

REPERTÓRIO
LIVRE

A IMAGINAÇÃO CORPORAL,
ESPACIAL E DE MOVIMENTO
INFORMANDO A CRIAÇÃO
EM DANÇA INSPIRADA PELA
ARQUITETURA DE ZAHA HADID

*BODILY, SPATIAL AND MOVEMENT IMAGINATION
INFORMING THE DANCE MAKING INSPIRED
BY THE ARCHITECTURE OF ZAHA HADID*

*LA IMAGINACIÓN CORPORAL, ESPACIAL
Y DE MOVIMIENTO INFORMANDO LA
CREACIÓN EN DANZA INSPIRADA POR
LA ARQUITECTURA DE ZAHA HADID*

CLÁUDIO MARCELO CARNEIRO LEÃO LACERDA

LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão.

A imaginação corporal, espacial e de movimento informando a criação em dança inspirada pela arquitetura de Zaha Hadid

Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. **236-259**, 2018.2

RESUMO

Este artigo se concentra em como os conceitos de imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento, cruzando os autores Rudolf Laban, Gaston Bachelard e Maxine Sheets-Johnstone, informaram o processo de criação da pesquisa em dança Contraespaço, componente central da coreotese do doutorado em Artes Cênicas do autor. A coreotese teve como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid. A pesquisa seguiu as abordagens metodológicas da Prática como Pesquisa e da Pesquisa Guiada pela Prática, assumindo o corpo dançante criativo no espaço como motor e ponto de confluência de relações transversais entre os Estudos Coreológicos (Laban e autores relacionados), estudos da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais. No texto são relatadas as relações tecidas entre a obra de Hadid e a criação em dança do autor e entre dança e arquitetura, são expostas as tramações teóricas para trabalhar com a imaginação espacial, corporal e de movimento e é descrito o processamento de Contraespaço e as potencialidades surgidas para o desenvolvimento e desdobramento de outros trabalhos de dança.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Arquitetura. Coreografia. Processo criativo. Prática como pesquisa.

ABSTRACT

This article concentrates on how the concepts of spatial imagination, bodily imagination and movement imagination, crossing over authors Rudolf Laban, Gaston Bachelard and Maxine Sheets-Johnstone, informed the creation process of the research in dance Contraespaço, central component of the doctoral choreothesis in Performing Arts of the author. The choreothesis had as starting point and inspiration the oeuvre of Iraqi-British architect Zaha Hadid. The research followed the methodological approaches of Practice as Research and Practice-led Research, assuming the creative dancing body as motor and point of confluence of transversal relationships among Choreological Studies (Laban and related authors), dance studies, architecture, philosophy and visual arts. In the text are reported the relationships woven between Hadid's oeuvre and the author's dance making and between dance and architecture, are exposed the theoretical woofs for working with spatial, bodily and movement imagination and is described the processing of Contraespaço and the potentialities arisen for the development and unfolding of other dance works.

KEYWORDS:

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

RESUMEN

Este artículo se centra en cómo los conceptos de imaginación espacial, imaginación corporal e imaginación de movimiento, cruzando a los autores Rudolf Laban, Gastón Bachelard y Maxine Sheets-Johnstone, informaron el proceso de creación de la investigación en danza Contraespacio, componente central de la coreotesis del doctorado en Artes Escénicas del autor. La coreotesis tuvo como punto de partida e inspiración la obra de la arquitecta iraquí-británica Zaha Hadid.

PALABRAS CLAVE:

Danza. Arquitectura. Coreografía. Proceso creativo. Práctica como investigación.

La investigación siguió los enfoques metodológicos de la Práctica como Investigación y de la Investigación guiada por la práctica, asumiendo el cuerpo danzante creativo en el espacio como motor y punto de confluencia de relaciones transversales entre los Estudios Coreológicos (Laban y autores relacionados), estudios de la danza, arquitectura, filosofía y artes visuales. En el texto se relatan las relaciones entre la obra de Hadid y la creación en danza del autor y entre danza y arquitectura, se exponen las tramas teóricas para trabajar con la imaginación espacial, corporal y de movimiento y se describe el procesamiento de Contraespacio y las obras potencialidades surgidas para el desarrollo y desdoblamiento de otros trabajos de danza.



