

CONTRAESPAÇOS ENTRE DANÇA E ARQUITETURA: RELATO DE PROCESSO DE PESQUISA DE/EM CRIAÇÃO EM DANÇA

Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda¹

Resumo: Este artigo é constituído por um relato da defesa da **coreotese** de doutorado desenvolvida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no qual são expostos os pontos de partida da pesquisa, seu desenvolvimento e amadurecimento ao longo do processo e como os capítulos foram organizados em sua forma final. A pesquisa desenvolveu-se através da realização de um processo artístico-teórico de criação de uma obra de dança contemporânea, tendo como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid e seguiu as abordagens metodológicas da Prática como Pesquisa e da Pesquisa Guiada pela Prática, colocando em relação transversal os Estudos Coreológicos (Rudolf Laban e autores relacionados), estudos da dança, a arquitetura e as artes visuais. O processo, intitulado *Contraespaço*, compreendeu e encadeou reflexões sobre possíveis relações criativas entre dança e arquitetura, ao mesmo tempo considerando a produção e prática artístico-teórica em dança do autor nos últimos 20 anos e rastros de suas principais influências coreográficas. A pesquisa ocupou-se em revelar o aspecto processual da criação em dança como pesquisa e como esse processo pode ser atravessado por inúmeros estímulos corporais, visuais e teóricos e em valorizar o campo da dança como articulador de relações interartísticas e interdisciplinares. O processo foi informado pelos conceitos de imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento, cruzando os autores Rudolf Laban, Gaston Bachelard e Maxine Sheets-Johnstone.

Palavras-chave: Dança. Arquitetura. Coreografia. Processo Criativo. Prática como Pesquisa.

¹ Coreógrafo, dançarino, professor e pesquisador. Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (2010-). Doutor em Artes Cênicas (2018) pela Universidade Federal da Bahia (orientação: Ciane Fernandes). Possui o Professional Diploma in Dance Studies (1998) e o Independent Study Programme Certificate (1999) pelo Laban Centre, Londres (RU). Diretor do grupo Cláudio Lacerda/Dança Amorfa (1998-). Autor dos livros *Representações de Masculinidade na Dança e no Esporte: um olhar sobre Nijinsky e Jeux* (2010) e *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* (2011). www.claudiolacerda.blogspot.com.

COUNTERSPACES BETWEEN DANCE AND ARCHITECTURE: REPORT OF
PROCESS OF RESEARCH OF/IN DANCE MAKING

Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Abstract: This article is constituted by a report of the presentation of the doctoral *choreothesis* developed by the author at the Graduate Programme in Performing Arts of Universidade Federal da Bahia, in which are exposed the points of departure of the research, its development and maturing along the process and how the chapters were organised in their final form. The research developed through the undertaking of an artistic-theoretical process of the making of a contemporary dance piece, having as starting point and inspiration the work of Iraqi-British architect Zaha Hadid and followed the methodological approaches of Practice as Research and Practice-led Research, putting in transversal relationship Choreological Studies (Rudolf Laban and related authors), dance studies, architecture, and visual arts. The process, titled *Contraespaço* [*Counterspace*], comprehended and enchaind reflections about possible creative relationships between dance and architecture, at the same time considering the author's artistic-theoretical production and practice in the last 20 years and traces of his principal choreographic influences. The research engaged in revealing the processual aspect of dance creation as research and how this process can be traversed by innumerable bodily, visual and theoretical stimuli and in valuing the dance field as articulator of interartistic and interdisciplinary relationships. The process was informed by the concepts of spatial imagination, bodily imagination and movement imagination, crossing over authors Rudolf Laban, Gaston Bachelard and Maxine Sheets-Johnstone.

Keywords: Dance. Architecture. Choreography. Creative Process. Practice as Research.

O presente artigo refere-se à minha pesquisa de doutorado, intitulada *Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid*, realizada de março de 2014 a janeiro de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes e tendo como membros das bancas de qualificação e de defesa as Prof^{as}. Dr^{as}. Maria Albertina Silva Grebler (PPGAC/UFBA), Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA), Ana Carolina Bierrenbach (PPGAU²/UFBA) e Mônica Fagundes Dantas (PPGAC/UFRGS). O texto que segue foi baseado na apresentação oral da defesa e apresenta a pesquisa como um todo, suas fases, metodologia, percursos, processos, conceitos-chave e desdobramentos presentes e futuros.

A proposta para o doutorado foi desenvolver uma *coreotese*. Assumir esse nome implica que três elementos formam o trabalho. A parte “coreo” tem uma dupla implicação: Coreografia e Coreologia. Coreografia, que eu entendo e considero como criação em dança, significa que utilizei o desenvolvimento de um processo criativo em dança como motor para o encadeamento da pesquisa e como resolução da mesma. Coreologia compreende os estudos desenvolvidos pelo reformador da dança Rudolf Laban para criação, execução, análise, observação e escrita de dança. A parte “tese” implica o pertencimento a um processo de pesquisa e escrita acadêmica, com sua série de procedimentos e rituais, inclusive a submissão à prova e aceitação por parte de pares.

A pesquisa se desenvolveu numa dinâmica em espiral como na figura do Anel de Moebius (Figura 1), fazendo transitar as instâncias corpo criativo, escrita, prática, teoria, arte, academia, processo e produto, procurando diluir polaridades e hierarquias e valorizando várias dimensões do saber: o corporal, o linguístico, o intuitivo, o imaginativo e o racional e analítico, e fazendo dialogar as áreas da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais.

2 Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

FIGURA 1 – ANEL DE MOEBIUS



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Möbius_strip#/media/File:Möbius_strip.jpg>. Acessado em: 02 maio 2015.

A pesquisa iniciou, se transformou, se desenvolveu e se materializou, em dança e escrita, como em uma série de Aneis de Moebius interligados. A cada nova volta em um conjunto de assuntos, autores e ações, que foram se organizando, na forma final, em oito capítulos, novos pontos de vista, novas bagagens e novas contaminações e vivências foram se acumulando e transformando uns aos outros.

O ímpeto para a pesquisa foi realizar um processo de criação de uma obra de dança contemporânea, tendo como ponto de partida e inspiração a arquitetura e o *design* da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid (Bagdá 1950-Miami 2016). Considero que o desejo já é um motor inicial para a criação. Imagens de obras de Hadid me despertaram cinesteticamente o desejo de criar dança; a partir daí, a fagulha para a criação e a pesquisa já havia sido acionada e o processo, já posto em movimento no Anel de Moebius, mesmo que ainda em estado de potencialidade.

