



ESTRATÉGIAS DE CONEXÃO ENTRE CORPOS PARA UMA POÉTICA DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

Suzana de Sousa da Luz (UFPA - Mestrado Acadêmico em Artes)

Resumo:

A presente pesquisa, realizada com integrantes do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias da Universidade Federal do Pará (UFPA), tem o objetivo de investigar recursos de preparação para a construção de um espetáculo de improvisação em dança contemporânea a partir dos estudos de SIQUEIRA (2006) e SILVA (2005). O conceito de improvisação aqui apresentado pauta-se em MARTINS (2003) e como conceito também pertinente destaca-se MUNIZ (2015). A metodologia aplicada lança mão de laboratórios cênicos que utilizam a improvisação em dança como resultado cênico, sendo o espetáculo criado no instante da sua execução a partir das conexões entre os corpos dançantes participantes.

Palavras-chave: *Criação em dança; Dança contemporânea; Improvisação; Estratégias coreográficas;*

Abstract:

The present research, carried out with members of the Coreoepistemologies Research Group of the Universidade Federal do Pará (UFPA), has the objective of investigating the preparation resources for the construction of an improvisation spectacle in contemporary dance, based on contemporary dance studies of SIQUEIRA (2006) and SILVA (2005). The concept of improvisation presented here is based on MARTINS (2003) and MUNIZ (2015) stands out as a relevant concept. The applied methodology makes use of scenic laboratories that use improvisation in dance as a scenic result, being the spectacle created at the moment of its execution from the connections between the participating dancing bodies.

Keywords: *Creation in Dance; Contemporary Dance; Improvisation; Choreographic Strategies;*

Caminhos da pesquisa

*A cena é o que importa.
E estamos todos em prol e a serviço dela.
(Larissa Chaves)⁸⁴*

Ao ingressar no Mestrado Acadêmico em Artes (2015), ofertado pela Universidade Federal do Pará, minha intenção enquanto pesquisadora era propor que os sujeitos da pesquisa, os intérpretes-criadores do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias (GPC)⁸⁵ trabalhassem com o mesmo assunto como indutor coreográfico, almejando esboçar uma observação e análise sobre as distintas abordagens, estruturas e estratégias coreográficas que cada intérprete valia-se para sua criação em dança.

No entanto, no transcorrer dos encontros com o Grupo Coreoepistemologias, vivenciei um momento decisivo no I Encontro de Bricolagem Coreográfica e Improvisação, coordenado pela Prof.^a Dr^a Waldete Brito, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, o qual tinha como tema central: Poéticas Cênicas em Tempo Real. Nesse encontro estive em contato com o que foi essencial para o redirecionamento de minha pesquisa.

Entre os convidados ao evento, estava a Prof.^a Dr^a Ana Mundim, que entre outros estudos e aprofundamentos, possui pesquisas que visam o desenvolvimento de investigações teórico-práticas acerca da improvisação em dança contemporânea. Era eu, então, apresentada mais diretamente ao que a autora chama de “composição em tempo real”, conforme esclareço a seguir:

A composição em tempo real em dança está ligada a noção do presente, do imediato, do imprevisto. Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea parecem estar sob o mesmo envelope conceitual. Apesar de seu caráter imediato e efêmero, a composição instantânea exige dos bailarinos ou performers experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante. (MEYER; MUNDIM E WEBER, 2010, p. 1).

Composição em tempo real? Um espetáculo criado sob os olhos do público? Como delimitar, então, seu início e fim? Até que ponto é todo improvisado? Qual o papel do coreógrafo/diretor em um espetáculo de dança improvisado? Como dirigir algo do tipo?

Essas foram as primeiras de muitas outras perguntas que foram surgindo. Fascinei-me pela possibilidade de desenvolver algo neste cunho com a minha pesquisa. Traçamos conexões e vimos que os objetivos não se diferenciavam profundamente. Ainda tenho como intenção observar o processo de criação dos intérpretes criadores. No entanto, isto será feito dentro de um processo de construção de um espetáculo de dança composto em tempo real. Assim, é a partir dessa perspectiva de criação que me proponho pesquisar

84 Acadêmica do curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal do Pará, intérprete-criadora do Grupo de Dança Moderno em Cena e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 21/09/2016.

