DOI: 10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p11-22 | E-ISSN 2177 - 8841

SOBRE COREOGRAFIA EM ROTEIRO

About Choreography in Script

Juliana M. R. de Moraes
Centro Universitário Belas Artes - São Paulo

Resumo: Se, tradicionalmente, coreografia define movimentos de corpos humanos organizados no tempo-espaço, recentemente o conceito passou por atualizações: como um sistema de relações ainda calcado no movimento, mas não necessariamente humano, englobando comportamentos sociais, fluxos de informações, dinâmicas migratórias etc.; como um sistema de regras que organizam elementos compositivos, dentre os quais inclui-se o movimento de forma não hierárquica. Este artigo reflete sobre as implicações dos conceitos de coreografia na criação da peça inédita Roteiro, aproximando-se de regras mais do que de formas de se mover.
Palavras-chave: Coreografia; Movimento; Regras.

Abstract: If, traditionally, choreography defines organised movements of human bodies in space-time, recently the concept has undergone updates: as a system of relations foregrounding motion, but not necessarily human, encompassing migratory social behaviour, information flows, migrational dynamics etc.; as a system of rules that organize compositional elements, among which movement but in a non-hierarchical manner. This article reflects on the implications of the concepts of choreography in creating the piece Script, understanding it as rules rather than ways of moving.
Keywords: Choreography; Movement; Rules.

Durante o ano de 2013, a Companhia Perdida mergulhou em novo processo criativo dirigido por mim, que deu origem ao trabalho ainda inédito Roteiro. Apresentado em dois dias de ensaios abertos, em dezembro do mesmo ano, a peça foge do formato tradicional de dança por não se compor de seqüências predeterminadas de movimentos, nem por jogos de improvisação. Ao longo deste texto, tentarei argumentar que o processo que culminou em Roteiro pensa coreografia como um sistema tridimensional de relações, e que essa peça se alicerça sobre regras simples derivadas dos dispositivos de dependência e constrição, além de uma tensão constante entre o coletivo e o individual. Através do diálogo com artistas e teóricos que admiro, refletirei sobre o processo e os caminhos percorridos.

Acadêmicos e críticos que escrevem sobre coreografia geralmente articulam pensamentos nos contextos social, político, estético, cultural, econômico etc., além de refletirem sobre as ideologias de base em diferentes épocas e as diversas conotações que a mesma palavra — coreografia — toma ao longo da história. Já textos e falas de artistas são, geralmente, mais diretos, e deles podemos muitas vezes depreender como elaboram seus processos criativos, a maneira como pensam a dança, seus questionamentos artísticos e pessoais, os contextos nos quais se inserem, as lutas diárias e a particularidade das escolhas que derivam em estilos próprios. São vozes diferentes, mas igualmente importantes, pois se o artista fala de dentro, muitas vezes elementos de suas criações só se tornam visíveis quando olhados de fora. Citarei palavras de Jonathan Burrows, David Hinton, Peter Brook, Ruth Amarante, Karen Pearlman, Ana Sanchéz-Coldberg, Bojana Cvejic e Susan Leigh Foster — trazendo-as para o contexto do estudo de caso de Roteiro.

Em seu livro Choreographig Empathy, a coreógrafa e teórica americana Susan Leigh Foster escreve:

> O termo “coreografia” atualmente é usado amplamente como referente à estruturação de movimento, não necessariamente movimentos de seres humanos. Coreografia pode estipular tanto os tipos de ações feitas quanto sua seqüência ou progressão. Não necessariamente criado por um único indivíduo, coreografia varia consideravelmente em termos de quão específico e detalhado é o plano de atividades. Algumas vezes, designando aspectos mínimos do movimento, ou alternativamente, rascunhando os contornos gerais de ação dentro dos quais variações podem ocorrer, coreografia se constitui como um plano ou partitura de acordo com o qual o movimento se desenvolve. (…) Prédios coreografam o espaço e os movimentos das pessoas; câmeras coreografam ação cinematográfica; pássaros

> executam coreografias intricadas. (…) Complexos de proteína coreografam reparos de DNA; representantes em call centers executam coreografias improvisadas; famílias fazendo terapia participam de coreografia; serviços na web coreografam interfaces; e até a existência é coreografada. (2011, p. 2)

Dentro desse conceito expandido de coreografia, compreendemos a colocação do diretor de videodança inglês, David Hinton, muito conhecido por ter dirigido os filmes Dead Dreams of a Monochrome Men (1990) e Strange Fish (1994), do grupo inglês DV8 Physical Theatre. Hinton concebeu e dirigiu, em 2000, um filme chamado Birds, no qual editou vôos e movimentos de pássaros gravados para documentários da BBC de forma a criar, através da montagem, uma dança de imagens.

