

VIEIRA, Mariane Araujo. **Dramaturgia na composição em tempo real:** possíveis relações históricas entre dramaturgia e a improvisação na dança. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFU; Mestrado.

RESUMO: Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado iniciada no ano de 2019 pelo PPGAC/UFU. Este texto propõe identificar artistas e contextos históricos importantes para a construção do pensamento de dramaturgia e da improvisação na cena contemporânea em dança. Foi possível identificar que os precursores da conceituação e utilização do termo dramaturgia são os mesmos precursores do fazer improvisacional utilizado nos processos de criação e apresentação da cena dançada. Princípios como o cuidado com a tessitura dos sentidos na composição, a valorização da autonomia do sujeito que dança, o uso da técnica como um elemento não hierárquico, entre outros, foram elencados nessa pesquisa como fator comum na história da improvisação e da dramaturgia na dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia. Improvisação. Dança. Composição em tempo real.

Abstract: This paper is a section of a master's degree research started in 2019 at the PPGAC/UFU (Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of Uberlândia). It identifies important artists and historical contexts in the building of thoughts on dramaturgy and improvisation in the contemporary scenario of dance. We identified that the pioneers in conceptualizing and using the term dramaturgy are the same pioneers in improvisation in the process of creating and presenting danced scenes. Principles like caring about the weaving of senses in composition, valuing the dancing subject's autonomy, using technique as a non-hierarchical element, among others, were listed as a common factor in the dance improvisation and dramaturgy history.

KEYWORDS: Dramaturgy. Improvisation. Dance. Composition in real time.

Com o intuito de pesquisar e analisar sobre o termo Dramaturgia da Improvisação, encontro nas referências histórias muitas semelhanças e uma feliz coincidência dos artistas que foram os precursores na elaboração do conceito dramaturgia e no estabelecimento da improvisação como ferramenta de criação e como linguagem cênica. Foram artistas que questionaram e revolucionaram o pensamento clássico e moderno, apontando novas formas de criar e apresentar dança. Nesse sentido, apresento neste texto um recorte da pesquisa em andamento realizada no mestrado em Artes Cênicas pela UFU,

uma revisão história, do sec. XVIII ao final do sec. XX, que apontam artistas na dança responsáveis por esse novo olhar sobre o fazer-pensar da dança na contemporaneidade.

O artista Jean-Georges Noverre, na metade do século XVIII, revela nos escritos *Cartas sobre a dança* (1759) os primeiros indícios de um pensamento de dramaturgia da dança. Ele se tornou um dos precursores da reforma do balé francês e importante pensador que influenciou esse campo artístico na modernidade. Noverre questionava a hierarquização da técnica do balé (entendida na época como a realização de movimentos mecânicos do corpo) em relação aos outros elementos cênicos, entre eles a expressividade do bailarino e a composição estética das coreografias.

Ele questionava que o balé de corte era uma imitação de uma realidade inabalável representada através de movimentos mecânicos e vazios de sentido e que não propunham uma conexão entre forma e significado. Para isso, propõe o balé de ação (ou também traduzido para balé dramático) como linguagem que transmite significados e que emociona. Dessa forma, os bailarinos eram preparados para ter um personagem que seguia uma estrutura narrativa que retratava e contava uma história. Esse princípio era baseado no conceito de dramaturgia cunhado por Aristóteles (MONTEIRO, 1998, p. 130) que tinha como pilar: a unidade de ação, de tempo e de espaço para desenvolver uma sequência de fatos, com início, meio e fim e que apresentavam uma tensão ou trama a ser resolvida. Além disso, no balé de ação a coreografia, a cenografia e o figurino eram subordinados ao enredo no tema.

No balé de ação, Noverre pensava que os gestos deviam ser trabalhados para criar coerência entre os elementos cênicos com o intuito de gerar emoção ao espectador, tornando-o também parte integrante do espetáculo. Nessa perspectiva, a dança seria uma linguagem artística autossuficiente, com uma estética própria, que conseguiria transmitir significados e proporcionar emoção ao espectador para além de um supérfluo entretenimento.