INTRODUÇÃO

NESTE ARTIGO parti da experiência de minha pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA, 2014-2018), com orientação da Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes, que teve como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid (Bagdá 1950-Miami 2016) para a criação em dança e que resultou na coreotese intitulada Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid. (LACERDA, 2018) Pretendo me concentrar em como os conceitos de imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento informaram o processo de criação da pesquisa em dança Contraespaço, componente artístico-prático central para a coreotese.

Início relatando as relações que teci entre as obras e a prática arquitetural de Hadid e minha dança e entre dança e arquitetura. Em seguida, exponho o que chamei de tramações teóricas para trabalhar com a imaginação espacial, corporal e de movimento, com o cruzamento que fiz entre os autores Rudolf Laban (1978, 2011), Gaston Bachelard (1990, 2008) e Maxine Sheets-Johnstone (2009, 2015). Por fim, discorro sobre o processamento de Contraespaço e as potencialidades surgidas para o desenvolvimento e desdobramento de outros trabalhos de dança.

TECENDO RELAÇÕES ENTRE HADID E MINHA DANÇA E ENTRE DANÇA E ARQUITETURA

Primeiramente, faz-se necessário clarificar o significado de termos importantes utilizados neste texto: cinestesia, cinestésico, cinético e sinestesia. Cinestesia (2018) é o “sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo”. O adjetivo correspondente é cinestésico. O adjetivo cinético (2018) refere-se a algo “relativo ao movimento”. Já sinestesia (2018) significa:

relação que se verifica espontaneamente (e que varia de acordo com os indivíduos) entre sensações de caráter diverso mas intimamente ligadas na aparência (p.ex., determinado ruído ou som pode evocar uma imagem particular, um cheiro pode provocar uma certa cor etc.).

Fui tocado pela obra arquitetônica de Hadid, com a qual tive meu primeiro contato em 2008, quando me interessei pela arquitetura desconstrutivista.¹ O que me impressionou, tanto em obras suas quanto de Frank Gehry, Peter Eisenman e Rem Koolhaas, foi uma qualidade de descentramento, de deslocamento, de labilidade, que me estimularam cinestesticamente de forma imediata.

Desenvolvi a série de pesquisas e criações Trilogia da arquitetura desconstrutivista, composta pelas obras coreográficas Deserto Aresta (2008) e Espaçamento (2011), pela pesquisa e estudo coreográfico Des-com-po-si-ção (2009) e pelo livro Pesquisa trilogia da arquitetura desconstrutivista (2011). Aprofundei-me na obra de Gehry e me interessei pela teoria da desconstrução de Jacques Derrida (2006) para a feitura de Des-com-po-si-ção e Espaçamento. Vim ter a oportunidade para me dedicar mais profundamente à investigação da obra de Hadid e experimentar essa influência em minha criação em dança no doutorado realizado no PPGAC/UFBA.

1 Essa expressão foi disseminada a partir da exposição Deconstructivist Architecture, realizada no Museum of Modern Art (MoMA), Nova York (1988) com curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley, os quais identificaram nos arquitetos expostos (Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, a cooperativa Coop Himmelblau e Bernard Tschumi) similaridades formais com o construtivismo russo da segunda e terceira décadas do século XX e a vanguarda artística russa daquela época, de Kazimir Malevich a El Lissitzky. A abordagem desconstrutivista não se restringe a esses arquitetos, tendo sido um recorte da exposição. Segundo (1988, p. 10), o termo “desconstrutivista” surge a partir dessa relação com o construtivismo, inspirando-se nele, mas ao mesmo tempo, desviando dele, aplicando-lhe uma ação de “des-”. Trata-se de uma arquitetura de disfunção, deslocamento, deflexão, desvio e distorção, ao invés de uma arquitetura de demolição, desmantelamento, deterioração, decomposição ou desintegração. Ela desloca, ao invés de destruir, a estrutura. (Wigley, 1988, p. 18). Além das influências apontadas por Wigley, no plano de fundo também pairam o cubismo analítico (influência para Eisenman (MONEO, 2004, p. 147), o minimalismo e a arte de Gordon Matta-Clark.