> Acho que fazer filmes de dança são, provavelmente, os filmes mais interessantes que você poderia fazer. Em um nível muito fundamental, fazer um filme e fazer uma dança são uma espécie muito similar de atividade, ambos tratam de dar estrutura para a ação. Se você pensar em filme apenas como uma linguagem formal, e esquecer a atuação e a fala, você pode olhar para qualquer filme como um filme de dança. Todos os filmes captam imagens em ação e tentam colocar essas imagens em conjunto de forma rítmica e expressiva. Nesse sentido, filme e dança operam ao longo das mesmas linhas.[1]

O entendimento de que a edição no cinema opera como coreografia também é defendido pela bailarina e videomaker baseada na Austrália, Karen Pearlman: “A coreografia é a arte de manipular os movimentos: reelaborando tempo, espaço e energia em formas e estruturas afetivas. Em seu trabalho com ritmo, os editores fazem algo semelhante” (2012, p. 218).

Agora, gostaria de citar frases que selecionei de um livro bastante despretensioso, e delicioso de ler, do coreógrafo e bailarino inglês Jonathan Burrows, intitulado O manual do coreógrafo. A primeira vez que o vi dançar foi em um ensaio, em 1999, no Jerwood Space, em Londres, quando eu cursava o mestrado no Centro Laban. Ele dançava uma peça de Rosemary Butcher, minha professora na época. Burrows é bailarino muito famoso, saído do Royal Ballet, e dançava uma peça com três outros bailarinos ingleses, incluindo Lauren Potter (conhecida por dançar o dueto da parede em Strange Fish, do DV8 Physical Theatre). Ficamos sentadas no canto da sala, tentando nos fazer invisíveis para não atrapalhar — éramos olhos, algumas anotando coisas, eu mesma num silêncio profundo para captar o máximo

[1] http://www.kinodance.com/russia/films_program2_2006.html. Acesso em 26.02.2014

possível de imagens para minha lembrança futura. E devo dizer que, dos quatro bailarinos, Burrows era o que mais me chamava a atenção. E hoje, dos quatro corpos, lembro-me com mais clareza do dele se movendo. Desde aquele ensaio, Burrows entrou para o arquivo de meus artistas favoritos, e, quando uma amiga me apresentou seu livro lê-lo foi como voltar a vê-lo naquele dia. Agora, vamos às frases (juntei-as todas num único parágrafo):

> Coreografia é uma negociação com os padrões que seu corpo está pensando (p. 27). Coreografia é sobre fazer escolhas, incluindo a opção de não escolher nada. Ou talvez coreografia seja: organizar objetos na ordem certa que torna o todo maior do que a soma das partes. Ou ainda: O sentido ou lógica a que se chega quando você coloca as coisas uma ao lado da outra e esse acúmulo faz sentido para o público. Esse algo que se acumula parece inevitável, quase indiscutível. Parece uma história, mesmo quando não há história (p. 40). Esta é uma outra possível definição de coreografia: uma maneira de manter as coisas acontecendo (p. 83). Coreografias de cinco minutos quase não precisam de coreografia. Peças de vinte minutos chegam a uma lógica e formato próprios. Vinte minutos costumava ser a duração mais comum para peças de dança. Peças de dança são difíceis de assistir e vinte minutos é suficiente algumas vezes. Peças de dança de uma hora são algo diferente. Todos nós tentamos fazer peças de dança de uma hora e a maioria de nós falha a maior parte das vezes. Uma peça de uma hora precisa de muita coreografia (p. 84-85). O ritmo com o qual você começa sua peça terá um efeito na sua habilidade de fazer com que ela continue. Se você começa muito rápido pode ser difícil, ainda que não impossível, dar continuidade. Se você começa devagar, você vai precisar de um material forte para manter nossa atenção. O ritmo com o qual você começa é uma parte importante do contrato que você estabelece com a platéia nesses momentos iniciais. A sensação de desenvolvimento da peça será lida pela platéia em relação à energia emanada desse ímpeto inicial (p. 85-86). Coreografia é uma forma de organizar uma performance que toma para si parte da responsabilidade pelo que acontece, o suficiente para que o artista fique livre para performar (p. 105).