Um aspecto importante a ser assinalado na obra de Noverre, e que servirá como reflexão para os modos de dançar na contemporaneidade, é que essa mudança de perspectiva influenciou na valorização do bailarino em sua individualidade. Para ele, não era interessante privilegiar a padronização dos corpos e nem a uniformização dos movimentos, pois a técnica não poderia ser um fim em si mesma, mas sim o princípio, um lugar de onde partir e não para onde chegar. Como aponta Tomazzoni (2016, p. 171), a dança em Noverre é “Uma existência feita de modos que não cabem necessariamente em simetrias, ordenação e previsibilidade restritiva”.

Esse pensamento desvirtuava o que era feito enquanto dança naquele momento e apontava que o ato coreográfico não deveria se prender às estruturas rígidas nem à repetição mecânica dos movimentos já conhecidos. A coreografia exigia uma organização que abrisse portas ao imprevisível e ao não dado a priori, ao organizado na irregularidade, sendo apontado na primeira carta que “uma cena deve oferecer uma desordem bela” (MONTEIRO, 1998, p. 188).

Os textos de Noverre reverberaram no que foi feito em dança durante anos após a publicação das suas cartas e já previa alguns conceitos importantes para os artistas das décadas de 50 e 60 que iniciavam experimentações em improvisação e novas formas de composição e criação em dança. Como aponta Tomazzoni (2016, p. 173) “Suas coreografias provavelmente ainda operavam longe da noção de improvisação ou composição em tempo real, mas inclui na sua pauta que é nessa direção que se deve direcionar o olhar do criador de dança”.

Noverre também visualiza um princípio de estruturação e organização do que foi entendido por dramaturgia da dança a partir da década de 1980. Por mais que não utilize esse termo, ele aponta um pensamento de dramaturgia nas coreografias que privilegiam a obra como um todo, a não hierarquização da técnica, a individualização do sujeito que dança, a relação dos significados das ações e a criação de algo coeso e compositivo. Segundo Kerkhove (1997, p. s/n), “a ideia de dramaturgia em dança provavelmente sempre existiu, mas é somente em fases mais recentes da história da dança que ela se tornou uma prática consciente” (apud TOURINHO, 2009, p. 39).

A partir da metade sec. XVIII, outro movimento de contestação aos ideais do balé de corte foi estimulado pelo movimento do Romantismo na Europa com os princípios centrados no indivíduo e ideias de liberdade, igualdade e fraternidade, que culmina no desenvolvimento do balé romântico onde “o virtuosismo é substituído pela expressão e a técnica, pelo estilo” (TOURINHO, 2009, p. 48). Esse movimento perdurou ao longo do sec. XIX como um padrão modelar associado à ação dramática e foi reformado e revolucionado no início dos anos de 1900.

Um dos artistas que mais se destacou como reformador do pensamento de coreografia do sec. XX e da técnica clássica foi Michel Fokine (1880 – 1942) que entendia a dança como forma de comunicar emoções, pensamentos e sentimentos. Para ele, a dança seria a unidade completa de expressão que unia três elementos: música, pintura e artes plásticas. Em 1904 Fokine escreve um libreto chamado Primeiro Manifesto¹ que questiona a ideia de que a dança é apenas uma colagem de passos, sem uma organização ou mesmo sem uma composição de unidade.

Além disso, para ele as principais questões que rodeavam o seu trabalho era trazer a relação do campo imaterial e expressivo com o campo carnal, apontando a seguintes dúvidas: “como agregar o imaterial à materialidade do corpo? Ou, como fazer o corpo visível transmitir o indizível?” (HERCOLES, 2005, p. 78). A fim de responder essas questões, era necessário reformular os movimentos do balé que não seriam suficientes pra dizer o que “estava” na alma. Além disso, Fokine questionou a ineficiência da técnica quando ela não está associada ao tema do trabalho, questão vista por Hercoles (2005) como essencial para uma estruturação de um pensamento em dramaturgia.

