huizinga (1996, p.185) atribui à dança elementos característicos das artes musicais e das artes

plásticas: "(...) musical porque seus elementos principais são o movimento e o ritmo, e plástica porque está inevitavelmente ligada à matéria". Assim, a improvisação está entre as formas elevadas do jogo, o que nos leva a explicitar e relacionar diretamente a improvisação em dança com as formas lúdicas da arte. O jogo da improvisação é dela e para ela, não se constituindo, a priori, nenhuma produção que possa ser desvinculada de sua ação. Essa é uma característica que dificulta a transformação dessa atividade em mercadoria, pois, parafraseando Marx (1982): a ação se consome no ato da produção.

Para que ocorra, o processo da improvisação necessita da espontaneidade. Para nós é o mesmo que dizer: se ela não estiver presente não haverá improvisação. Outro elemento correlato ao jogo é o dos limites espaciais e temporais próprios de um jogo já conhecido. Para a improvisação, por exemplo, essa característica pode ser manifestada em sua prática – contudo, propiciamos maior variabilidade de alternativas. Os participantes devem conhecer e combinar esses limites. Além disso, durante o jogo da improvisação, se houver uma platéia, a tendência é de

que as regras sejam reveladas, mesmo que isso não configure uma tradição. E não é raro que esse exercício de descoberta, por parte da platéia, se torne parte do jogo e estimule inclusive novas relações com o público⁵. Uma das entrevistadas justificou: "Porque todo mundo pode brincar, todo mundo pode interagir, não tem mais aquela relação de espectador ou não. [...] O outro que está assistindo pode, de repente, ser tomado como parte do jogo, o fato dele estar assistindo, ele faz parte também". (Anexo in KRISCHKE, 2004)

No que se refere à ordem e às regras, são tão numerosas quanto as formas de improvisar. Elas se complexificam e se limitam de acordo com os objetivos estabelecidos, mas ao definir limites não podem restringir as possibilidades criativas. Nesse contexto, "restrições" terminariam por distanciar a atividade de seu caráter lúdico, já que no jogo é preciso que o homem jogue como uma criança (HUIZINGA, 1996). E é justamente esse mergulho num mundo "imaginário" que, ao contrário de oprimi-lo ou aliená-lo, o libertará de uma realidade muitas vezes opressora e alienante.

Ao refletirmos sobre a formação de grupos sociais é necessá-

rio destacar que, no caso da dança e da improvisação em especial, a explicação próxima é a de que o “segredo” que identifica o grupo se dá pela unidade entre os que jogam e também entre os que assistem. Porém, o jogo é para e dos que jogam, não importando o que está fora. “Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes” (HUIZINGA, 1996, p.15). O interessante é que essa identificação, construída durante o jogo, não raro se estende para além de seus limites. “A dança é uma forma especialmente perfeita do próprio jogo” (p.184). De acordo com o autor, contudo, nem toda dança tem conotação lúdica, pois muitos estilos privilegiam a “reprodução” em prejuízo da “inovação”.

A dança contemporânea pode ser entendida como uma dança da atualidade que não rejeita quaisquer métodos e meios para sua construção. Isso determina uma grande diversidade de danças, mas todas com um princípio comum: o de buscar uma forma “própria” de dançar. Diante dos destaques individuais e da diversidade de regras – tão numerosas quanto as pessoas envolvidas no ato de dançar – é preciso cuidado para que não ocorra um distanciamento das características lúdicas. Vimos que, ao favorecer a sobrevivência de um ou vários estilos dentro de um único, a improvisação é

fundamental para a formação em dança contemporânea. Com essa variedade, como garantir a sobrevivência da dança como arte? Partindo da sugestão de Huizinga (1983), poderíamos acrescentar que, para sobreviver, a arte necessita uma “comunidade lúdica”.

As diferenças construídas na dança contemporânea encontram na improvisação um espaço de convívio. Ao não definirem esta ou aquela maneira de executar movimentos, as possibilidades de sua prática abrigam qualquer modo pessoal ou estilo, mas determinam que este modo ou estilo se inclua num campo de diálogo regido pelas regras da improvisação. Vale dizer: o convívio pode acontecer em festivais ou mostras de dança, mas a improvisação se diferencia ao necessitar de diálogo. Não é apenas mostrar o que se faz ou expor diferenças – é conversar, atuar em conjunto com as próprias diferenças. Pelo menos durante a improvisação em si, isso por certo beneficiará a formação de idéias, sínteses e regras para a dança na atualidade. Serão facilitados a organização e o convívio da almejada “comunidade lúdica”.