85 Criado em 2015, o Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias é coordenado pela Prof.^a Dr^a Ana Flávia Mendes Sapucahy e tem por objetivo o estudo da potência teórica de práticas criativas em dança na cidade de Belém – PA.

sobre o movimento de seleção, decisão e composição que vai desde a emergência do afeto original, passando pela sua formulação, até à sua execução.

Não compreendendo a improvisação como sendo possível se “fazer qualquer coisa”, mas como um local fértil de possibilidades. Um local de percepções, ações, posicionamentos, escuta de si e do coletivo, generosidade, altruísmo, dentre outros fatores.

Compreendamos a improvisação para além da errônea e pejorativa percepção de dentro dela que se pode fazer qualquer coisa, “de qualquer jeito”, um vez que, não há diretrizes diretas sobre o que se deve fazer.

Criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa de qualquer maneira. Ser livre é uma condição estruturada e altamente seletiva, sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores (individuais e sociais) de uma época. Nada é feito ao acaso, as criações são orientadas pelas opções possíveis a um indivíduo em um determinado momento. (PASSOS E ZIMMERMAN, 2011, p. 3).

É neste lugar de escolhas e modos de pensar que seguimos experimentando a cada encontro como realizar um espetáculo que é construído e dirigido em tempo real. No qual o processo de criação é simultâneo ao processo de contemplação.

Abordando a improvisação, que é uma das diversas formas de composição em dança, em configurações criativas para o espetáculo. No qual a pesquisa, produção e apresentação se configuram entre replicações de regras transitórias e princípios de conectividades nas tomadas de decisões em ‘tempo real’.

A improvisação em dança tem sido um recurso usado na criação de produções artísticas e/ou na preparação de dançarinos para o palco. De modo geral, há uma proximidade nos processos de experimentação para criação em dança e a improvisação. Inúmeros jogos e laboratórios de experimentação artística poderiam ser citados.

Há muito a improvisação vêm sendo, ainda que não sob consenso geral dos autores, utilizada no ramo teatral. Há inúmeros estudos e possíveis conceituações sobre o que seria o improviso, suas definições, etc. Patrice Pavis em **Dicionário de Teatro** estabelece referências para uma possível definição de improvisação no teatro, na qual a improvisação é a:

técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação. Há muitos graus na improvisação: a invenção de um texto a partir de um caneva conhecido e muito preciso (assim, na *Commedia Dell’Arte*), o jogo dramático a partir de um tema ou de uma senha, a invenção gestual e verbal sem modelo na expressão corporal, desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova ‘linguagem física’. (PAVIS, 2008, p. 205).

Nota-se, então, o uso da improvisação como meio para determinado fim e, ainda, como parte constituinte do processo de criação. Em frente as diversas definições do termo, acrescento, ainda, a definição de Portillo e Casado em *Abecedário del Teatro*, apresentada por Muniz, no qual os autores determinam a improvisação como

a) Atuação que não se atém a um texto decorado. É uma técnica comumente empregada como exercício de aprendizagem para o ator e como um passo inicial na montagem de uma obra. [...] b) recurso do ator quando esquece momentaneamente seu papel. (MUNIZ, 2015, p. 21).

Como pode se notar, tal definição traz uma reafirmação da improvisação como ferramenta para a formação do ator e como mais um elemento para o treinamento da habilidade de atuação no que tange o processo de criação de personagem ou mesmo estágio de produção da cena. Todavia, ater-se aos estudos do improviso no teatro não é o objetivo desta pesquisa, porém, é válido grifar como a improvisação e as artes estão conectadas de diversas maneiras. Poderia-se aqui abrir um apanhado sobre a improvisação em diversas vertentes, como por exemplo, a pintura. Assim:

Keith Sawyer em seu estudo sobre o improviso e o processo criativo intitulado *Improvisation and Creative Process* fala sobre o treinamento de Picasso durante a criação de suas obras. Ela relata que Pablo Picasso quando em seu estúdio, costumava fazer experimentos com as cores, em uma tela branca, começava a pintar e o ato de observar as imagens que ele havia gerado, o levava para outra imagem mesmo que a anterior fosse descartada. Muitas vezes, depois de cerca de cinco horas de trabalho, Picasso não ficava satisfeito com o trabalho e descartava o quadro feito. Pode parecer uma perda de tempo, mas a cada quadro não utilizado que ele pintava ele tinha novas ideias que poderiam ser usadas em um novo quadro. Isso fazia parte de seu processo criativo. (PORTELA, 2016 p. 20).