Tanto Fokine quanto Noverre buscavam uma unidade estética do trabalho, algo que criasse lógica e coesão na criação artística. Para isso, questionaram o uso da técnica com a função meramente virtuosa e voltada para o entretenimento do público. As formas de se movimentar, de veicular

¹ Fokine escreveu um manifesto denominado “Os cinco princípios de Fokine” publicado no jornal de Londres *The Times* (MICHEL..., 2018).

informações através do corpo, e de pensar a composição em dança foram revolucionadas.

Continuando esse movimento de rompimento da técnica clássica renascentista e dentro de um contexto de duas guerras mundiais, no início do sec. XX começaram a se formar movimentos artísticos: a dança moderna nos Estados Unidos e a dança expressionista na Europa, mais especificamente na Alemanha.

Na América do Norte, segundo Hercoles (2005, p. 105), a dança moderna tinha como princípio alcançar uma identidade própria rompendo com os ideais de dança europeus e ressaltando questões pessoais, além de uma atenção à subjetividade frente às experimentações particulares do mundo. A relação com a respiração, a ideia de peso e gravidade eram os principais propulsores do movimento representado por artistas como Ruth St. Denis (1879 – 1968), Marta Graham (1894 – 1998), Doris Humphrey (1895 – 1958), Anna Sokolow (1910 – 2000) e outros artistas.

Importante ressaltar que nesse contexto, havia a contraposição aos elementos hierárquicos das grandes companhias de balé, sendo eles: a figura do diretor que criava para um grande corpo de baile; o tema que era pensando dentro de uma narrativa, com começo, meio e fim; a escolha dos personagens característicos; e o uso de um cenário representativo. Os artistas da dança moderna, principalmente as mulheres (que não podiam assumir a direção dos espetáculos de balé na Europa do sec. XIX) se auto afirmavam criadoras e dançavam a própria obra, ou mesmo se juntavam às poucas pessoas e desenvolviam experimentações que não apresentavam uma narrativa linear (DÓRIA, 2015, p. 43).

Na dança expressionista, as questões sociais estavam mais em voga na prática e no discurso de artistas que atravessavam grandes mudanças na política junto com a ascensão do regime nazista. Junto ao movimento expressionista, havia o interesse em criticar as questões sociais e reagir contra a uma primazia da camada conservadora. Como afirma Rosa Hercoles (2005, p. 105), os precursores da dança moderna “entendiam a dança como uma ocorrência que deveria tratar de fenômenos coletivos e abordar a realidade

sócio-cultural de seu tempo, atribuindo ao movimento corporal um papel ativo neste discurso social”. Os principais nomes que aparecem na historiografia dessa época foram: Rudolf Laban (1879 – 1958), Kurt Joss (1901 – 1979), Mary Wigman (1886 – 1973) e Oskar Shlemmer (1888 – 1943).

As pesquisas de Rudolf Laban foram importantes na discussão sobre dramaturgia e sobre improvisação, pois segundo Tourinho (2009, p. 60) “Ao elevar o corpo em movimento à categoria de linguagem, as pesquisas Labanianas viabilizaram a estruturação de um discurso ‘da e sobre’ a corporeidade, vislumbrando novas perspectivas para a dramaturgia contemporânea”.

Rudolf Von Laban, nascido na cidade de Pressburg, foi bailarino, coreógrafo, artista plástico, arquiteto, além de se tornar um importante estudioso do movimento humano, estruturando um sistema que serviu como ferramenta de análise, investigação e criação do movimento. Seus estudos influenciaram diversos campos do conhecimento, entre eles a terapia, a educação, a psicologia, a fonoaudiologia, as artes e a saúde pública. Contrário ao pensamento da era moderna/industrial, que tornava o humano uma verdadeira máquina que realizava atividades repetitivas e esvaziadas de espontaneidade e autonomia, Laban propunha a conexão entre a vontade, sentimentos e pensamentos com relação ao mundo externo, dado nas relações sociais e na relação com a natureza, e, assim, apontava o movimento autônomo como produção de existência.