O ponto de vista de Burrows é diferente dos de Hinton e Pearlman, citados anteriormente, que entendem coreografia como organização de movimentos, mesmo que numa edição de filme. Aproxima-se mais de algumas frases que citei de Foster, especialmente quando ela associa coreografia a um plano ou uma partitura, entretanto, para Foster, plano e partitura existem para que o movimento se desenvolva.

Burrows associa coreografia a formas de organização do material (objetos, coisas) principalmente no tempo — e esse material não precisa ser necessariamente movimento. Aliás, a palavra movimento inexiste nas muitas frases acima, o que nos leva a pensar que coreografia

poderia se aplicar a infinitas coisas, incluindo imagens fotográficas, trechos de vídeos, cenas teatrais, palavras, objetos, e (por que não?) ao movimento. Entretanto, ao assistirmos às peças de Burrows, vemos o quanto ele se interessa pelo movimento — diferentemente de muitos coreógrafos contemporâneos, que optam pela pausa e complicam a inserção de suas obras no universo da dança, aproximando-se da performance ou da *live art* — , as obras de Burrows podem ser facilmente caracterizadas de dança justamente porque, nelas, ele e seus parceiros se movem, bem, muito, e geralmente de acordo com sequências pré-determinadas. Mas então por que o movimento não entra na sua concepção de coreografia? Talvez porque para ele coreografia seja mais ligada às formas de organização, os contratos com o público e os ritmos de variação: aquilo que segura tudo junto, a trama, a teia, a sustentação do todo, o que dá continuidade à peça, o que permite chegar a uma forma e lógica próprias.

Eu gosto desse jeito de pensar, pois amplia o conceito de coreografia para além da ideia de uma organização de movimentos. Ademais, o sentido deixa de ser narrativo, expressivo ou simbólico para se tornar um sentido derivado da estrutura ("parece uma história, mesmo quando não há história"). A estrutura possibilita um sentido. Burrows não é complicado de ler, também não é complicado de ver, e sua escrita não se faz cifrada, retórica, nem rebuscada. Em suas palavras simples e despretensiosas, ele limpa o conceito de coreografia do movimento sem, entretanto, higienizar a dança do movimento[2].

Agora, uso as frases selecionadas de Burrows para me ajudar a pensar sobre *Roteiro*. O processo de criação teve início, como é de costume atualmente na economia dos editais, em um projeto. Ou seja, palavras digitadas no papel foram as primeiras coisas ou objetos a existirem:

> O intuito maior deste projeto é dar continuidade à pesquisa da Companhia, que vem traçando um percurso coreográfico consistente através de suas criações. Se em *(depois de) Antes da Queda* (2009-2011) foram usadas imagens fotográficas da artista americana Francesca Woodman para criação de movimentos e dramaturgia, em *Peças curtas para desesquecer* (2012) a Companhia voltou-se para as memórias das próprias intérpretes como recurso de criação, alicerçando-se no que denominou de sensorimemórias. Agora, a Companhia Perdida deseja explorar mais à fundo estratégias de composição que vêm se tornando sua marca coreográfica:

[2] André Lepecki, em seu livro *Exhausting dance: performance and the politics of movement,* argumenta que a negação do movimento feita por alguns coreógrafos dos anos 90, como Jérôme Bel, Vera Mantero e Xavier Leroy, deriva de uma crítica à modernidade. Aprofundo-me nessa questão no segundo capítulo do meu livro *Dança, frente e verso* (2013).

repetição, texturas de movimento, vocabulário próprio para cada nova peça, estruturas semiabertas de composição, escritura coreográfica a partir de roteiros gerais a serem preenchidos no tempo presente da cena. Ao explorar as estratégias de composição acima descritas sem um tema pré-existente (como fez até o momento), a Companhia Perdida se lança agora a mais um novo desafio.

Se, muitas vezes, palavras escritas em projetos soam como cartas de intenção jogadas à deriva na esperança de serem pescadas pelos jurados das comissões avaliadoras, olhando para trás, posso dizer que o parágrafo acima prenunciou, um ano antes, o que aconteceria em *Roteiro*: a Companhia Perdida não criaria mais com um tema à priori, mas o tema seria a própria coreografia. Por isso, as frases de Burrows, que admiro há muitos anos, se fazem presentes agora e não nos muitos textos que já escrevi sobre processos de criação anteriores. Assim como ele separa a coreografia de um tema, uma expressão ou uma simbologia, minha intenção era separar a criação da Companhia Perdida de tudo que não fossem regras, formas de sustentação, aquilo que mantém tudo junto.