Quando visualizo prédios, móveis e objetos de design projetados por Hadid 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, que 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”. Por exemplo, visualizando o Phaeno Science Center (Figura 1), 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 suas formas, minha impressão é a de que vetores de força é que as vão moldando. Estive, portanto, interessado nas forças: que regem prédios 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 trouxeram assuntos com uma potência instigadora para relacionar a este trabalho. Considero forças segundo Deleuze (2007), que, relacionando à teoria labaniana, têm a ver com a estrutura de movimento Dinâmica.

FIGURA 1 – ZAHA HADID. PHAENO
SCIENCE CENTRE. WOLFSBURG (ALEMANHA)
Foto: Werner Huthmacher. Fonte:
Zaha Hadid Architects (2014).



As correlações que se podem fazer entre o trabalho de Hadid e a criação em dança contemporânea são diversas e bastante instigadoras e sua investigação levou-me à descoberta de inúmeras possibilidades de relações entre dança e arquitetura. Primeiro, o que me chama a atenção em muitas de suas obras, apesar das diferentes facetas de uma para outra e de suas diferentes fases, 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. Encontrei uma grande facilidade em estabelecer analogias com o corpo, humano e não humano, como nos trânsitos entre o espaço interno e externo de alguma obra, nas várias camadas que compõem determinada parte de um prédio ou um prédio inteiro, na fluidez suscitada por essas formas e suas intercomunicações. Segundo, muitas vezes, a visão das obras dá a sensação de estarem em movimento e encadeia impulsos para me mover, a partir de uma determinada torção, achatamento, alongamento ou projeção no espaço. Terceiro, as imagens dessas obras suscitaram devaneios de habitar esses espaços e me encorajaram a abordar o corpo como um material a ser explorado.

Vários aspectos que Hadid expõe sobre seu trabalho me tocaram diretamente para pensar e trabalhar em dança e me fizeram ler sua arquitetura como dança: o forte papel da experimentação em sua trajetória; a sugestividade que o desenvolvimento de sua própria linguagem arquitetônica teve em minha inspiração para experimentar dança; o desafio em tomar as limitações como estimuladoras; a relação especial com o chão; brincadeiras com noções que se relacionam com espaço; estar consciente do ponto em que cada uma de suas referências deu algum tipo de ignição em seu trabalho e ter isso como a própria ignição do processo criativo.

Retracei 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 a levou a adotar a pintura como ferramenta de trabalho. Ela disse: “Eu me senti limitada pela pobreza do sistema tradicional do desenho na arquitetura e estava procurando

por novos meios de representação.” (HADID, 2004) 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.

Como me propus realizar uma perspectiva coreológica da obra de Hadid, revisitei a trajetória formativa de Laban, por um duplo motivo: é um dos autores motrizes da pesquisa e, assim como havia retraçado as influências formativas de Hadid, quis, em paralelo, visitar e expor as minhas. Um fato marcante a partir do qual se podem traçar outras conexões entre dança e arquitetura é a formação de Laban em arquitetura e artes plásticas (PRESTON-DUNLOP, 1998b), embora não finalizada, o que influenciou, sem dúvida, o conteúdo da Coreologia, especialmente a Corêutica, o estudo da Harmonia Espacial. Posteriormente, teci uma rede de conexões entre esses três artistas-teóricos visionários, Laban (1978, 2011), Malevich (SAVVINE, 2016) e Kandinsky (2015; Becks-Malorny, 1994), que fizeram da ligação entre arte e espiritualidade o propulsor de suas inovações artísticas.

Trouxe, também, 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 (2011), esteve presente na formação de Hadid em Bagdá e foi influência para esta através da obra malevichiana e kandinskyana. Essa influência pode ser detectada em esboços feitos à mão por Hadid e nas curvas complexas presentes em prédios, móveis e objetos. Considerei essas referências como 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.

TRAMAÇÕES TEÓRICAS PARA TRABALHAR COM A IMAGINAÇÃO ESPACIAL, CORPORAL E DE MOVIMENTO

Teoricamente, precisei tecer relações transversais entre dança, arquitetura, filosofia e artes visuais, para me prover de uma rede que propiciasse a ligação entre a arquitetura de Hadid e minha criação em dança. Esse «tecer» aconteceu antes, durante e depois da investigação criativa corporal, em uma permanente inter-influência.