Influenciado por Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) e François Delsarte (1811 – 1871), estudiosos que desenvolveram teorias sobre os gestos e expressões humanas e se tornaram a base para a dança expressionista, Laban criou uma ruptura com os movimentos do balé clássico e da técnica codificada, explorando a improvisação como forma de potencializar a qualidade, a fluidez e o domínio do movimento, voltados para o desempenho artístico em cena. Como aponta Barbosa (2011, p. 47):

Uma das modalidades da experiência da dança é, para Laban, a improvisação. Seguido de perto pelo saber-sentir, o saber-improvisar reúne opostos que, todavia, se complementam, como a memória e o esquecimento, a consciência plena do movimento e o deixar-se ir,

que convergem na descoberta do corpo movente, na descoberta da experiência do movimento.

Outra característica dos trabalhos de Laban era a sua proximidade e síntese com o teatro, desenvolvendo obras com narrativa, ou situação dramática, produzindo uma lógica de criação e organização do corpo na cena. Esse aspecto de hibridismo com outras áreas, e mais especificadamente com o teatro, vai ser aprofundado por outros artistas do sec. XX e culminará na discussão de um fenômeno dramático inerente “ao modo de fazer dessas manifestações cênicas” (TOURINHO, 2009, p. 61).

Essas novas formas de fazer dança, tanto nos EUA quanto na Europa, explicitavam uma reação ao que era entendido por criação e apresentação em dança. Mesmo quando o termo dramaturgia ainda não aparecesse nessa época no vocabulário dos artistas em dança, já era possível vislumbrar um questionamento pertinente aos sentidos e maneiras de elaboração e relação dos elementos cênicos. Além disso, é possível apontar que essas mudanças de paradigmas na história da dança, foram um campo fértil para questionar princípios como: a hierarquia da técnica; a repetição vazia de movimentos; a utilização do espaço da caixa preta como única possibilidade de apresentação; e a organização de histórias e narrativas lineares. Princípios estes, essenciais para começar a pensar também, além da dramaturgia, a improvisação em dança como linguagem espetacular.

Isso significa que os questionamentos emergentes no sec. XX que apontaram para uma nova forma de pensar a dramaturgia em dança, que aparece mais fortemente nas pesquisas artísticas a partir dos anos 1980 (sendo ainda tema de discussão atualmente), tem as mesmas bases históricas das pesquisas em improvisação em dança.

Para assinalar melhor essa perspectiva, cito a pesquisadora Dória (2015), que ao apontar o percurso histórico da dramaturgia em dança apresenta Anna Halprin (1920) e Merce Cunningham (1919 – 2009) como os divisores entre a dança moderna e a pós-moderna, influenciando fortemente o pensamento sobre dança ainda nos dias atuais, e sendo importantes figuras históricas que mudaram a forma de ver e compor uma dramaturgia. Estes

artistas são os mesmos apontados por Muniz (2004, p. 16) no trecho: “Como pensadores, criadores e formadores, Halprin e Cunningham abriram brechas para as mudanças estruturais, quanto às ideias e técnicas definidas por artistas da vanguarda da década de 60”. Muniz, destaca esses dois artistas como os precursores da improvisação na dança.

De forma mais detalhada Anna Halprin, buscou aprofundar no seu trabalho, uma linguagem própria de movimento e de criação coreográfica, e também tinha um grande interesse sobre o entendimento do corpo anatômico e cinesiológico. Posteriormente ela fundou, junto com sua filha Daria Halprin, o Instituto Tamalpa que oferece formação e cursos com uma abordagem que integra a dança e o estudo do movimento, junto às artes visuais, a performance e práticas terapêuticas.