O início do processo foi penoso. Solicitei que os bailarinos trouxessem propostas de regras que alimentassem ações, e percebemos que essa ideia forma a base de muitas brincadeiras infantis (por exemplo, pensar que você tem que estar sempre à direita do outro faz com que todo mundo, num grupo, se mexa o tempo todo). Entretanto, como diretora, logo percebi que essas regras divertidas não tinham a ver com o que me interessa poeticamente. Nessa época, Samanta Roque, uma das bailarinas da Companhia Perdida, emprestou-me um livro sobre o grupo literário Oulipo[3] que ajudou a iluminar meus interesses: os escritores desse grupo acreditavam que a liberdade da escrita seria derivada de regras bastante sérias de constrição, como escrever um romance sem a letra “e” ou escrever nove versões sobre o mesmo episódio, cada uma em estilo diferente. A disciplina derivada da constrição me pareceu apropriada e, a partir de então, ao invés de regras que somente alimentassem ações, passei a buscar regras de constrição, correlação e dependência.

Em uma das cenas de *Roteiro*, um intérprete senta-se numa cadeira, começa a entoar uma canção conhecida e executar movimentos prosaicos. Um segundo intérprete entra na cena e começa a pressionar, somente com uma das mãos, o corpo do que canta com diferentes tônus e tempos. A regra consiste no bailarino sentado permitir

[3] Grupo fundado em 1960 por Raymond Queneau and François Le Lionnais, do qual fizeram parte integrantes ilustres como Georges Perec e Ítalo Calvino. Inclui escritores, a maioria franceses, e matemáticos, que buscam novas estruturas e padrões a serem usados principalmente em literatura.

que canto e movimento reproduzam a qualidade do toque com variações de altura, velocidade, intenção, direção, etc. Quanto mais direta a informação, mais clara a cena. É preciso que o primeiro intérprete inicie sozinho para que o público apreenda a informação sobre a qual a cena se desenvolve. Além disso, uma canção conhecida permite que as variações pelo toque sejam claramente notadas. O espectador compreende a regra nos primeiros minutos, e a seguir é papel dos intérpretes compor de dentro da cena, para que esta não caia em um uso previsível do tempo. Nesse caso, a coreografia se dá pela clareza da regra e pelo sucesso da interpretação, que ocorre, no caso do bailarino sentado, pela rapidez com a qual o corpo escuta e reage e, no caso do segundo bailarino, pela variação rítmica e de qualidade que ele imprime pelo toque.

Em *workshop* realizado em fevereiro de 2014, um dos alunos comentou que essa cena sintetiza uma série de regras claras, e que encontrar essa síntese era como achar a agulha no palheiro. Ou seja, o desafio coreográfico de *Roteiro* estaria na escolha certa dos elementos e na habilidade de fazer com que a linguagem derivada da estrutura seja lida pelo espectador.

Uma outra cena consiste no grupo caminhar pelo espaço, cada um por si, e, quando um dos bailarinos entoa uma nota, os outros devem caminhar até ele e levá-lo ao chão. O tempo da reação coletiva é determinado pelo tempo do canto do indivíduo. Novamente, a cena só funciona se os intérpretes compuserem de dentro e lutarem contra a previsibilidade. Os ensaios consistem em afinar a escuta coletiva para que um indivíduo não sobreponha seu desejo ao grupo, ao mesmo tempo em que a participação individual se faz imprescindível. Assim como na cena da cadeira, o espectador compreende as regras nos primeiros minutos, e a sustentação da cena se dá pelo ritmo de variação.

Em *Roteiro*, a individualidade é dependente de um senso de responsabilidade coletiva — como partes que, quando organizadas, dão forma a um organismo. O sujeito que age somente pela reação a eventos de fora gera uma sensação de angústia, como se a individualidade fosse sempre suprimida pelo coletivo. Como contraponto, há momentos nos quais duplas agem de mãos dadas, movendo-se em sincronia em pulso transmitido pelo aperto das mãos ou pela escuta do ritmo vindo de fones de ouvidos. Durante os ensaios, comecei a chamar esses momentos de frestas de humanidade, pequenos vislumbres nos quais desejos individuais jorram como fontes d'água em meio a ambiente rochoso.