Uma das entrevistadas afirma que a dança-improvisação, tal como o jogo, pode apresentar estruturas anteriores e autônomas em relação às tradições em dança. O jogo na dança adquire dimensão lúdica quando extrapola os limites das expressões culturais locais e alcança um

parâmetro exterior e superior ao estabelecido, criando por vezes até uma nova cultura.

A partir dessa realidade constatamos que a principal base teórica da improvisação, sua fundamentação, pode ser caracterizada como jogo e incorpora características do lúdico.

O jogo e o lúdico revelando e transpondo limites na dança

A visão da improvisação como um jogo, seu uso indiscriminado na aula de dança (o que a converte por vezes, equivocadamente, num recreio de senso comum) e o fato de ser vista, em nossa sociedade, como antagônica à técnica, necessita de aprofundamento e esclarecimentos.

Esse aprendizado de uma técnica é cruel; ao mesmo tempo não pode ser também essa coisa só do espontaneísmo, a aula de técnica é rigidez, aí se improvisa e isso funciona como se fosse o recreio da dança. É como na escola: num momento da aula se diz 'agora pode falar' e 'agora cala a boca' [...] a improvisação tem disciplina, como no jogo, acho que o jogo entra bem aí porque tem regras, mas tem a brincadeira: pode fazer, mas faz sobre o foco X. Acho

que nesse sentido também a improvisação ajuda a estabelecer essa relação com a disciplina de rigor e quebra de rigor, não só a criatividade (daquela maneira idealista). (Anexo in KRISCHKE, 2004).

Essa idéia corrobora a noção de que o jogo, como bem afirma Huizinga (1996), é uma coisa muito séria e, no que se refere à improvisação, serve para definir o caráter lúdico presente em sua natureza, de modo a não caracterizá-la como uma prática acéfala e sem sentido. Tal sentido, porém, não pode significar um aprisionamento das expressões e sim uma forma de sistematizá-las. Também é necessário, segundo uma entrevistada, não se atribuir valor moral – bom ou mau, certo ou errado – ao ato da improvisação, pois isso limitaria sua possibilidade expressiva.

Muitas vezes a improvisação, ao assumir o estatuto de "lúdica", é encarada como perfumaria ou adereço, quando na verdade e exatamente por ser lúdica, avança nos limites da dança e de seu ensino. Há que considerar, no entanto, as imposições sociais refletidas no cotidiano da prática pedagógica. Ao lidarmos com a improvisação, mudanças nesses limites podem ser alavancadas. Isso conseguido pela conscientização em relação ao contexto em que se está inserido socialmente por meio do jogo fundamentado no lúdico.

Pelos dados pesquisados, constatamos que o lúdico é entendido e colocado à margem da dança. Considerado como um momento em que tudo pode acontecer, mas não é dança, estando separado dela. Isso gera um problema de natureza conceitual, formatando uma posição teórica e um ponto de vista segundo os quais o lúdico objetiva distrair, relaxar, compensar as exigências da dança na sua execução, mas não em sua elaboração. Quando introjetamos o lúdico, no entanto, a liberdade de expressão não elimina os conhecimentos que podem ser adquiridos e transformados. Não se trata de uma espontaneidade vulgar: há uma direção, embora sem a busca por “resultados” prontos. Numa visão fragmentada dessa relação com a dança, reduz-se a potencialidade e confundem-se os espaços para auto-expressão, criando um diálogo de surdos, pois não há jogo; o lúdico fica à margem, separado, não oportunizando o jogo. Vale lembrar que o jogo sempre supõe uma relação.

Por outro lado, a valorização da liberdade e a evasão da vida real, contidas no jogo, bem como o entendimento da influência do lúdico em nosso dia-a-dia, podem gerar avanços, mas também questionamentos. Relacionada ao ensino e reciprocamente condicionada pelo contexto histórico, converte-se num desafio educacional.