Halprin, teve sua formação com grandes nomes da dança como Doris Humphrey (1895 – 1958), Isadora Duncan (1877 – 1927), Ruth St. Denis (1879 – 1968), Oskar Shlemmer (1888 – 1943) e Margaret H. Doubler (1889 – 1982). Doubler foi sua professora na Universidade de Wisconsin e a influenciou a pesquisar mais sobre improvisação, anatomia e relação do espaço. As aulas de Doubler eram dadas sem uma sequência fechada de movimentos e cada estudante realizava uma pesquisa corporal individual através de estímulos e perguntas anatômicas. Um exemplo seria: “o que acontece com a espinha ao realizarmos um rolamento? O material desenvolvido com essa proposta viria e se tornar a base para uma dança” (ROSS apud MUNIZ, 2004, p. 32).

Essa formação influenciou Halprin a trabalhar com a improvisação tanto como pesquisa em sala de aula como forma de estrutura para a criação das coreografias, pois lhe interessava mais movimentos do cotidiano, movimentos singulares e que não estavam tão automatizados a uma determinada técnica. Ela, assim, pensava a dança tanto para corpos de bailarinos quanto para quem não tinha contato com alguma técnica específica, como aponta Muniz (2004, p. 21) “Para ela, a improvisação funciona como uma ferramenta na sua busca por um novo sentido de fazer dança e amplia a noção de subjetividade do modernismo, criando corpos responsivos e inteligentes”. Além disso, ela foi inovadora ao repensar o lugar das apresentações de

trabalhos cênicos, propondo realizá-los nas ruas, nas praças, na natureza, ponto de ônibus, alto da montanha, entre outros (MUNDIM, 2017, p. 97).

Por essa nova forma de pensar e fazer dança, Halprin influenciou e formou em seus *workshops* artistas como Trisha Brown (1936 – 2017), Simone Forti (1935), Yvonne Rainer (1934), Meredith Monk (1942) e Robert Morris (1931 – 2018) que formaram, junto a outros artistas, a *Judson Dance Theater* em Nova York, EUA. Esse grupo, era formado por artistas de diferentes áreas e tinha como interesse extrapolar e experimentar novas maneiras de criar e vivenciar a dança. Segundo Dória (2015, p. 54), o Judson Dance Theater pode ser apontado como um dos primordiais fundadores da dança contemporânea e pós-moderna norte-americana.

As propostas artísticas desse grupo tinham um aspecto híbrido de várias áreas, entre elas o teatro, a dança, a performance, as artes visuais e também o uso de novas tecnologias. Os artistas extrapolavam o que era entendido por movimento dançado na dança moderna, utilizando ações denominadas de *task dances* (tarefas; movimentos cotidianos) para discutir a relação do corpo na cena, os limites físicos do corpo, o padrão comportamental estabelecido na sociedade e a mercantilização da arte. Dois aspectos a salientar é que a organização do grupo se dava de forma democrática, isto é, sem hierarquização ou o privilégio de um artista sobre o outro, e pelo uso da improvisação e estruturas de composições criadas em tempo real, permeadas por regras prévias, mas que não fechavam em uma estrutura fixa de movimentos.

Tourinho (2009, p. 60-61) aponta que essas interrelações de outras áreas nas criações artísticas no *Judson Dance Theater* propôs uma discussão acerca das estruturas coreográficas e composicionais e também apresentou a necessidade do uso do termo dramaturgia no contexto da dança. Neste contexto, esse conceito foi emprestado do teatro e começa a ser utilizado para “dar nome às dificuldades de organização do processo criativo e do espetáculo, não importando a quão abstrata seja a obra” (TOURINHO, 2009, p. 61).

Outra importante referência para a criação e utilização do termo dramaturgia foram os trabalhos da artista Pina Bausch (1940 – 2009), que

faziam uma relação estreita e conjunta com outras linguagens da cena, denominando os seus trabalhos de dança-teatro. Este termo híbrido surgiu a partir da teoria de Laban, nos anos 20, como forma de dança autônoma utilizando um método de improvisação denominado *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra) propondo a junções entre dança, música e teatro.