Tive meu primeiro contato com imagens de obras de Hadid em 2008, quando comecei a me interessar pela arquitetura desconstrutivista. O que me impressionou quando vi imagens de obras suas e de outros arquitetos, como Frank Gehry, Peter Eisenman e Rem Koolhaas, foi uma qualidade de descentramento, de deslocamento, de labilidade, que me estimularam cinesteticamente de forma imediata. A partir daí, desenvolvi uma série de pesquisas e criações, que intitulei *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, que gerou as obras coreográficas *Deserto Aresta* (2008) e *Espaçamento* (2011), o estudo coreográfico *Des-com-po-si-ção* (2009) e o livro *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* (2011).

Aprofundei na obra de Gehry e me interessei pela teoria da desconstrução de Derrida para a feitura de *Des-com-po-si-ção* e *Espaçamento*. Neste doutorado tive a oportunidade para me aprofundar na obra de Hadid.

Mas, como acontece esse fluxo entre o estímulo por obras de Hadid e meu desejo de criar dança a partir dele? Explico como flui essa relação, através de uma das minhas obras favoritas de Hadid, o *Phaeno Science Centre* (Figura 2).

FIGURA 2 – ZAHA HADID. PHAENO SCIENCE CENTRE. WOLFSBURG (ALEMANHA)



Fotografia: Werner Huthmacher. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/>>. Acessado em: 13 set. 2014.

Quando visualizo essa imagem, acontece uma série de encadeamentos que estão na ordem da sensação. São engatilhadas sensações de descentramento, fluxos de energia, não um caos, mas um ordenamento que tem sua própria lógica. Essas sensações reverberam diretamente no meu corpo e tenho o ímpeto de me mover a partir delas. Uma série de “intenções internas”, usando uma expressão labaniana, começam a fermentar possibilidades de “manifestações externas”. A percepção de uma labilidade (ou seja, uma desestabilização, um desequilíbrio) que, ao mesmo tempo, move e sustenta o prédio, em diferentes linhas de força, me impressiona bastante. Quanto às formas, minha impressão é a de que vetores de força é que as vão moldando. Estive, portanto, interessado nas *forças*: que regem esse prédio e outras obras de Hadid; presentes em textos seus e de outros autores que falam sobre sua obra; presentes em textos não relacionados a Hadid ou arquitetura, mas que trazem assuntos com uma potência instigadora para relacionar a este trabalho.

A força motriz da relação entre Hadid e minha dança é: suas obras arquitetônicas e de *design* me afetam cinesteticamente e me estimulam a pesquisar movimento, estados de corpo e uso do espaço e criar dança. Essa força motriz encadeou a prática desenvolvida em *Contraespaço*, a investigação coreográfica desenvolvida juntamente com os(as) bailarinos(as) Juliana Siqueira, Jefferson Figueirêdo, Orunmillá Santana e Stefany Ribeiro, ao longo de 14 meses, instigando-me a trabalhar com a imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento e encadeou todas as relações entre teorias, autores, áreas de conhecimento, passado e presente.

Esses elementos foram pontos de partida para experimentações. Forças têm a ver com dinâmica e ambas têm o potencial de transformação. As formas de Hadid me interessam porque são formadas por essas forças; logo, são formas em transformação, transformáveis e transformadoras. Forma, para Deleuze (2007), tem a ver com identidade. Uma forma que não se transforma é uma identidade rígida. Por isso, recusei a ideia, levantada por algumas pessoas que comentaram meu projeto no início, de que se tratava da tradução de um meio de expressão para outro, ou seja, da arquitetura para a dança. Considero que, na tradução, mesmo com as mais avançadas acepções, espera-se que algo da identidade do objeto de origem esteja identificável no objeto resultante da tradução. Os pontos de partida me serviram para a criação artística, para a transformação, não tendo nenhum compromisso de minha parte em ilustrá-los ou traduzi-los para a dança. Eu quis que as identidades surgidas pudessem ser outras, que a criação artística fosse um outro ser. Por isso, as relações transversais que teci entre dança, arquitetura, filosofia e artes visuais foram retroalimentadoras em espiral, não em uma linha reta.

Para colocar minha pesquisa em movimento, precisei de uma abordagem metodológica que acolhesse e valorizasse essas várias instâncias de saberes, tendo a criação em dança como ativadora e articuladora dos mesmos. Por isso, adotei a Prática como Pesquisa (em inglês, *Practice as Research – PaR*), que coloca a prática no centro da pesquisa, neste caso, a prática artística em dança. Exponho essa metodologia no Capítulo 1.

A *PaR* encoraja que se utilizem os mecanismos da criação artística na pesquisa acadêmica e a produção de saberes que advêm desses processos. A prática vem como produtora da pesquisa, e não apenas um meio de ilustrar teorias. As pesquisas desenvolvidas através da *PaR* não necessariamente nascem de um problema ou de uma hipótese. Muitas vezes, nascem de um ímpeto de explorar algo, uma questão. Segundo Yvon Bonenfant (2012, p. 22), o pesquisador está disposto a “explorar o que emerge”. E foi a isso que me propus ao longo desses quatro anos. O pesquisador modela sua própria metodologia e seus métodos. Trouxe a visão de vários autores que pesquisam através da *Par* e que pesquisam a própria *Par*, que é uma abordagem metodológica em desenvolvimento e ainda luta por sua validação na academia.

June Boyce-Tillman (2012, p. 9) diferencia a *PaR* em dois tipos: baseada na prática [*practice-based*] e guiada pela prática [*practice-led*]. O primeiro inclui a prática como parte da submissão do doutorado, que seria incompleta sem a inclusão dos seus resultados. Já o segundo concerne a natureza da prática e preocupa-se com originalidade no entendimento desta em uma área determinada. Suas teses resultantes são geralmente expressas em forma textual, apesar de a metodologia normalmente incluir a prática e frequentemente tomar a forma de uma metodologia de pesquisa-ação ou etnografia de algum tipo. Seguindo essas definições de Boyce-Tillman, considero que utilizei os dois tipos. Com a Pesquisa Baseada na Prática, o processo de *Contraespaço* foi o motor e articulador, colocando na relação em espiral do Anel de Moebius as relações entre os sentidos corporais, a valorização do conteúdo cinestésico e dos saberes corporal e teórico da dança, articulando as transversalidades entre áreas de conhecimento, e o produto da pesquisa se dá em dança. Com a Pesquisa Guiada pela Prática, todo o material gerado pelo processo artístico e seus desdobramentos constituíram rico material para reflexão e considerações teóricas, cujo nascimento só foi possível com a realização da prática, e gerou o material escrito da coreotese.