O ensino da dança e a problemática educacional

Ao falarmos sobre educação, em qualquer nível ou situação de relacionamento entre pessoas, supõe-se sempre uma concepção ou forma de interpretar o mundo, a vida e o ser humano – ou várias. Considerando a prática pedagógica como prática social (SOUSA, 1992), essa relação se norteará pela mesma perspectiva e sua elucidação é fundamental para superar a fragmentação do conhecimento, o senso comum. Tal postura eleva a prática a um nível consciente e elaborado. Ora, uma vez que a problemática educacional não deixa de refletir a problemática da vida habitual (sócio-histórica), é na relação da filosofia com a educação que os nexos estabelecidos e necessários são capazes de tratar a educação de forma sistematizada e elaborada.

Constatamos que a improvisação pode acontecer de diferentes formas e em diferentes níveis numa aula. Mesmo em momentos diversos, entretanto, ela pode contribuir para a compreensão do ser humano e da dança como totalidades. Isso revela um processo de ampliação das possibilidades da improvisação e, possivelmente, da relação entre controle e espontaneidade para além da visão dicotômica.

De modo geral, as professoras entrevistadas interessam-se pelo diálogo entre técnica e improvisação. O problema, aqui, não está na diferenciação, mas na fragmentação. Ao considerar as predominâncias desta ou daquela solicitação expressiva nos diferentes momentos do ensino, sem perder de vista a totalidade do sujeito, a concepção do ser humano como síntese de múltiplas determinações pode ajudar na solução do impasse. Como afirma Sousa (2004), as diferentes abordagens dos vários momentos da aula de dança, que compartimenta separadamente a improvisação e a técnica, não se traduzem numa visão fragmentada acerca do ser humano ou numa manifestação específica da dança. O que acontece é que, em termos teórico-metodológicos, as solicitações e expressões são diferentes para cada ser humano que se manifesta por meio da dança. Em outras palavras, a relação entre o ser humano e a dança se traduz numa síntese ao enfatizar ora uma expressão criativa e reflexiva, ora um caráter direcionado à coordenação, memória e resistência, por exemplo. Apesar de reiteradamente afirmada, essa totalidade é negada na medida em que se retiram do contexto os elementos que lhe conferem sentido e se desconsidera o movimento condicionado pelas relações sociais recíprocas que a determinam, estabelecendo-se separações que, no

concreto, não existem.

Numa concepção dialética materialista, o corpo percebe de forma orgânica sua própria natureza ao ser conjugado expressiva e sensorialmente no conjunto das relações experienciadas e socialmente construídas, vale dizer, pelo nosso corpo histórico (SOUSA, 2004). Portanto, se presos ao conhecimento do "corpo" como um objeto, isolado, adotamos a concepção fundamentada num corpo idealizado e, portanto, irreal. Tal concepção, já se vê, é inócua, não representando qualquer avanço para a prática justamente por desconsiderar o corpo concreto. A partir dos dados pesquisados, percebemos que a noção idealizada de corporalidade tem sido questionada nas práticas de dança contemporânea aliadas à improvisação, pelo menos em Florianópolis.

É habitual associar a técnica de improvisação com espontaneidade e a técnica tradicional com controle. A improvisação, todavia, supõe controle e a tradição necessita de espontaneidade. Assim, controle e espontaneidade, apesar de aparentemente opostos, são complementares e indissociáveis. A idéia de que a técnica tradicional não dialoga e até atrapalha a formação do dançarino tem sido substituída pelo entendimento mais amplo acerca do ser humano e da dança, o que se reflete no modo de executá-la.

Dito de outro modo, a técnica não se isola do contexto – pelo contrário, germina e cresce nele. Uma das entrevistadas reforça a noção da técnica tradicional como um importante processo formativo, que viabiliza a construção de novas possibilidades sem gerar um modelo engessado/idealizado:

“Esse entendimento da construção é importante [...] não tem que fazer balé; faz uma outra coisa, mas aprende dessa conseqüência, esse desafio, não é uma superação no sentido atlético, mas no sentido de construir mesmo, tem que passar pelo processo e o que eu sinto é que a gente não consegue vivenciar processos [...] daí então não cria o processo, além de não criar o coletivo” (Anexo in KRISCHKE, 2004).