Com Pina Bausch, essa transdisciplinaridade se tornou mais conhecida e mais problematizada entre os pesquisadores de diferentes campos nas artes. Pina fez aulas com Kurt Joss, que a fez pesquisar diversas linguagens artísticas como dança, teatro, música, artes visuais, design, fotografia, vídeo e outras. Entender essas influências é começar a perceber que para Bausch as fronteiras entre as áreas são mais diluídas, e que uma pode estar relacionada a outra. Como afirma Pina, “[...] nada mais natural que se conhece de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo” (BAUSCH, 2000, p. 2). Questões entre o sujeito e o outro, o sujeito e o mundo, a representação e a vida, a desestabilização sem destruição, são abordadas frequentemente nos trabalhos de Bausch.

Esta artista foi uma das responsáveis pela popularização do termo dramaturgia e dramaturgista na dança. Isso aconteceu, segundo Ramos (2008, p. 13), quando Pina convida dramaturgos, como Raimund Hoghe, para trabalharem juntos nas suas composições. Segundo este autor:

Bausch esteve sempre aliada com o teatro, e a palavra (ainda que construída sob outras bases em seus espetáculos) e a teatralidade estiveram presentes na maior parte de suas criações, colaborando com o texto espetacular. Após o boom da dança holandesa e belga no final dos anos 1980, a discussão se amplia, chegando ao Brasil apenas recentemente. O movimento, entendido como ação na dança, principalmente até o período moderno, era o guia dessa tessitura (RAMOS, 2008, p. 13).

Merce Cunningham (1919 – 2009) também é uma das referências para a desconstrução dos conceitos presentes na dança moderna e na formação de outras lógicas de criação em dança, assim como para o desenvolvimento do termo dramaturgia da dança na década de 60 a 80. Para ele, o trabalho em dança não tinha que ter uma narrativa, com um clímax ou resolução de uma trama, de forma que não precisasse nem de começo e nem de um fim. Interessava-lhe apresentar o corpo como matéria em si, aceitar o estado

humano em sua simples condição de existir, sem a necessidade de criar histórias ou personagens. Para Cunningham, é impossível o corpo humano não ser expressivo, pois, como afirmava, “Quando danço, significa: isto é o que eu estou fazendo. Uma coisa que é justamente a coisa que está aqui” (CUNNINGHAM apud GIL, 2004 p. 67). José Gil (2004) complementa sobre essa perspectiva de Cunningham afirmando que: “Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras” (GIL, 2004, p. 67).

De forma a desenvolver essa perspectiva, Cunningham e o compositor Jonh Cage criavam composições (música e dança) de forma independente que se relacionavam na simultaneidade do momento espetacular. Essa autonomia de criação também acontecia nas próprias sequências coreográficas, que eram sorteadas ou escolhidas pelos próprios dançarinos que decidiam em que momento, com quem e onde dançar. Isso determinava que cada trabalho apresentado era efêmero e sempre inédito. Esse método de trabalho ficou conhecido como método do acaso, apontado por Ana Mundim (2012) como uma possibilidade para a criação de um estado de improvisação. Segundo ela:

Uma vez que a ordem das cenas era decidida no momento do espetáculo, os bailarinos precisavam estar atento para se readequar e reconfigurar as estruturas pré-concebidas em tempo real. É perceptível, portanto, que o método do acaso também inaugurou novos formatos de atuação em cena, rompendo os paradigmas da modernidade e estabelecendo outros parâmetros de composição (MUNDIM, 2012, p. 101).

Através de artistas como Cunningham, junto às pessoas que foram citadas neste texto e tantos outros que desenvolveram suas obras em dança no sec. XX, é possível perceber a resignificação e desdobramento de uma nova forma pensar os elementos compositivos na cena, extrapolando os limites do que era entendido como um fazer artístico na dança.