A proposta foi trabalhar com a imaginação espacial, corporal e de movimento, no nível do devaneio e das transformações. Os autores principais que utilizei foram Laban (1978, 2011), com os conceitos de perspectiva corporal, imaginação espacial e labilidade, Bachelard (1990, 2008), com a valorização da imagem e da imaginação e os sentidos subjetivo e fenomenológico do habitar, e Sheets-Johnstone (2009, 2015), 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. Usei também conceitos de Derrida (2006, 2008) estudados anteriormente na Trilogia da arquitetura desconstrutivista, como desconstrução, centro faltante, labilidade, espaçamento e diferença, e os conceitos de Deleuze (1992, 2007) de forças e mediadores.

O texto *Mediators*, de Deleuze (1992), foi decisivo para eu assumir a possibilidade de formas diversas de coexistência, ordenamento e transformação dos elementos desta pesquisa – referências, trajetórias artísticas, dança, escrita – com o movimento do Anel de Moebius, em oposição ao tempo narrativo da sucessão, da linearidade. Também confirmou para mim a possibilidade de ecos e ressonâncias entre campos de conhecimento diversos, de transversalidades.

Deleuze (1992, p. 285) conceitua mediadores da seguinte forma:

A criação é toda sobre mediadores. Sem eles, nada acontece.
Eles podem ser pessoas – artistas ou cientistas para um filósofo;

filósofos ou artistas para um cientista – mas também coisas, até plantas ou animais, [...]. Sejam reais ou imaginários, animados ou inanimados, deve-se formar seus próprios mediadores. [...] 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. E mais ainda quando se é aparente – Félix Guattari e eu somos os mediadores um do outro.

Esse conceito ativou muitas questões e potencializou a formação e o entendimento de uma rede de conexões: entre dança, arquitetura, filosofia e artes visuais; entre artistas e pensadores de diferentes áreas de conhecimento, épocas e lugares. Fez-me pensar em Hadid como a mediadora principal da pesquisa, mas também os mediadores que me formaram e me influenciaram, como, por exemplo, minha formação no Laban Centre, meus coreógrafos-referência (enumerados posteriormente), minha experiência artística inicial na Companhia dos Homens (Recife-PE), mediadores nas áreas do cinema, da música, das artes plásticas/visuais, da televisão, da literatura e também do dia a dia e os autores com quem “conversei” neste trabalho. Laban exercitou um trânsito entre polaridades, que se refletiu, entre outras coisas, em seu estudo sobre espaço-forma. A ideia de um espaço ativo, cujos agentes são simultaneamente formativos e deformativos, foi um forte estimulador para Contraespaço. Formação e deformação, transformação e dissolução de polaridades encontram uma representação imagética perfeita no Anel de Moebius, que Laban utilizou, sob o termo Lemniscate, em seus estudos espaciais. (LABAN, 2011) Coloquei o Anel de Moebius na pesquisa como motor onde transversalidades pudessem acontecer.

O conceito de perspectiva corporal (*bodily perspective*) é a premissa a partir da qual toda a experiência em dança proposta por Laban (2011, p. 85), e a teoria advinda desta, se desenrola:

a impressão do homem das formas, quando o poder motivador trabalha interiormente no corpo, é completamente diferente daquela recebida quando ele as olha de um ponto de vista exterior. Podemos chamar a visão a partir do interior de ‘perspectiva corporal’.

Toda a experiência de dança e de movimento considerada por Laban inicia-se pela experiência do agente que a executa, a experiência do movimento em primeira pessoa. A partir daí, todas as noções de corpo, espaço, dinâmica, relacionamento e ações são vivenciadas e analisadas. A própria Labanotation foi desenvolvida a partir da experiência de quem executa/produz o movimento. E quando há a observação de dança, o que é visto é ligado ao conhecimento cinestésico da pessoa que observa.