Também no Capítulo 1 escrevi um subcapítulo em prol da valorização do campo da dança na pesquisa artístico-acadêmica, como produtora de pesquisa, trazendo seu conhecimento produzido e fruído pelo corpo e a teoria advinda desse conhecimento, e fazendo da dança articuladora de diálogos interdisciplinares. Selecionei cinco autoras para

me dar suporte nessa valorização, cada uma com questões específicas: Laurence Louppe, Jane Desmond, Sally Banes, Ciane Fernandes e Maxine Sheets-Johnstone. Louppe (2012) defende o uso dos saberes intrínsecos da área da dança, a saber, o movimento e modos de análise deste, para poder se observar e estudar a poética da dança, o seu fazer. Desmond (2013) reivindica a importância desses saberes para os estudos culturais. Banes (1994) advoga pela centralidade da dança como articuladora e integradora do processo de pesquisa e escrita e tem um pensamento sobre a propriedade da dança de ser não apenas um reflexo, mas também produtora, da sociedade. Fernandes (2006; 2013) atua no trânsito entre arte e academia, procurando diluir polaridades entre dança e escrita, criação e análise, arte e vida, arte e academia. Em seus escritos, procura trazer o corpo para o primeiro plano, eleva a importância das criações artísticas que têm o corpo em seu cerne, seja dança, teatro, *performance* e, principalmente, híbridos desses ou trabalhos que desafiam limites entre essas formas artísticas, e considera o alto valor das descobertas e reflexões advindas dessas criações. Sheets-Johnstone (2009; 2015) construiu uma rica rede de pensamento na qual não só valoriza a dança, mas, antes disso, valoriza a “experiência como fonte fundante do conhecimento”, o “pensar em movimento”, o corpo em primeira pessoa [*first-person body*], e uma sabedoria corporal cinética e cinestésica das formas animadas. Não foi à toa que intitulei o Capítulo 1 “Conquistando espaços”.

No Capítulo 2, “Cultivando o terreno: conhecimento e afetos na dança”, no primeiro subcapítulo entro nos meandros do *medium* da dança, expondo suas propriedades, principalmente a multissensorialidade e a qualidade de multicamadas, nos âmbitos da feitura, da execução e da fruição, e as duas instâncias que lhe conferem sentido: a fenomenológica e a semiótica. Baseei minha exposição nos estudos iniciados por Laban (1978; 2011) e desenvolvidos por suas discípulas, principalmente Valerie Preston-Dunlop (1994; 1998a; 1998b; 2010), no Laban Centre em Londres, e Irmgard Bartenieff, no Laban Institute em Nova York, e os discípulos e discípulas destas. Também uso José Gil (2004), com sua noção de corpo paradoxal, que funciona a partir do nexo entre as instâncias fenomenológica e semiótica. No segundo subcapítulo, esmiuço no que consistem os Estudos Coreológicos, nos quais me formei no Laban Centre (1997-1999), procurando fazer correspondências com a Laban/Bartenieff Movement Analysis (LMA), desenvolvida no Laban Institute. Apresento

conceitos e noções de Laban importantes para esta pesquisa, como: perspectiva corporal, labilidade, relação entre *stir* [ebulição] e *stillness* [pausa] e imaginação espacial. Expus não só o conteúdo labaniano, mas também minha experiência de aprendizagem deste e sua influência em minha atuação como dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador. No terceiro subcapítulo resgato minhas influências formadas através do que chamei de meus coreógrafos e coreógrafas-referência, que são o brasileiro Airton Tenório (em cuja companhia, a Companhia dos Homens, atuei por cinco anos (1992-1997) no Recife), a alemã Pina Bausch, o australiano Lloyd Newson do DV8 Physical Theatre, as britânicas Siobhan Davies e Rosemary Butcher e os norte-americanos William Forsythe e Meg Stuart. O processo de *Contraespaço* me fez retrair e refletir sobre essas referências e o que aprendi através dos processos e obras desses artistas.

No Capítulo 3, “Relações Interartes e Ligação com a Arquitetura”, inicio apresentando o conceito deleuziano de “mediadores”, que contribuiu para que eu pensasse em formas diversas de coexistência, ordenamento e transformação dos elementos deste trabalho no movimento do Anel de Moebius, em oposição ao tempo narrativo da sucessão, da linearidade. Esse conceito me confirmou e me encorajou com a possibilidade de haver ecos, ressonâncias e transversalidades entre campos de conhecimento diversos. O conceito de mediadores baseia-se em que:

Deve-se formar seus próprios mediadores. É uma série: se você não pertence a uma série, até mesmo uma completamente imaginária, você está perdido. Eu preciso de meus mediadores para me expressar e eles nunca teriam se expressado sem mim: sempre se está trabalhando em um grupo, mesmo quando não se aparenta ser o caso (DELEUZE, 1992, p. 285).

Considero como meus mediadores nesta pesquisa Hadid, Laban, meus coreógrafos-referência, os dançarinos que trabalharam comigo, além de Sheets-Johnstone, Gaston Bachelard, Daniel Stern e outros autores.

Antes de expor minha ligação com a arquitetura, falo sobre como processos e obras artísticas de outros meios alimentaram meus processos em dança. Em seguida, discorro sobre o interesse que alimentei com relação à arquitetura desconstrutivista. Traço um breve histórico dessa vertente, cuja expressão se disseminou a partir de uma exposição curada por Philip Johnson e Mark Wigley no MoMA (Museu de Arte Moderna) em Nova York, em

1988, com oito arquitetos de diversas nacionalidades e atuação em países diferentes: Hadid, Gehry, Koolhaas, Eisenman, Daniel Libeskind, a cooperativa Coop Himmelblau e Bernard Tschumi.

Hadid (apud ABDULLAH; SAID; OSSEN, 2013, p. 5) disse que se rebelou contra o ângulo de 90° e a repetição da arquitetura moderna. Portanto, achei necessário fazer um breve panorama dos paradigmas da arquitetura moderna, apresentando nomes como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Walter Gropius, entre outros. E faço paralelos com o que artistas da dança pós-moderna, a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, se rebelaram contra a dança moderna, alavancando o desenvolvimento da dança contemporânea.

Finalizo o capítulo com um breve relato da *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* e outras aproximações artísticas e pedagógicas que desenvolvi relacionando dança e arquitetura: o trabalho *site-specific Interferência Amorfa sobre Ponte da Boa Vista* (2001), a residência *Dança em Vão* (2012) e o espetáculo *Real/Duplo* (2010).