É possível, assim, pensando com Rosa Hercoles (2005), elencar alguns elementos que foram responsáveis por essas transformações, entre eles: o pensamento sobre composição do movimento para além da junção de passos; a democratização dos elementos cênicos, em que o cenário, a

iluminação, o tema, a técnica e outros materiais da cena têm a mesma importância e devem colaborar com o todo; a experimentação de movimentos que extrapolam os limites e demarcações de uma única linguagem artística, estabelecendo diálogo com outras áreas de conhecimento; a valorização da autonomia e individualização do bailarino/intérprete; o cuidado com o tecido de relações coerentes, estabelecidas por necessidades circunstanciais; e por último a organização dos elementos pela conexão de sentidos.

Esses elementos foram elaborados durante muitos anos e repensado por vários artistas na dança de forma que reverberou nas concepções da dança pós-moderna no sec. XXI. Destaco que esses aspectos apontados foram os principais motivadores para um pensamento de dramaturgia em dança. Além disso, são os mesmos utilizados na elaboração do pensamento sobre improvisação como forma de composição em tempo real.

Rosa Hercoles (2005, p. 18) aponta que o pensamento de uma dramaturgia da cena está relacionado a uma organização inseparavelmente conectada, gerando nexos entre os elementos que separados não pertencem mais àquela determinada obra. Por esse ângulo, o termo dramaturgia, enquanto conceito utilizado por artistas da dança, é um campo ainda recente e que não apresenta uma definição única e fechada. Como apontado nesse texto, a dramaturgia se deu e ainda acontece na prática, por meio de experimentações particulares de cada grupo e de cada pessoa que se coloca na função de dramaturgista de um trabalho artístico (ALVIM, 2012).

Assim, finalizo apontando que o objetivo deste texto visou apresentar artistas importantes para a definição do conceito dramaturgia ao longo dos séculos, afim de identificar as ideias que percorreram os séculos e que reverberam na atualidade na dança. Além disso, foi possível identificar semelhanças com o pensamento da improvisação o que irá colaborar para uma análise mais profunda sobre o termo dramaturgia da improvisação.

Referências

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos**

de Lia Rodrigues e Silvia Soter. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARBOSA, Vivian Vieira P. **Sobre a autonomia da forma na dança**: Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Ciências Sociais, 2011.

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. Trad. José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! São Paulo, 27 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 29 jun. 2019.

CUNNINGHAM, Merce. The impermanent art. *In*: Vaugham, David e Herris, Melissa (Eds.). Merce Cunningham: fifty years, op. Cit., p. 97 apud GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DÓRIA, Gisela. **A (de) composição e produção de sentidos**: dramaturgias na dança contemporânea. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HERCOLES, Rosa Maria. **Forma de comunicação no corpo** - novas cartas sobre a dança. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

KERKHOVE, Marianne (Org.). Nouvelles de danse. Dossier: danse et dramaturgie. Bruxelles: contredanse, 1997 apud TOURINHO, Lígia. **Dramaturgias do corpo**: protocolos de criação das artes da cena. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MICHEL Fokine. **Wikidança**, 2018. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Michel_Fokine. Acesso em: 11 jul. 2019.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. *In*: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. (Org.). **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Improvisação em dança: corpospaço em experiência. *In*: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. (Org.). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2017.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RAMOS, Tarcísio dos Santos. **A tecelagem das margens: por que tão solo?** Dança e dramaturgia. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROSS, Janice. Anna Halprin and the 1960s: acting in the gap between the personal, the public, and the political. *In*: BANNES, Saly (Ed.). Reinventing dance in the 1960s: everything was possible. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 2003 apud MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

TOMAZZONI, Airton Ricardo. Cartas sobre a dança de Noverre: desordem, transgressões e outros descaminhos para criação. **Revista Cena**, v. 1, p. 168-175, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65193/38997>. Acesso em: 29 jun. 2019.

TOURINHO, Lígia. **Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.