A escolha de quais regras organizam uma nova coreografia é um processo delicado, pois define os contratos de relação com o público,

entre os intérpretes, entre estes e a direção, o figurino, a trilha, a relação com o espaço e o tempo, etc. É um processo inicialmente intuitivo, que começa com maior abertura a proposições diversas mas que, uma vez definido o caminho, fica claro o que pertence ou não à geografia espaço-temporal gestada. Infelizmente, justamente por serem intuitivas, muitas vezes, não consigo justificar, em palavras, minhas escolhas como diretora, e dependo da confiança de quem trabalha comigo — posição de enorme responsabilidade, pois posso indicar para onde navegar, mas não posso garantir que haverá terra à frente. Peter Brook, no seu livro de memorias, *O ponto de Mudança*, chama de *intuição amorfa* esse começo de trabalho, e cita como papel do diretor definir um *senso de direção*.

Nesse sentido, mostrar o trabalho ainda em processo, em ensaios abertos, pode ser produtivo, e, no caso de *Roteiro,* os espectadores foram bastante receptivos às cenas apresentadas, confirmando que minhas intenções faziam algum sentido. Comparativamente, nos ensaios abertos de nosso processo de criação anterior, *Peças curtas para desesquecer*, o material era tão embrionário e pessoal que grande parcela dos espectadores questionou o porque de estarem assistindo àquilo (o que me fez trabalhar muito com o grupo de criadores-intérpretes para conseguir organizar o material e retirá-lo do estado indulgente em que se encontrava). Já em *Roteiro*, como o material surge da disciplina e da clareza das regras, os espectadores se envolveram com o trabalho mesmo nos ensaios abertos, pois a estruturação da linguagem da peça se dá à vista, passo a passo, como um roteiro que se vai seguindo.

Impressionou-me a diversidade de interpretações, tanto leituras mais abstratas quanto mais figurativas. Houve aqueles que se interessaram especialmente pela capacidade da respiração e da voz, aliadas a regras claras de composição e gestualidade, de alterar o estado do corpo dos intérpretes, levando cada cena a uma direção diferente, porém, sempre dentro de certa unidade da qual se vislumbra um todo conceitual e poético coerente. Outros interessaram-se pelo fato das regras serem tematizadas dentro do próprio trabalho, que se estabelece a partir de roteiros claros a serem seguidos pelos intérpretes, ou seja, o título não decorre somente de uma licença poética, mas da própria estrutura da obra. Houve também os que leram o trabalho de forma muito aproximada ao que me toca particularmente dentro dele: as pequenas frestas de humanidade vislumbradas em apertos de mão, aconchegos de corpos, respirações sincronizadas, tentativas frustradas de se fazer escutar, sempre em meio ao poder da regra, do que deve ser seguido, das organizações comportamentais

que pressionam a vida e muitas vezes a abafam.

A primeira vez que me aprofundei na ideia de que coreografia se ligava a um sistema de relações (e não a movimentos colocados em sequência) foi durante meus estudos de mestrado no Laban Centre de Londres. Ajudou-me ler a tese de doutorado de minha orientadora, Ana Sánchez-Colberg, cuja pesquisa consistia em analisar o trabalho de Pina Bausch. A partir de estudos semióticos de diferentes peças de Bausch, Sánchez listou os dispositivos coreográficos (*choreographic devices*) mais usados pela artista: repetição, simetria, deslocamento, transposição, desenvolvimento, aumento, diminuição, variação, adição, subtração, substituição, reiteração, fragmentação, expansão, alongamento, desintegração, aceleração e desaceleração (1992, p. 53). Ainda que bastante gerais, esses termos me foram úteis para começar a pensar quais estratégias coreográficas seriam de meu interesse, e, no início de minha carreira, aprofundei-me no uso da repetição.

Ao escrever sobre as peças *En Atendant* e *Cesena*, de Anne Teresa de Keersmaeker, a teórica e performer sérvia Bojana Cvejic diz que a artista "se mantém fiel a seu entendimento subliminar de que uma estrutura coreográfica múltipla pode ser construída camada por camada" (2013, p. 10). Ou seja, coreografia seria o resultado de uma sobreposição de relações construídas aos poucos, ao longo de um processo criativo. Tive a oportunidade de assistir às duas peças citadas no SESC Pinheiros, a primeira em 2011 e a segunda em 2013. É sabido que ambas foram concebidas para o grande anfiteatro ao ar livre do Festival de Avignon, *En Atendant,* para o anoitecer, e *Cesena,* para o amanhecer, a primeira tendo estreado em 2010 e a segunda em 2011 — e que as peças devem ser compreendidas como um díptico. É inegável que a coreógrafa cria uma geografia espaço-temporal profundamente coerente, um sistema do qual diversos elementos fazem parte, convergindo uns nos outros em complexa imbricação. Ela leva para o palco diversas linguagens (canto, música, dança) e as conecta de forma que o todo se torna maior do que a soma das partes; "parece uma história, mesmo quando não há uma história" (BURROWS, 2010, p.40).