No Capítulo 4, “A obra de Zaha Hadid como ignição para minha criação em dança”, descrevo, inicialmente, o afeto inicial cinestésico que suas obras causaram em mim, a ponto de me estimular criativamente na dança – cujo exemplo dei anteriormente, sobre minha reação à imagem do *Phaeno Science Centre* – e as reverberações de discursos sobre arquitetura da própria Hadid e de outros autores em meus pensamentos sobre dança³.

As correlações que se podem fazer entre o trabalho de Hadid e a criação em dança contemporânea são diversas e bastante instigadoras. Primeiramente, o que me chama a atenção em muitas de suas obras, apesar das muito diferentes facetas de uma para outra e de suas diferentes fases (aprofundadas no Capítulo 5), é uma qualidade de organicidade, remetendo a seres da natureza, como moluscos, larvas e vegetais, e características parciais de seres vivos, por exemplo, canais que se abrem em grandes espaços vazados, cujas fronteiras são indeterminadas. Encontro uma grande facilidade em estabelecer analogias com o corpo, humano e não humano, como, por exemplo, nos trânsitos entre o espaço interno e externo de alguma obra, nas várias camadas que compõem uma determinada

3 Devido à limitação de espaço, não inseri mais imagens de Hadid neste artigo. Portanto, encorajo o leitor a ver mais imagens e informações sobre suas obras no *website* de seu escritório, Zaha Hadid Architects: <www.zaha-hadid.com>.

parte de um prédio ou um prédio inteiro, na fluidez suscitada por essas formas e suas intercomunicações. Em segundo lugar, muitas vezes, a visão das obras dá a sensação de estarem em movimento e encadeia impulsos para me mover, a partir de, por exemplo, uma determinada torção, um achatamento, um alongamento ou projeção no espaço. Em terceiro lugar, as imagens dessas obras suscitam devaneios de habitar esses espaços e me encorajaram a abordar o corpo como um material a ser explorado, com a noção de material vivo.

Posteriormente, retraço as influências formativas principais de Hadid nas artes visuais, os artistas modernistas russos Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky. Para Hadid, inspirar-se nesses artistas significou voltar a uma fonte original que, segundo ela, havia inspirado a arquitetura moderna, e continuar seu projeto não finalizado, no espírito experimental da vanguarda inicial. Seu fascínio por Malevich teve tal magnitude a ponto de Hadid tomar a pintura como ferramenta de trabalho. Ela diz: “Eu me senti limitada pela pobreza do sistema tradicional do desenho na arquitetura e estava procurando por novos meios de representação” (HADID, 2004).

Utilizando a pintura, Hadid se propôs a radicalizar a fragmentação e o ordenamento em camadas, técnicas composicionais dessa vanguarda inicial moderna, porém visando à realidade arquitetural e à vida real. Dedico um subcapítulo para expor traços primordiais do trabalho desses artistas. Em outro subcapítulo, revisito a trajetória formativa de Laban. Um fato marcante a partir do qual podem se traçar outras conexões entre dança e arquitetura é a formação de Laban em arquitetura e artes plásticas, embora não finalizada, o que influenciou, sem dúvida, o conteúdo da Coreologia, especialmente a Corêutica, o estudo da Harmonia Espacial. Posteriormente, teço uma rede de conexões entre esses três artistas, que faziam a ligação entre arte e espiritualidade como propulsor de suas inovações artísticas.

Em adição a estes, trago uma outra influência comum a Hadid, Laban, Malevich e Kandinsky: a caligrafia árabe. Esta foi inspiração para a abstração de Malevich e Kandinsky, foi material de meditação para a criação da noção de *trace forms* de Laban, e esteve presente na formação de Hadid em Bagdá e foi influência, por tabela, através da obra

malevichiana e kandinskyana. Essa influência pode ser detectada tanto em esboços feitos à mão por Hadid e as curvas complexas presentes em sua obra, tanto em prédios quanto em móveis e objetos.

Digo que essas referências constituem uma expansão de afetos, formando uma rede ancestral, a mim e a Hadid, de influências nas artes e nas relações entre dança, arquitetura e artes visuais.

A obra de Hadid é multifacetada, com propostas bem diversificadas, rastros de sua profunda investigação, o que impede que se faça uma definição única de sua obra como um todo. Dedico o Capítulo 5 a proporcionar um escopo dessa multiplicidade, através de dois vieses. Primeiro, a partir do ponto de vista dos seus processos, expondo características de suas fases e técnicas desenvolvidas por ela e seus associados. Utilizei os autores Abdullah, Said e Ossen, Jodidio, Giovannini, além de Patrick Schumacher, seu sócio, e da própria Hadid. Segundo, a partir de minha vivência de suas obras, tanto com imagens quanto com vistas e visitas *in loco* a alguns de seus prédios, móveis e objetos de *design*, em Londres, Roma e Milão.

Há um fato curioso e significativo da carreira de Hadid. Após sua formação na Architectural Association em Londres nos anos 1970, e depois de lá ter lecionado por alguns anos, Hadid fundou seu escritório. Nos primeiros dez anos de atividade, investiu bastante em pesquisa e ganhou vários concursos, mas teve pouquíssimas encomendas e projetos aprovados. Ela reagiu a esses “fracassos”, investindo mais ainda em pesquisa. Quando, efetivamente, começaram a surgir cada vez mais encomendas, sua abordagem já tinha um amadurecimento de pensamento e prática, calcados na experimentação, que repercutiu no impacto do recebimento da radicalidade de sua obra. Ela disse: “A essa altura, já havíamos testado todas as possibilidades”⁴. Identifico-me com a experimentação desenvolvida por Hadid, pois desde meu início como coreógrafo me dispus a seguir a seara da experimentação, em grande parte, influenciado por meus coreógrafos-referência, cuja grande maioria baseou e baseia seus trabalhos na experimentação.

4 Registrado no documentário *ZAHA Hadid... Who Dares Wins*, apresentado por Alan Yentob, da série *Imagine*, produzida por BBC Scotland, 2013. Disponível em: <www.bbc.co.uk/imagine>. Acessado em: 12 nov. 2014.