Esta descoberta de modo a utilizar, reutilizar, significar, re-significar e todo este processo que parte da improvisação é uma característica muito forte. Logo, a proposição de minha pesquisa é observar a utilização da improvisação em dança como o próprio resultado cênico e não apenas como um recurso, mas como a própria dança realizada no instante da sua execução.

Para os bailarinos, o encanto está na liberdade e espontaneidade de ação e composição, tendo como primícias as respostas imprevistas e bem encadeadas, haja vista que há constante necessidade de estar aberto ao aparecimento do inusitado com o seu próprio corpo e com os demais corpos envolvidos no processo. Encentra.

Enquanto pesquisadora e diretora artística do espetáculo, meu desafio é descobrir e redescobrir maneiras de atuar como diretora de um espetáculo composto em tempo real a partir da improvisação em dança. Qual o meu papel antes e durante o espetáculo?

Outro ponto a ser grifado no que tange a esta pesquisa é a improvisação como mudança de hábitos, e por mudança de hábitos, entenda-se estratégias de movimentação e composição da dança com objetivos de experimentar outras formas de organização.

Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, desenhos conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam a criação habitual. É o império de liberdade dos gestos dos intérpretes. Ao não interpretar um personagem, eles integralmente se revelam.

São começo, meio e o fim da dança.

Vale salientar que não existe uma obra ideal pré-elaborada, o que existe é uma composição organizada por possibilidades durante a própria ocorrência da cena; são indicativos que são por diversas vezes alterados, a depender do dia e estado de corpo dos bailarinos. Grandes indicativos da imprevisibilidade e diversidade na qual se constitui a improvisação em dança. Assim:

É recorrente o incômodo sobre riscos da improvisação composta em tempo real, e com o propósito de garantir alguma eficiência sobre composição da dança, diversos improvisadores, como Dunn, Paxton, Nelson, Hagendoorn, Zambrano, entre outros, formularam treinamentos para improvisação. Para tais improvisadores exercer autonomia sobre parâmetros convencionados por treinamentos pode garantir alguma coerência compositiva. Ou seja, não há acordos específicos sobre cada apresentação, mas há parâmetros sobre composição que são treinados, definindo noções de eficiência como tendências de desenvolvimento da improvisação. As formulações de treinamentos têm como propósito ampliar: repertório de movimento, atenção, percepção e entendimento sobre composição; exige repetição, método, pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre composição. (GUERRERO, 2011, p. 2).

Sobre esta coerência compositiva citada pela autora, o grupo de pesquisa Coreoepistemologias tem experimentado e se aventurado a encontrá-la. O que é um trabalho contínuo e longínquo. Compreender a cena que está se formando e compô-la. Organizar seus anseios e, por vezes, abrir mão deles em detrimento da cena coletiva. Como destaca Gleydyson Rodrigo⁸⁶, “ ‘será que eu tenho que estar em cena a todo o momento?’; ‘será que agora é oportuno eu estar?’; ‘será que a minha presença vai acrescentar algo ou não à cena?’ ”.

Pois como sublinhado na fala de Larissa Chaves, “temos que pensar que o mais importante é a cena. A cena é o que importa”⁸⁷. Sempre se colocando em estado de prontidão criativa e aberto a todas as possibilidades.

Para o integrante do GPC, Ercy Souza⁸⁸, esta é uma busca constante sobre

buscar novas formas, novas conexões, novas saídas, propostas, movimentos, etc. Eu me sinto muito diferente. Se eu não estou na *vibe* de conjunto, de contato, como manter a ordem de conjunto independente de como meu corpo está hoje. Como você, bem ou mal, resolve a cena. Todos precisam trabalhar para isso. E se isso não acontecer, qual a estratégia para alterar isso?

Partindo das indagações presentes na fala dos intérpretes e participantes da pesquisa, é importante dizer que compreendo este corpo como transitável em inúmeras e

86 Aluno do Curso Técnico em Dança da Universidade Federal do Pará, intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 26/10/2016.

87 Em entrevista concedida para a construção desta pesquisa em 26/10/2016.

88 Doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Pará, intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 26/10/2016.

infindáveis possibilidades de criações. Um meio de construção de formas de expressão e comunicação, através de manifestações estéticas e artísticas, para a formação não apenas artística, mas, sobretudo, global do indivíduo.