Quanto ao papel da improvisação na arte contemporânea, frente à variedade de expressões apresentada em nossa cultura e às diversas combinações possíveis no universo da dança, defendemos a possibilidade de se promoverem sínteses – no caso, aprofundando e sedimentando as combinações formadas nos corpos dos dançarinos. Tais sínteses, se respeitado o tempo necessário para o estudo teórico e prático, podem gerar novos estilos. Mas, diferente do que ocorre na reprodução dos movimentos, criados e organizados unicamente por professores, na impro-

visação o processo de criação e organização inclui também os alunos.

De modo geral, o que comumente ocorre na improvisação é uma via de dois sentidos: o professor oferece um vocabulário e uma formação envolvendo diferentes técnicas, enquanto o aluno devolve/desenvolve sua síntese. Outro dado evidenciado pelas respostas refere-se à necessidade de uma “dinâmica de grupo” favorável para uma proposta inovadora.

Na pesquisa, observamos também a forte ênfase atribuída aos sentimentos, numa espécie de contraponto à hegemonia da razão vigente em nossa sociedade. Entendemos, no entanto, que a racionalidade exacerbada é mais conseqüência que causa de males entre nós. Ao relacionar o problema tão somente com o primado da racionalidade, que hegemonicamente é a econômica, corre-se o risco de perder de vista o foco, o contexto e a lógica nos quais se fundamenta nossa sociedade capitalista. Não há um só ser humano desprovido de racionalidade, descontados os casos em que patologias ou traumas tenham danificado o sistema nervoso. A falsa dicotomia que se estabelece entre razão e emoção, como se uma pudesse preceder a outra, assim como a dificuldade em unir esses aspectos num todo orgânico, se deve, sim, às relações capitalistas de pro-

dução – nunca à razão em si. É errôneo confundir racionalidade com frieza de sentimentos.

Segundo a concepção dialética, o movimento segue leis objetivas que não só podem como devem ser conhecidas pelo homem. E, ao encararmos a realidade como essencialmente dinâmica, vemos que:

O dinamismo se explica pela interação recíproca do todo com as partes que o constituem, bem como pela contraposição das partes entre si. Determinada formação social, mercê das contradições que lhe são inerentes, engendra sua própria negação, evoluindo no sentido de uma nova formação social. Nesse contexto, o papel da educação será colocar-se a serviço de uma nova formação social em gestação no seio da velha formação até então dominante. (SAVIANI, 1983, p.27,28. grifos nossos).

Tudo isso, e o que mais seja possível destacar a partir dos dados disponíveis, evidencia que a dança é dinâmica. Extrapolando o contexto de um isolamento falso, está em constante transformação.

Considerações finais

O lúdico no jogo marcou presença central neste trabalho, de-

monstrando explicitamente a necessidade de tal base teórica para esclarecer e explicar o problema focado pela pesquisa. Tornou-se, portanto, eixo de análise aliado à problemática educacional. Nesse sentido aliamos a Saviani (1983) quando o autor explica que as transformações e a suscetibilidade para o novo são uma constante no meio social. Isso precisa estar evidente para todos.

Nesse sentido, algumas particularidades nos parecem relevantes como características presentes na improvisação: a criação, a reprodução e a auto-expressão, tudo acontecendo ao mesmo tempo. Essas capacidades humanas são de extrema importância no processo crítico de ensino e de aprendizagem tendo por base o lúdico. Para tanto, a inserção dessas possibilidades educativas no contexto de uma concepção dialética materialista de educação é condição indispensável.

Outro detalhe importante, quando evidenciamos o caráter de “impermanência” apresentado pela improvisação como jogo, é o da relação entre continuidade e ruptura. Esse aspecto foi constantemente reafirmado pelos dados empíricos. Tal caráter torna-se próximo da tradição e transformação ao constituir-se em orientação teórico-metodológica. Dessa forma contribui com esclarecimentos em torno do fazer dança na atualidade, a partir de uma

perspectiva contextualizada historicamente e não “solta no ar”. Porém, a desejada superação dessa dicotomia abrange uma relação mais completa, mais complexa e menos fragmentada, exigindo do professor que ultrapasse a consideração da dança em si, ou seja, que a considere como fazendo parte de um contexto histórico.