Esse conceito é de extrema importância quando pesquisadores de dança e outras artes corporais viemos reivindicar a importância da sabedoria do corpo, do conhecimento desenvolvido nele e através dele, e, mais especificamente, da pesquisa em dança, realizada no contexto da academia, e da autonomia do campo da dança para agenciar relações interdisciplinares. Constitui também um elo poderoso para efetivar a abordagem metodológica da Prática como Pesquisa na área da dança.

O conceito de labilidade traz o assunto da dissolução de polaridades e o movimento proposto pelo Anel de Moebius. Laban (1978) considera a labilidade como o estado ou condição em que falta (ou se procura) o equilíbrio. O estado de ser lábil (em inglês, *labile*) é tratado em *Domínio do Movimento*.² Apesar de a estabilidade ser o que a maioria de nós almeja, a labilidade é importante porque nos desestrutura e, assim, faz com que nos ajustemos e nos transformemos em direção ao alcance do equilíbrio. Nesse processo, novos lugares são descobertos ou acessados. O jogo entre labilidade/equilíbrio existe constantemente através de nossos dias e nossas vidas. Em *Choreutics*, Laban (2011, p. 91) diz:

Tudo muda constantemente sem nenhuma estabilidade verdadeira. Alguns elementos podem ficar agrupados por um tempo, aumentar e diminuir, mas esse agrupamento individual dos elementos constitutivos está, ele próprio, em eterna movimentação.

Laban fala de labilidade em termos de corpo e movimento, mas também amplia-o para a vida, orgânica e inorgânica. Já Derrida utiliza o termo enquanto conceito filosófico, considerando-o como um lugar secreto que não é nem construção nem ruína. O espaço de tensão entre polaridades – forma-força, natureza-cultura, presença-representação, significante-significado, dentro-fora, imagem-realidade,

2 Na versão traduzida para o português (1978), as tradutoras Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto utilizam a expressão "equilíbrio instável".

corpo-alma – é um espaço que precisa ser habitado. (DERRIDA, 2006, p. 66) Um espaço de adiamento, de labilidade, de desestabilização, de devir, que não é valorizado pela filosofia e pela cultura ocidentais, justamente porque estas têm se baseado nessas polaridades – a escuridão (auto-esconder-se) e a luz (auto-revelar-se), mesmo antes de Platão – para se produzir (DERRIDA, 2006, p. 66).

Desde que conheci a arquitetura desconstrutivista, tenho percebido que o estado de labilidade permeia várias obras ligadas a essa vertente. Uma das primeiras experimentações coreográficas que fiz, assim que comecei a tê-la como inspiração, no processo criativo de *Deserto Aresta*³ (2008), foi entrar em contato com o desequilíbrio e a desestabilização e considerá-los como parte legítima e importante da obra, não apenas como erro ou como transição entre equilíbrios. Assim também o fiz com cada bailarino(a) colaborador(a) que entrou posteriormente no grupo que dirijo, Cláudio Lacerda/Dança Amorfa. Explor a labilidade como material interessante para a dança é o mesmo que considerar o erro e o fracasso (DIAS, 2012) como elementos valiosos para a obra de arte, em seus estados de processo e de produto.

Nesse trânsito entre polaridades, vale também ressaltar a relação entre *stir* (ebulição) e *stillness* (pausa), que Laban (2011) faz em *A Vision of Dynamic Space* (1984) – apontada por Fernandes (2013) – e também em *Choreutics* (LABAN, 2011), relação na qual uma é potencialidade para a outra. Laban considera a pausa (ou imobilidade) como um componente do movimento e não uma ausência dele, o que amplia o entendimento do que pode ser movimento, e, conseqüentemente, dança.

Imaginação espacial foi mais uma noção labaniana fundamental para esta pesquisa, que Preston-Dunlop clarifica da seguinte forma: “É uma questão de estar apto a imaginar (to envisage) um itinerário, antes que ele realmente aconteça, e criar com aquela visão.” (PRESTON-DUNLOP, 1998a, p. 125) A imaginação espacial engloba também a dinâmica, já que espaço e dinâmica são interconectados, e está relacionada não só a itinerários e eventos futuros, mas também passados, que permanecem como rastros de memória, e ao próprio presente, na atualização do movimento. A imaginação espacial se aplica não só à pessoa que se move, mas também àquela que testemunha o movimento: “Também é uma questão de ver não somente um braço se movendo, mas a linha no espaço que o braço deixa