Outro dado significativo concerne ao desenvolvimento da técnica do paramétrico, que, segundo Abdullah, Said e Ossen (2016, p. 9), originou-se de estudos sobre os sistemas das criaturas vivas e sua adaptação ao ambiente, imitando esses processos de adaptação, aplicando no sistema arquitetural essa responsividade a todos os dados relacionados ao projeto. Schumacher diz que o paramétrico:

[...] é o senso de complexidade governada por leis que assimila este trabalho às formas que encontramos em sistemas naturais (orgânicos, assim como inorgânicos), onde todas as formas são o resultado de forças que interagem de acordo com leis. Assim como os sistemas naturais, as composições paramétricas não podem ser facilmente decompostas em subsistemas independentes. Este é um ponto principal de diferença em comparação com a insistência moderna na separação clara de subsistemas funcionais (SCHUMACHER, 2008, p. 40).

Encontrei um paralelo com Laban, que fala de como seres vivos e matéria inorgânica estão conectados sob as mesmas leis naturais:

Nós também descobrimos que as mesmas leis governam não apenas a construção de seres vivos, mas também a estrutura de toda matéria inorgânica e sua cristalização. Com esta descoberta, toda a natureza pode ser reconhecida como sendo governada pelas mesmas leis corêuticas, as leis dos círculos independentes (LABAN, 2011, p. 26).

Como mencionado, minha proposta foi trabalhar com a imaginação espacial, a imaginação corporal e a imaginação de movimento, no nível do devaneio e das transformações. Os autores principais que utilizei foram Laban, com os conceitos de perspectiva corporal, imaginação espacial e labilidade; Bachelard, com a valorização da imagem e da imaginação e os sentidos subjetivo e fenomenológico do habitar; e Sheets-Johnstone, com suas noções de valorização da experiência, o corpo em primeira pessoa, o pensar em movimento, inteligência cinética e cinestésica das formas animadas e sensibilidade de superfície.

Uso também conceitos derridianos, estudados na *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, como desconstrução, centro faltante, labilidade, espaçamento e *diferência*, e os conceitos deleuzianos de mediadores e forças. Esses ficam num plano de fundo, fazendo ligações com alguns aspectos de dança, arquitetura, Laban e Hadid e com os outros autores mencionados.

A propósito, o conceito de labilidade é utilizado tanto por Laban e por Derrida. Explorei ambos: do ponto de vista de Laban, desestabilização; do de Derrida, espaço de tensão entre polaridades.

No Capítulo 6, “Conceitos amalgamadores da pesquisa: imagem, imaginação, interrelação entre os sentidos, fenomenologia bachelardiana, o trabalho com o fracasso”, apresento conceitos e autores, de áreas além da dança e da arquitetura, para conferir o que chamei de um amalgamento, uma liga necessária entre a arquitetura de Hadid e minha criação em dança, para estimular a circulação do Anel de Moebius desta pesquisa. Considero-os como os “tentáculos” na instalação de Hadid *Elastika* (Figura 3).

FIGURA 3 – ZAHA HADID. *ELASTIKA*. ART BASEL MIAMI BEACH, MIAMI (EUA)



Fotografia: Zaha Hadid Architects. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/design/elastika/>>. Acessado em: 10 ago. 2015.

Nesse capítulo, primeiramente, precisei fortalecer a justificação do uso da imagem, em fotografia e em imagens em movimento, e o importante papel que cumpriu nesta pesquisa. Falo de imagens de arquitetura. Desde o início da *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, estas já haviam me afetado, legítima e verdadeiramente, a ponto de me estimular a desenvolver criações coreográficas. Em algumas situações onde expus meu projeto de doutorado, em sua fase inicial, houve algumas críticas do tipo: “Mas, como você vai criar dança inspirado pela arquitetura, sem conhecer antes essas arquiteturas em seus locais?” Entendo o ponto de vista de como surgiram essas questões, a partir de olhares externos à minha pesquisa e externos também ao âmbito da dança, mas, ao mesmo tempo, essa pergunta foi feita ignorando, e até mesmo menosprezando, os afetos em ação já encadeados por essas imagens, instigando uma intenção muito clara de explorar em

dança esses estímulos cinestésicos. É importante eu enfatizar que não considero essas imagens como substituições do contato físico-visual presencial com as obras arquitetônicas em questão; mas constituem, por si só, uma fonte primária legítima. Sigo a colocação da autora de arquitetura Beatriz Colomina (1994, p. 15) de que a fotografia é produção de realidade e, não apenas, reprodução da mesma. Também utilizei, para me ajudar a justificar e defender esta posição, Bachelard, Laban, Sheets-Johnstone, Hélène Binet (fotógrafa que fez imagens de obras de Hadid), Tschumi, Stern e Juhanni Pallasmaa. A propósito, vim ter a chance de visitar algumas obras de Hadid *in loco*, em maio de 2016, em uma viagem a Milão, e de setembro a dezembro desse mesmo ano, período de meu Doutorado Sandwich, realizado no Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University na Inglaterra (sob supervisão da Prof^a. Dr^a. Natalie Garrett Brown). Essa época foi posterior ao processo de *Contraespaço*. Portanto, minha relação com essas obras foi acrescida da bagagem de já ter desenvolvido um processo criativo de dança inspirado por imagens suas.

Uma outra questão, diretamente ligada à anterior, e que também precisou de uma sustentação teórica, foi a interrelação entre os sentidos. Se eu afirmo que “imagens me afetaram cinesteticamente e me estimularam a experimentar e criar dança”, encontrei em Stern, Bachelard, Laban, Kandinsky, Sheets-Johnstone e Pallasmaa dados preciosos sobre a interrelação entre os sentidos corporais. Stern (1985, p. 154) traz o conceito de “fluência intermodal”, que consiste em que qualidades de percepção, como intensidade, forma, tempo, movimento e número, podem ser abstraídas por qualquer modo sensorial a partir das propriedades invariantes do mundo do estímulo e, então, transpostas para outras modalidades de percepção. Stern está falando sobre o contexto do desenvolvimento dos bebês, mas também do desenvolvimento de uma faculdade essencial, que permanece subliminar quando adultos. Stern diz que os artistas, especialmente os poetas, contam com a unidade dos sentidos como garantida e que a maior parte da poesia não poderia funcionar sem essas analogias e metáforas sensoriais cruzadas (ibid., p. 155), em que, por exemplo, odores são remetidos a sensações táteis, cores são remetidas a cinestesia, etc. E diz que a dança é o exemplo máximo, de fato, o protótipo das tentativas artísticas de expressão em um *medium* de qualidades sentidas em outro.

Já Bachelard, acrescenta uma dimensão imaginativa às correspondências sensíveis, chamando-a de “transiências sensíveis” (BACHELARD, 1990, p. 65). Assim, não só acontece a fluência entre os sentidos, mas cada órgão se elastece com diferentes qualidades como “o ouvido atento procura ver”, “o ouvido recolhido”, “imagens visuais do ouvido esticado”. Há, portanto, uma “extensão dos poderes dos sentidos” (HARDY apud BACHELARD, 1990, p. 67).