Assim, adentrar nos terrenos da criação é sempre caminhar por vias que são atravessadas pelo eterno aventurar e descobrir. Porém, é necessário tornar-se disponível e reconhecer este inúmero conjunto de caminhos e vias que nos levam aos mais distintos destinos, uma vez que o processo criativo não apresenta uma única via de tráfego, e é neste ponto de aventuras e descobertas que me coloco.

É válido dizer que os terrenos de criação coreográfica sempre instigaram-me enquanto pesquisadora. E embebida no pensamento da pós modernidade na dança, destaco a pluralidade e a multiplicidade propostas pelo movimento pós-moderno em dança que tornam-se estratégias para proposições metodológicas que permitem aos bailarinos produzirem movimentos singulares, a partir de estímulos diversos e experimentações que vão além da própria linguagem da dança, utilizando-se das mais diversas metodologias a fim de que se constitua uma dança a partir de movimentos não estabelecidos previamente.

Atualmente, estamos a observar as delimitações de direção e atuação em cena. Uma vez que, todos integrantes da composição atuam como autores dela, com certo grau de autonomia sobre seu processo e instauram um processo de co-autoria ainda no momento de atuação em cena.

Estratégias de conexões entre corpos

*Eu penso sempre na riqueza de possibilidades da dança.
Eu não estruturo a improvisação antes de entrar, então,
todas as vezes é uma nova vez, uma nova chance.*

Juan Silva⁸⁹

No decorrer da pesquisa temos buscado estratégias criativas e coreográficas que permitam uma conexão entre os intérpretes criadores no transcorrer da cena. Maneiras de estabelecer atrelamento entre os intérpretes por meio de sinais corporais, verbais e visuais a fim de esquadrihar em cena a coerência compositiva, já citada.

Abaixo, para que se compreenda como tem se desenvolvido esta busca, trago um exemplo de um processo criativo realizado com o Grupo Coreoepistemologias no dia 17/10/2016.

⁸⁹ Pedagogo, intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 07/09/2016.

DIÁRIO DE PROCESSO CRIATIVO

LEITURA DO ROTEIRO DO ESPETÁCULO

19h30 - 19h40

Iniciamos por explicar o que mais tarde seria feito.

Este momento antecede o aquecimento por acreditar que a leitura posterior do roteiro faz com que os intérpretes criadores tenham uma quebra, tanto no processo tanto criativo quanto no estado de corpo no que diz respeito ao aquecimento corporal.

O espetáculo do dia é que segue abaixo.

Akai Ito: O Fio Vermelho Do Destino

Akai Ito ou fio vermelho do destino é uma lenda de origem oriental, no qual, de acordo com o mito, os deuses amarram uma corda vermelha invisível, no momento do nascimento, nos tornozelos ou dedos mindinhos dos homens e mulheres que estão predestinados a se encontrar. Conforme a lenda, tal fio pode unir o amor em todas as instâncias: paternal, parental, amorosa, etc. Em síntese, os unidos pelo fio posto pelos deuses ão de encontrarem-se inevitavelmente.

AQUECIMENTO CÊNICO

19h40 - 20h00

Para além de aumentar a temperatura ou a circulação sanguínea, o momento de aquecimento busca iniciar a preparação cênica dos bailarinos. Neste momento, busca-se que os bailarinos alcancem este aquecimento e alongamento de maneira cênica e criativa. Para que este momento seja uma extensão do que se segue.

Caminha e (Re) Inventa

Neste exercício, os bailarinos caminham pela sala espalhando-se pela mesma em constante deslocamento. Ao som de uma palma, eles reinventam uma ação, que previamente é comunicada, como: andar, falar, correr, abraçar, etc. A partir do comando, os bailarinos reinventam a ação e mantém-se em deslocamento pela sala até que outra ação seja sugerida.

Corre e Pega

Define-se quem inicia o jogo. Feito isto, tal bailarino aponta para alguém dizendo

eu nome. Feito isto, ele inicia uma corrida atrás de quem apontou e chamou. A corrida permanece até que o bailarino seja pego. O bailarino que foi pego, recomeça.

Duplas de percepção:

Durante cerca de 1 minuto, as duplas observam-se atentamente a fim de guardar o máximo de informações sobre o bailarino que está à sua frente. Após este período de observação, a dupla fica de costa e cada um modifica em si algo para que seu parceiro identifique. Novamente de frente um para o outro, a dupla volta a se observar no intuito de identificar as mudanças realizadas por cada um.