A possibilidade de resistência e de crítica existe quando somos capazes de analisar a realidade com rigor, com sistematização teórica de conjunto e com propostas de intervenção a partir da realidade histórica que lhe confere sentido. Sabemos que o modo de produção da existência no capitalismo, por seus diversos meios de controle ideológico, absorve as manifestações culturais, transformando-as em produtos destituídos de seus sentidos originais e vinculando-as a valores de mercado. Nesse viés, é o contexto histórico que modela as condições das manifestações culturais, embora, na medida em que a realidade não é linear, contradições terminem por dar suporte às mudanças efetivas que podemos processar. Para tanto, a organização coletiva das pessoas é *conditio sine qua non* e o ensino da dança permitirá uma formação mais crítica se mantivermos em jogo seu caráter lúdico.

Em síntese, propomos:

- A discussão e análise das diversas experiências de quem ensina a dança, visando a formação de

uma comunidade lúdica mais ampliada e organizada, que favoreça tanto o enriquecimento teórico quanto avanços na prática, concebida a teoria como momento da prática e a prática como práxis, vale dizer: como uma relação inevitável e necessária entre prática e teoria e teoria e prática.

- O rompimento com hierarquias opressivas nas relações entre aluno, professor, criador e bailarino, conduzindo a uma sustentação política mais comprometida com o desmantelamento das relações sociais vigentes e considerando que as sínteses pessoais e de grupos de improvisadores pode construir estilos sem perder os traços pessoais (garantia de auto-expressão).
- Uma organização grupal com força material capaz de garantir acesso aos espaços públicos para as práticas, considerados esses espaços patrimônio cultural da humanidade e não fonte de lucro privado.
- Por fim, facilitar as práticas de dança, oferecendo oportunidades a todos os que desejem participar e tendo claras as regras desse jogo.

Referências

BANES, Sally. *Writing Dancing in the Age of Post Modernism*. Mesleyan

- University Press: New England, 1994.
- BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.
- FOSTER, Susan L. Pós-Corpo, Multicorpos? Tradução Leda Muhana. Universidade da Califórnia- Riverside. (sem ano)
- HASELBACH, Bárbara. Dança, Improvisação e Movimento: Expressão Corporal na Educação Física. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KRISCHKE, Ana M. Alonso. Dança e improvisação: uma relação a ser trilhada com o lúdico. Anexos. Monografia defendida no curso de especialização em educação física escolar da CDS/UFSC. Florianópolis (SC): 2004.
- LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. A Improvisação por Contato (Contact Improvisation): o ensino e a aprendizagem de uma dança. Porto Alegre: Monografia de Especialização em Pedagogias do Corpo e da Saúde, UFRGS, 2004.
- MARX, Karl. Capítulo VI Inédito de O CAPITAL: resultados do processo de produção imediata. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1982.
- MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização: Uma interpretação Filosófica do Pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1968.
- MARQUES, Isabel. Ensino de Dança Hoje: Textos e Contextos. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- MARTINS, Cleide. A Improvisação em Dança: Um Processo Sistêmico e Evolutivo. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Católica de São Paulo, 1999.
- NUNES, Sandra Meyer. A Dança Cênica em Florianópolis. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- SAVIANI, Demerval. [et al.]. Filosofia da Educação Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. Educação do senso comum à consciência filosófica. São Paulo: Cortez e autores associados, 1989.
- SOUSA, Iracema Soares de. Curso: Técnicas corporais de apreensão do lúdico. Florianópolis: IV SEPEX/UFSC, 2004.
- _____. Elementos críticos para elaboração de uma teoria pedagógica da educação física, um estudo nas escolas públicas do município de Aracaju (SE). Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação: Ciência do movimento humano, UFSM, Santa Maria (RS), 1992.
- _____. Lazer de promoção humana resiste ao Capital? Salvador: ENAREL, 2004. CD

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva.
Introdução à Pesquisa em
Ciências Sociais: A Pesquisa
Qualitativa em Educação. São
Paulo: Atlas, 1987.