Laban, por sua vez, expande as propriedades do sentido do tato, como interface principal do corpo com o espaço, para os outros sentidos. Ele diz: “Todas as mudanças no espaço que vemos, ouvimos, cheiramos ou saboreamos são literalmente impressões táteis. Todos os nossos sentidos são variações de nosso singular sentido do tato.” (LABAN, 2011, p. 29).

Kandinsky tinha uma grande capacidade sinestésica na ligação entre os sentidos. Segundo Becks-Malorny (1994, p. 7), ele não percebia cores somente em termos de objeto, mas as associava com sons que variavam em intensidades do alto ao baixo e do agudo ao mudo. Segundo o próprio Kandinsky:

O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha (KANDINSKY, 2015, p. 67).

Pallasmaa fala sobre a conexão visual-háptica na arquitetura. A citação a seguir diz muito sobre minha relação com a obra de Hadid:

A visão revela o que o toque já sabe. Poderíamos pensar sobre o sentido do tato como o inconsciente da visão. Nossos olhos afagam superfícies, contornos e arestas distantes, e a sensação tátil inconsciente determina a agradabilidade ou desprazer da experiência. O distante e o perto são experienciados com a mesma intensidade, e eles se fundem em uma só experiência coerente (PALLASMAA, 2007, p. 42).

Bachelard ocupa todo um subcapítulo, como valorizador da imagem e da imaginação. Ele considera a imaginação “como uma potência maior da natureza humana” (BACHELARD, 2008, p. 18); “A imaginação nada mais é senão o sujeito transpondo as coisas.” (id., 1990, p. 2). Trata-se de uma imaginação produtora, com uma dupla função de real e de irreal, ambas necessárias para nosso psiquismo produtor. Bachelard diz que

“As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação. A imaginação nesse caso é multifuncional” (ibid., p. 2). As significações subjetivas/fenomenológicas da casa e seus lugares e da questão do habitar, tratadas em *A Poética do Espaço* e em *A Terra ou os Devaneios do Repouso*, me tocaram profundamente por trazer questões da subjetividade, com uma abordagem fenomenológica, da relação do corpo com o ambiente, mais especificamente, seu ambiente de proteção, o ambiente que se habita. Isso me trouxe uma dimensão da arquitetura sobre a qual não havia lançado atenção anteriormente, trazendo conteúdos não só da experiência presente, mas também do inconsciente, das lembranças, dos sonhos e dos arquétipos. Esse lado afetivo e simbólico do habitar e do estar em um ambiente veio se juntar às outras referências e alavancou o desenvolvimento de *Contraespaço*. Conjecturo que o que me atraiu e tanto me afetou nos prédios de Hadid, além de suas formas inusitadas e da questão da labilidade, tem muito desse componente de devaneio, de sonho, da imagem de um prédio que pode integrar pensamentos, lembranças e sonhos. Ainda sobre as imagens, Bachelard diz: “Todas as imagens são boas desde que saibamos nos servir delas” (2008, p. 46). Esse poderia ser o mantra de minha pesquisa com Hadid. “Quantos valores difusos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens dos nossos devaneios” (ibid., p. 48). E esse poderia ser o convite permanente para trabalhar a imaginação corporal, a imaginação espacial e a imaginação de movimento na criação em dança inspirada pela arquitetura de Hadid. “Toda imagem material adotada sinceramente torna-se imediatamente um valor” (id., 1990, p. 32).

No final do Capítulo 6, falo sobre a importância do fracasso e da falha nos processos artístico e de pesquisa. No texto *O Trabalho com(o) Fracasso*, Aline Dias (2012) expõe o fracasso e o erro como constituintes importantes de um trabalho artístico e da trajetória de um artista. Desde o início de minhas experimentações na dança, tenho estado alerta para acolher o fracasso, o inesperado e o erro como materiais valiosos. Isso, em grande parte, também foi influência dos meus coreógrafos-referência. Tenho procurado passar isso para as pessoas que trabalham comigo. Tive uma preocupação especial em trabalhá-lo com os(as) bailarinos(as) de *Contraespaço*, pois cada um traz diferentes bagagens do *métier* e do *medium* da dança e, nem sempre, essas bagagens acolhem esse sentido valioso do

fracasso e do erro. Paralelamente, relembro os primeiros dez anos de trabalho de Hadid, com pouquíssimos trabalhos encomendados. Hadid lidou com esses “fracassos” investindo em experimentação e pesquisa, amadurecendo suas propostas e fortalecendo sua visão e sua prática.

Meu objetivo para a escrita do Capítulo 7, “*Contraespaço: a pesquisa criativa em dança de Cláudio Lacerda/Dança Amorfa estimulada pela arquitetura de Zaha Hadid*”, foi expor a processualidade de *Contraespaço* em seus vários estágios, desde a concepção, passando por sua concretização, até as apresentações públicas, e o cruzamento das influências que alimentaram o processo. Espaço positivo e negativo, contraespaços, absorção de contrastes, camadas (físicas e de significados) e transformação são idiossincriticamente tratados por Hadid. Trouxe esses e outros elementos para serem tratados na criação em dança. Escolhi a palavra “contraespaço”, motivado por uma citação de Germano Celant (2008, p. 19), sobre a *Vitra Fire Station*. Essa palavra me deu a sensação de criação de novos espaços a partir dos espaços dados, já existentes à nossa volta.

O processo também compreendeu a visita de dois consultores: Gentil Porto Filho, da área da arquitetura e arte contemporânea, e Arnaldo Siqueira, de dança, cuja experiência está descrita no subcapítulo “Trocando ideias: as visitas dos consultores convidados”. Suas participações consistiram em assistir a nossos ensaios em um estágio mais avançado e conversar sobre o trabalho a partir de suas visões e bagagens.

A partir de todo esse material que me alimentou, preparei listas, cujos elementos foram disparadores iniciais para a experimentação em dança, sobre cujo desenvolvimento não havia nenhuma previsão nem controle. *Contraespaço* foi nosso trabalho de campo, um campo criativo, no qual não apenas observamos participativamente, mas, antes disso, nós o criamos. Esse é um diferencial da *PaR*.