ESTÍMULOS CRIATIVOS

20h00 - 20h40

Uma vez que o aquecimento tenha acabado, iniciam-se outros jogos para buscar a prontidão cênica e conexão criativa entre os bailarinos participantes da pesquisa. Como os que seguem abaixo.

Monte o quadro

Apenas 1 bailarino é comunicado sobre o quadro que deve montar. O objetivo do bailarino é criar em cena o retrato que se pede, porém, sem se valer do uso da voz ou mímica para realizar a ação. Em contrapartida, os bailarinos colocam-se em plena entrega para efetivar a cena proposta pelo único bailarino que conhece do que a cena se trata. Após cerca de 3 minutos, o quadro é revelado e, a partir da proposta do bailarino que montou o quadro, todos movimentam-se agora sabedores do que o quadro trata-se.

Os temas para os quadros são diversos, como:

- Guerra
- Incêndio
- Filmes do cinema
- Biblioteca
- Vulcão
- Passeata
- Quadrilha
- Mar

Roda de composição

Dispostos em uma roda, um de cada vez, os bailarinos se põem no meio da roda e iniciam sua experimentação com a seguinte fala: *EU SOU...*

A frase deve ser completada por algo que o bailarino gostaria de representar. Em seguida, os demais bailarinos entram na roda com o objetivo de compor a cena proposta.

ESPETÁCULO

20h40 - 21h10

AKAI ITO: O fio vermelho do destino

Nesse momento, explica-se qual a configuração geral da cena. Conforme abaixo.

1ª cena: Os Deuses e Akai Ito

- 2 Deuses que farão a união dos interpretes
- Conjunto

2ª cena: Ryokoo - Viagem

Momento de distanciamento das duplas;

- Solos
- Passagens do conjunto

3ª cena: Jiàn miàn - Encontro

Momento de encontro com novas duplas.

- Encontro e desencontros

4ª cena: Kaeri - Volta

- Duos
- 1 solo

Uma vez finalizado, há uma roda de conversa para considerarmos todas as impressões do espetáculo realizado no dia, diante de um gravador de voz que registra em áudio todas as colocações dos bailarinos .

Para além disto há o registro das notas em diários individuais. Neste diário é posto todo tipo de consideração e não apenas registros com escritos ocidentais convencionais.

São feitos rabiscos, desenhos, dobraduras, etc. Tudo que os bailarinos julgam necessários o registro é posto no diário individual do processo.

Em entrevista após a finalização do espetáculo, Luiza Braga destaca:

Acho importante as dinâmicas do início, principalmente as de percepção ao outro. [...] Olhar o outro sem ter vergonha de olhar em todas as partes. A da criação das cenas (Monte o quadro), é interessante ver como ele se desenrola, especialmente, quando as pessoas já sabem do que se trata. E eu me achei mais disponível na hora da improvisação, na hora do espetáculo. Por conta de tudo que já havia sido trabalhado antes.

Assertivamente destacado pela intérprete, todas as dinâmicas e jogos propostos pela pesquisa anteriormente ao momento de produção e criação do espetáculo, têm como finalidade culminar em experimentações mais profundas e criativas. Embora não tenhamos como mensurar ou prever o resultado cênico e final do espetáculo, acredito que na improvisação o caminho percorrido é indissociável do mesmo e são indispensáveis para a vivência momentânea.

Considerações

Estamos ainda em um lugar de descoberta na pesquisa. A cada dia realizamos um espetáculo novo, pois a intenção primeira da pesquisa não é desenvolver um espetáculo de dança, a partir do improvisado, em específico. Não é para a criação de apenas um espetáculo que estamos caminhando.

Almejo enquanto pesquisadora, realizar diversos espetáculos, com variadas temáticas para, pretensiosamente, levar o corpo à um lugar de entrega e conexão à cena e aos demais corpos que dela participam. Experimentar aquele corpo algodãozado ao qual ICLE (2012) refere-se. Este que se entrega, que se amplia, que se esgarça até descobrir qual seu ponto de limites, se é que há. Esse algodão que se questiona onde começa e onde termina o movimento, e mantém-se sempre neste limite de percepção.

O corpo algodãozado faz pensar em corpos imersos no espaço, misturando-se com o espaço como algodão que vai sendo esgarçado, tornando-se menos denso e se espalhando em todas as dimensões, para dentro e para fora do meu corpo, em relação. Nesse espaço, meu ponto de vista imerge e é esgarçado junto, se multiplicando. (ICLE, 2012, p. 21).