Em *Roteiro*, o processo de lapidar as regras de relação que sustentam as cenas me fez lembrar da fala da bailarina brasileira Ruth Amarante sobre o trabalho com Pina Bausch:

> Nós passamos um bom tempo repetindo improvisações, e destas ela peneira ainda mais; e no final, bem no finalzinho, ela diz: 'tente juntar isso com isso, isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa'. Aí ela começa a fazer um dominozinho; neste ponto o

> trabalho é só dela, o trabalho final, de composição. (*In* FERNANDES, 2000, p. 162)

Como dito anteriormente, no início dos ensaios, solicitei que os bailarinos trouxessem propostas de regras para ação coletiva. Uma das regras trazidas consistia em: todos deveriam se deslocar pelo chão e, quando um indivíduo emitisse som agudo, todo o grupo deveria se aproximar dele; se alguém emitisse som grave, todos deveriam se afastar. Ao testarmos a ideia, percebemos que o deslocamento no nível baixo exigia esforço físico demasiado, o que dificultava a reação ao som. Além disso, parecia haver muitas regras contidas na mesma proposta. Percebemos, empiricamente, que deveríamos simplificar a ideia mantendo, todavia, o conceito de que o som emitido por um indivíduo causava uma mesma reação coletiva. Simplificamos para que qualquer som emitido causasse atração do grupo (não importando se agudo ou grave), e passamos a nos deslocar no nível alto. Essas mudanças afinaram a cena, deram clareza para a relação de dependência estabelecida e, a partir daí, pudemos criar desdobramentos. Ruth Amarante nos conta que Pina Bausch não levava diretamente para o palco aquilo que o bailarino trazia para os ensaios, ela peneirava, editava, burilava, afinava, desmembrava e desenvolvia o material para que, somente depois, ele fosse levado à cena. Fizemos a mesma coisa com as propostas de regras trazidas para os ensaios.

Se a intenção desse processo criativo foi criar sem tema pré-estabelecido, ao longo dos ensaios, as cenas derivadas das regras e suas manipulações começaram a imprimir impressões e motivos, que foram ganhando espaço e sendo aprofundados. Para a divulgação do *workshop* oferecido em fevereiro de 2014, veiculamos o seguinte parágrafo:

> Pesquisa-se a ação individual e coletiva a partir de roteiros rigidamente pré-estabelecidos, que tensionam a relação entre liberdade e condicionamento, entre criação e interpretação. Busca-se o movimento maçante e repetitivo que estremece afetos, represa a fala e desafina o canto. Em meio a isso, avistam-se frestas de humanidade e compaixão na persistência do toque, na insistência da respiração e no movimento que continua apesar do cansaço.

A partir de agora, quando dermos continuidade à *Roteiro,* para que a peça suba ao palco, provavelmente teremos que assumir essas ideias, que vieram de um longo processo de pesquisa. Ao invés de iniciar com um tema pré-estabelecido, começamos sem nada e a pesquisa acabou por nos levar a tematizar a própria questão da restrição pela regra como mote de criação em coreografia, no quanto os corpos seguem e reagem às diferentes formas de constrição,

correlação e dependência que estruturam o todo, e no quanto esses mesmos corpos encontram frestas para resistir a comportamentos maçantes e embrutecedores.

Recebido em 23 de Julho de 2014
Aceito em 10 de Fevereiro de 2015

Referências

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. London and New York: Routledge, 2010.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIC, Bojana. *En Atendant & Cesena*: a choreographer's score. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança teatro*: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy*. London and New York: Routledge, 2011.

MORAES, Juliana M. R. de. *Dança, frente e verso*. São Paulo: Editora nVersos, 2013.

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia. In: CALDAS, Paulo (org.). *Ensaios contemporâneos de videodança*. *Dança em Foco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

SANCHEZ-COLDBERG, Ana. *German Tanztheater*: traditions and contradictions, a choreological documentation of tanztheater from its roots in Ausdruckstanz to the present. Ph.D. dissertation, Laban Centre for Movement and Dance, London, 1992.