Uma das listas foi Proposições para o trabalho como um todo, que funcionariam como uma sugestão de rumo ou comportamento, no sentido da estruturação ou de sugestão de atmosferas ao longo do trabalho. Devido à limitação de espaço, não reproduzo aqui esta e a lista seguinte na íntegra, contudo, cito alguns itens de ambas. Desta, estão, por exemplo: “uma multiformidade que absorve os contrastes e o transformam” e “uma circularidade em espiral que abarca e transforma os opostos”.

A segunda foi uma lista de 22 Propostas para exploração e improvisação, que vieram de várias fontes e meios: imagens de obras arquitetônicas e da caligrafia árabe; descrições de Hadid e outros autores de características de obras suas; citações de autores cujos conceitos, ideias e noções me chamaram a atenção pela imagem que suscitam ou pelo que as próprias palavras apresentam como potencialidade para dança. Alguns dos itens são: “identificar protuberâncias e calços de espaço negativo e positivo que o corpo faz em sua interface com o espaço; transformar os côncavos em convexos e vice-versa”; “girar ou curvar a extensão vertical em uma extensão horizontal”; “exploração do *design* de obras arquitetônicas de Hadid: *Phaeno Science Center, Vitra Fire Station, MAXXI: Museum of XXI Century, J S Bach Chamber Music Hall, Heydar Aliyev Center, London Aquatics Centre, Magazine Restaurant, LFOne/Landergartenschau*, perguntando: ‘Que forças regem cada um desses prédios?’; ‘No corpo: que vontade de torção, de expansão acontecem para a formação dessas obras?’”.

Antes de trabalharmos diretamente com imagens de obras de Hadid, passamos primeiro pelos exercícios que sugerem imagens através de frases e expressões, como uma espécie de preparação ou abertura criativa para poder receber e aproveitar melhor as imagens das obras.

Segui uma metodologia criativa que venho experimentando e desenvolvendo nos últimos 20 anos, resultado de um *mix* de meus estudos formais, não formais e informais em dança, da observação e estudo dos processos dos meus coreógrafos-referência e da minha prática, fazendo dança. A metodologia engloba três fases. Na primeira, procuro realizar um esgotamento de possibilidades de exploração e improvisação de aspectos particulares do tema geral escolhido – no caso da presente pesquisa, as 22 Propostas para exploração e improvisação. Registro tudo em vídeo. Na segunda, seleciono trechos desse material bruto de movimento para manipulações. Na terceira, começo a testar formas de composição desse material, sua estruturação, até a sua maturação final (ou provisória). Embora possa parecer, essas fases não têm uma separação clara e um andamento programado. Nada impede que impulsos exploratórios se infiltrem quando penso que já estou em um momento mais de manipulação. E, também, nada impede que ideias de estruturação já apareçam em momentos iniciais exploratórios.

Contraespaço foi desenvolvido de janeiro de 2015 a março de 2016 e constituído por 91 encontros e duas apresentações públicas (ensaios abertos). Ao longo do processo, fiz um diário de bordo, documentando todas as atividades e impressões. Para a forma final da escrita desse Capítulo, que passou por várias versões, agrupei o que se aproximou mais de cada fase, não me preocupando com a cronologia, mas com o encadeamento e evolução do processo, que aconteceu em uma espiral. Incluí os encontros prévios às atividades práticas no subcapítulo “Ligando o botão do vir-a-ser: primeiros encontros”, seguido das três fases do processo criativo em si. O subcapítulo “Dando corpo ao *vir-a-ser*: experimentações corporais” equivale à primeira fase e gerou um Banco de material de movimento, no qual documentei o material de movimento criado, que serve como coadjuvante para o registro em vídeo.

Os subcapítulos “Compondo: experimentações na estrutura e composição do material de movimento” e “Experimentando estruturações para o(s) espetáculo(s)” equivalem à segunda e terceira fases. A maneira que encontramos de estruturar esse material foi em módulos de dança autônomos, podendo ser ordenados diferentemente a cada vez, um pouco à maneira do coreógrafo Merce Cunningham. Gostamos da ideia de, a cada ordenamento, verificar quais possíveis sentidos surgiam. Faço uma analogia do uso desses módulos com uma coleção de móveis criada por Hadid, a *Seamless Collection* (Figura 4), que o usuário decide como ordená-los pelo espaço e que funções eles podem ter, de assento, de mesa, de apoio, etc. Criamos, até o momento, dez módulos. Cada um dura, em média, cinco minutos e é constituído por três a quatro materiais de movimento constantes do banco.

FIGURA 4 – ZAHA HADID. NEKTON STOOLS. PARTE DA SEAMLESS COLLECTION



Fotografia: Jack Coble. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/design/seamless-collection/>>. Acessado em: 27 jun. 2017.

Nossa primeira exploração dos módulos foi executando-os em diferentes ordenamentos, na sala de ensaio. Posteriormente, ficamos interessados em como eles habitariam diferentes espaços fora do estúdio. Exploramos diversos espaços externos e internos do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, onde realizamos grande parte dos encontros.

A partir dessas explorações, duas vertentes para explorar produtos artísticos surgiram. Uma é explorar ambientes diferentes de um determinado prédio, onde a configuração espacial destes e o material de movimento dos módulos seriam postos a teste, propondo um confronto entre estes e sua “habitação” nesses espaços, constituindo um meio caminho entre coreografia e obra *site-specific*. A noção de “responsividade” nos acolheu como esse meio caminho. Essa é a proposta para *Transiterrifluxório*, que já apresentamos duas vezes⁵ e que compôs a apresentação da coreotese⁶. A outra é ter o foco na própria estruturação, brincando com o ordenamento dos módulos, em uma estrutura contínua, corrida, pensando em um espaço de palco. Essa é a proposta que intitulo provisoriamente *Inverso Concreto*, que pretendo desenvolver futuramente, com um ordenamento diferente a cada noite. Os ensaios abertos⁷ ao final de *Contraespaço*, que se compuseram de módulos dançados, projeção de imagens e falas sobre o processo e citações de autores, são tratadas

5 Igreja da Sé, Olinda-PE, 28 de outubro de 2017 (Festival Internacional Cena Cumplicidades) e Teatro Apolo e entorno, 18 de janeiro de /2018 (Festival Janeiro de Grandes Espetáculos), Recife-PE.

6 Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), Salvador-BA, 22 de janeiro de 2018.

7 Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro), 06 de novembro de 2015, e Orbe Coworking (Edifício Pernambuco), 19 de março de 2016, ambos em Recife-PE.

em “O nascimento do filho: as apresentações dos Ensaio Abertos”. Descrevo também um desdobramento pedagógico-artístico em “*Vindo-a-ser* em outras paragens: a experiência da Residência Contraespaço no SESC Palladium (Belo Horizonte-MG)”, que ministrei em maio de 2016. Finalizo com o relato das apresentações de *Transiterrifluxório* (inclusive na defesa da coreotese), que, por sinal, não imaginava que pudessem acontecer ainda no contexto deste doutorado.