Essa é mais uma noção de corpo contínuo que emerge da busca pela experimentação do corpo com o espaço, com outros indivíduos e, sobre tudo, de si mesmo através do processo de escuta.

Ao deparar-me com o pensamento da autora Sonia Rangel, no qual a mesma propõe três imagens (a casa, o quintal e o jardim) como operadoras de criação em sua prática didática na Universidade Federal da Bahia – UFBA, percebo que minha pesquisa, cabe

confortavelmente neste lugar.

Para Rangel (2006, p. 4), a casa “organiza a experiência sensível de um modo único para cada um”. Já o quintal é o local onde estão as incertezas e possibilidades já acessadas ou não, no decorrer da criação. “Para lidar com a criação, necessário se faz provocar e suportar as incertezas, não se livrar delas, produzir experiências de múltiplas tentativas, chegar aos limites, lidar com a sobra e com a sombra, com o lixo e com as perdas”. No que tange o jardim, podemos vê-lo como um fértil terreno no qual são plantados os princípios, o que se reconhece ou se escolhe para cultivar.

A partir desta proposição localizo minha pesquisa sobre um processo de criação de um espetáculo de dança contemporânea, ainda em fase de construção e acabamentos.

Confesso que já estive muito preocupada com como seria minha **casa da pesquisa**. Que cores teria, se haveriam janelas, de que seria feito seu piso, se gostaria de pintar o telhado, etc. Hoje percebo que passo muito mais tempo no jardim. Onde brisas diárias me atravessam. Onde nascem flores no mesmo momento em que podoo algumas plantas. Onde sinto que tenho companhia e posso falar com vizinhança.

Meu jardim ainda está bagunçado e cheio de trabalho, sinto que já plantei diversas coisas que não cabiam aqui e foram levadas para o quintal. Não me arrependo. Sigo ainda pensando na casa, mas de maneira mais calma e tranquila.

Aqui no jardim há muita dança. Em especial, aquela não sistematizada, aquela que vem da improvisação, do contato, da entrega mútua.

Há criação nascendo por todo lado! Daquela como Salles (2006) pensa, que nasce e se espalha sem linearidade ou lugar fixo. Pelo contrário, nasce em movimento pelo movimento ao movimento. Está sempre em construção. Um processo de criação que se mantém em contínuo processo.

Referências:

FIADEIRO, João. If you don't know, why do you ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; VON WILCKE, Katharina (Orgs). **Knowledge in Motion**. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Danse. Berlin: German Federal Cultural Foundation, 2007.

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência**: Um outro mundo possível, a *secalharidade*. Uberlândia: Composer, 2012.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. Uniersidade Federal da Bahia. Disponível em: www.portalabrace.org Acesso em: 27 nov. 2016.

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento**. Porto Alegre: Mercado aberto, 2002.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança**: um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1999.

MENDES, Ana Flávia de Melo. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. nº 22. Salvador: PPGAC/UFBA, , 2009. P. 05.

_____ ; **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. Vol. 2. São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 2)

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. **A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

MUNDIM, Ana Carolina (Org.). **Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

MUNIZ, M. L. **Improvisação como espetáculo** – Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PASSOS, Juliana Cunha; ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. **A importância da improvisação para os processos criativos e a arte de improvisar de Rolf Gelewski**. Campinas: UNICAMP; 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PORTELLA, Cintia Chagas. **E se eu falasse do improviso no filme-teatro O Ouro o Ladrão e sua Família**. Departamento de Artes Cênicas. Brasília, 2016.

RANGEL, Sonia. **Processos de criação: atividades de fronteira**. In: TFC, Edição 01 – Ano 03. Bahia, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo/São Paulo: Horizonte, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOUZA, Luiza Monteiro e; Vivências em Companhia. In: MENDES, Ana Flavia (Org.). **Abordagens Criativas na Cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderno de Dança**. Vol. 3. São Paulo: Escrituras, 2010.

ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Currículo resumido do autor:

SUZANA DE SOUSA DA LUZ

Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Pará sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes. Licenciada em Dança pela Universidade Federal do Pará (2012). Atua como bailarina na Companhia Moderno de Dança. Possui experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente no campo da dança (ensino, criação, pesquisa, direção e produção). Endereço eletrônico: suzana_luz@yahoo.com.