FIGURA 5 – CONTRAESPAÇO



Ensaio Aberto. Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Recife-PE. 06/11/2015. Da esquerda para a direita: Stefany Ribeiro, Orunmillá Santana, Jefferson Figueirêdo, Juliana Siqueira e Cláudio Lacerda. Fotografia: Eric Gomes

112

Pretendemos proporcionar aos espectadores a materialidade e a cinestesia produzidas pelo devaneio e imaginação de movimento que cultivamos a partir de nosso interesse e curiosidade pela arquitetura de Hadid. Queremos expor o que provocamos e acalentamos ao longo do processo: nossos olhares internos, a sensibilidade alterada de nossas superfícies, vários modos de fricção entre nossos corpos, várias propostas de habitação nos diversos espaços que criamos em cena e possibilidades de relações entre nós, de afetar e ser afetado, de desestabilizar e de apoiar, de se deixar levar e de manter os pés bem plantados no chão.

No oitavo e último capítulo, “Reconhecendo outras formas de relacionar dança e arquitetura”, identifico outros tipos de trabalho e profissionais que travaram diálogos entre os campos da dança e da arquitetura, agrupando-os em cinco categorias:

- a) “coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em obras específicas”: Rosemary Butcher, João Saldanha, Carol Brown, Anna Halprin (em conjunto com Lawrence Halprin) e William Forsythe;
- b) “arquitetos(as) que procuraram e se inspiraram na dança e outras artes cênicas para desenvolver suas pesquisas em arquitetura”: Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Frances Bronet e Lawrence Halprin (em conjunto com Anna Halprin);
- c) “coreógrafos(as)/companhias que encomendaram colaborações de arquitetos(as) para determinadas obras”: Butcher, Frédéric Flamand, Carol Brown e Peter Martins/New York City Ballet;
- d) “arquitetos que encomendaram colaborações de coreógrafos”: Daniel Libeskind com Forsythe;
- e) “produções teóricas a partir de transversalidades entre dança e arquitetura”: Valerie Briginshaw, Kate Mattingly, Steven Spier, Sarah Beth Rosenberg, Evelyn Gavrilou, Emilie Rai-Pi Huan e Ashley Biren.

Escolhi fazer essa “revisão contextual” não no início do trabalho, como tradicionalmente se faz com a revisão literária, mas após o mergulho da experimentação de **Contraespaço**. Foi assim que o processo exigiu.

A forma final do texto da coreotese adquiriu um pouco da natureza da dança gerada, de ser ordenada em módulos. Assim como manipulei esse texto das mais variadas formas, deixo o leitor à vontade para poder lê-los na ordem em que desejar e, assim, fazer seus encadeamentos. De qualquer forma, nunca temos um controle de como os espectadores e leitores irão fruir nossos trabalhos.

Com essa pesquisa, procurei contribuir com uma maneira possível de pesquisar dança e espero que possa ter como leitores pessoas de dança, de arquitetura, das artes cênicas em geral e de outras áreas e que eu possa inspirá-los de alguma forma.

REFERÊNCIAS

ABDULLAH, A.; SAID, I.B.; OSSEN, D.R. “Zaha Hadid’s Techniques of Architectural Form-Making”. In: **Open Journal of Architectural Design**, 2013, 1(1), pp.1-9. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/275570596>>. Acessado em: 17 mai. 2017.

_____. “Zaha Hadid’s Architectural Form Patterns”. 2016. Disponível em: <www.researchgate.net/profile/Amatalraof_Abdulhaj2/publication/298298024_Zaha_Hadid%27s_Architectural_Form_Patterns/links/56e7c90208ae438aab8a8df4/Zaha-Hadids-Architectural-Form-Patterns.pdf>. Acessado em: 15 ago. 2017.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva – 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANES, Sally. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

BONENFENT, Yvon. “A portrait of the current state of PaR: defining an (in)discipline”. In: BOYCE-TILLMAN, June (ed.). **PaR for the Course: issues involved in the development of practice-based doctorates in the Performing Arts**. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012.

BOYCE-TILLMAN, June. “Mapping the Landscape”. In: BOYCE-TILLMAN, June (ed.). **PaR for the Course: issues involved in the development of practice-based doctorates in the Performing Arts**. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012.

CELANT, Germano. “Zaha Hadid: Adventure in Architecture”. In: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mónica (org.). **Zaha Hadid**. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and publicity: modern architecture as mass media**. Londres: MIT Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. “Mediators”. Trad. M. Joughin. In: CRARY, J.; KWINTER, S. (ed.). **Zone 6: Incorporations**. Nova York: Zone, 1992, pp. 281-294.

_____. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DESMOND, Jane C. “Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais”. Trad. Mariângela de Mattos Nogueira, Revisão Técnica Daniela Maria Amoroso. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Vol. 2, Nº 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013.

DIAS, Aline. **O Trabalho com(o) Fracasso**. Florianópolis: Corpo, 2012.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ªed. – São Paulo: Annablume 2006.

_____. “Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística”. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Vol. 2, Nº 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HADID, Zaha. **Zaha Hadid 2004 Laureate Acceptance Speech**. The Pritzker Architecture Prize. 2004. Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/2004/ceremony_speech1>. Acessado em: 13 mai. 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular**. Trad. Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Choreutics**. Alton: Dance Books, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALLASMAA, Juhani. **The Eyes of the Skin: architecture and the senses**. Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2007.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. “Laban, Schoenberg, Kandinsky 1899-1938”. In: LOUPPE, Lawrence (ed.). **Traces of Dance: drawings and notations of choreographers**. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

_____. **Looking at dances: a choreological perspective on choreography**. Londres: Verve, 1998a.

_____. **Rudolf Laban: an extraordinary life**. Londres: Dance Books, 1998b.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Anna. **Dance and the Performative: a choreological perspective – Laban and beyond**. 2ª ed. Londres: Dance Books, 2010.

SCHUMACHER, Patrick. “The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation”. In: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mónica (org.). **Zaha Hadid**. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008, pp. 39-44.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Corporeal Turn: an interdisciplinary reader**. Exeter e Charlottesville: Imprint Academic, 2009.

_____. **The Phenomenology of Dance**. Filadélfia: Temple University Press, 2015.

STERN, Daniel N. **The Interpersonal World of the Infant**. New York City: Basic Books, 1985.