3 Coreografado por mim e com contribuição criativa de e dançado por Juliana Siqueira. Criado e estreado com os subsídios do projeto *O Solo do Outro do Centro Apolo-Hermito*, Recife-PE. Mais informações em www.claudiolacerda.blogspot.com e no livro *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*. (LACERDA, 2011)

atrás, seu itinerário” (PRESTON-DUNLOP, 1998a, p.125). Essa noção foi enriquecida por e enriqueceu as noções de imaginação espacial de Bachelard (1990, 2008) e a imaginação corporal e de movimento de Sheets-Johnstone (2009).

Sheets-Johnstone (2009, 2015) construiu uma rica rede de pensamento na qual valoriza não só a dança, mas, antes disso, 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. Sua reivindicação é ainda mais profunda e anterior à dança; ela exige que as ciências reconheçam algo que ela identifica como velado, ou seja, o conhecimento corporal, cinético e cinestésico, que faz o reconhecimento do mundo em volta, que é anterior à linguagem (não é por ela mediado), que é integrador de polaridades. Segundo a autora, esse velamento produz várias abordagens fragmentadas e incompletas de corpos: o corpo biológico, o corpo mecânico, o corpo linguístico, enfim, abordagens que consideram o corpo em terceira pessoa, ditadas pela separação cartesiana de mente e corpo, pensar e fazer, eu e o corpo. Valorizar a sabedoria corporal cinética, o pensar em movimento e a experiência como fundante do conhecimento significa valorizar todas as inteligências de todas as formas animadas de vida, desde o corpo humano adulto, passando pelos humanos crianças e bebês, até os seres vivos não humanos.

Na teoria de Sheets-Johnstone há um esforço sempre presente de integração: “Pensar em movimento não envolve contrários simbólicos, mas está amarrado a uma contínua dinâmica experienciada qualitativamente, na qual possibilidades de movimento surgem e dissolvem-se.” (SHEETS-JOHNSTONE, 2009, p. 5) A questão da integração é forte quando fala sobre a experiência de dançar, que traz tantas assunções, muitas delas enfatizando separações como eu-corpo, técnica-emoção, pensar-dançar, etc. A autora explica que:

Dizer que o(a) bailarino(a) está pensando em movimento não quer dizer que o(a) bailarino(a) está pensando através do movimento ou que seus pensamentos estão sendo transcritos para o movimento. Pensar é, antes de tudo, ser pego em um fluxo de pensamento; o pensar é, por sua própria natureza, cinético. (SHEETS-JOHNSTONE, 2009, p. 30, grifos do autor)

O conceito de corpo em primeira pessoa dialoga com preceitos de Laban sobre a perspectiva corporal e com a ação da imagem e da imaginação de Bachelard. Diz a autora:

O corpo em primeira pessoa não é um corpo que superamos ou que, mesmo, podemos superar; é apenas um que podemos escolher negar ou desaprovar. É um corpo ao qual não falta realidade biológica, mas um corpo cuja realidade biológica não é nem separável nem uma dimensão em terceira pessoa de sua presença vivida e viva. [...] Precisamos reformar a noção implícita na questão de que o corpo é algo distinto de nós. (SHEETS-JOHNSTONE, 2009, p. 20)

Um dos assuntos em que mais se encontram paralelos e analogias, entre arquitetura e dança, e que eu trouxe para Contraespaço, é a relação entre interior e exterior. Principalmente porque é uma das relações mais significativas do corpo humano, sua relação direta com o ambiente, presentes nos processos da respiração e transformações do ar que ocorrem dentro do corpo, na alimentação, digestão e excreção, na excreção de fluidos (suor, lágrimas, sêmen, sangue, muco, etc.), em penetrações das mais diversas ordens (de natureza sexual, injeções, furos, picadas de insetos, etc.). A permeabilidade entre corpo e ambiente é um fato, não há como se manter completamente isolado do ambiente, sem afetá-lo ou sem se afetar por ele. E é variável, depende das funções do corpo e também do controle voluntário do indivíduo. Sheets-Johnstone (2009, p. 366) chama a relação interior-exterior de “quarta dimensão”. Ela diz:

[...] as coordenadas espaciais padrão do corpo – cima/baixo, direita/esquerda, frente/atrás – são coordenadas objetivas derivadas da experiência corporal. A espacialidade do corpo, entretanto, é, na verdade, quadridimensional, não com respeito à comumente adicionada dimensão temporal, mas com respeito a uma outra dimensão espacial que raramente é reconhecida ou incluída em discussões da espacialidade do corpo, a saber, dentro/fora. Essa quarta coordenada é diretamente experienciada pelos corpos vivos e de maneiras significativamente básicas, não apenas em

termos da diferença experiencial entre prestar atenção à dinâmica sentida do próprio movimento e prestar atenção à sua tridimensionalidade percebida, mas em termos do próprio corpo.

A noção de “transitar entre gradações” entre o espaço mais interno e o mais externo é importante, pelo entendimento de que os limites entre essas duas esferas não são tão claros e fixos e de que é um movimento relacional dinâmico, de constante permeabilidade e recíproca interpenetração e troca. Fernandes (2016, p. 65) discorre sobre o tema Inner/Outer (Mais Interno/Mais Externo), na Análise Laban/Bartenieff de Movimento, referindo-se “[...] à relação dinâmica entre o universo interno do indivíduo (Corpo, sensações, imagens, experiências, etc.) e o externo (Espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc.), em recíproca influência, alteração e redefinição”. (FERNANDES, 2006, p. 265)

Bachelard 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.” (BACHELARD, 1990, p. 2) Trata-se de uma imaginação produtora, com uma dupla função de real e de irreal, ambas necessárias para nosso psiquismo produtor. 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.

Precisei fortalecer teoricamente duas outras questões: a justificação do uso da imagem, especialmente de arquitetura, em fotografia e em imagens em movimento, e da interrelação entre os sentidos. Quanto à primeira, desde o início da Trilogia da arquitetura desconstrutivista, as imagens já haviam me afetado, legítima e verdadeiramente, a ponto de me estimular a desenvolver criações coreográficas. Ao longo do doutorado, houve algumas críticas sobre eu não conhecer previamente essas arquiteturas em seus locais e me basear apenas em suas imagens. Entendo o ponto de vista de como surgiram essas questões, a partir de olhares externos à minha pesquisa e também ao âmbito da dança – os comentaristas vinham da literatura e do teatro –, mas, ao mesmo tempo, essa pergunta foi feita ignorando, até mesmo menosprezando, os afetos em ação já encadeados por essas imagens, havendo instigado uma intenção muito clara de explorar em dança esses estímulos cinestésicos. Não considero essas imagens como substituições do contato físico-visual presencial com as obras arquitetônicas em questão; contudo, 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 –, os arquitetos e teóricos Bernard Tschumi e Juhanni Pallasmaa e o psicanalista Daniel Stern. A propósito, vim ter a chance de visitar algumas obras de Hadid in loco em Londres e Roma, em 2016, no período de meu Doutorado Sanduíche,⁴ e em Milão, em viagem anterior naquele ano. Essa época foi posterior ao processo de Contraespaço (2015-2016). Portanto, desestruturei relações de causa-efeito, alimentando minha relação presencial com essas obras com a bagagem de já ter desenvolvido um processo criativo de dança inspirado por imagens suas.

A interrelação entre os sentidos está intimamente ligada à minha relação cinestésico-criativa com as imagens. Se eu afirmo que “imagens me afetaram cinestésicamente 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

4 Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University, Coventry, Inglaterra, setembro a dezembro de 2016, sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Natalie Garrett Brown.

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 (STERN, 1985, 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 (1990, p. 67), acrescenta uma dimensão imaginativa às correspondências sensíveis, chamando-a de “trancendências sensíveis”. 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.

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)

Considero essas tramações teóricas como amalgamadores entre o estímulo pelas obras de Hadid e minha investigação criativa em dança.



A INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA CONTRAESPAÇO

Contraespaço foi o motor, articulador e produto artístico da coreotese, desenvolvida de janeiro de 2015 a março de 2016 e constituída por 91 encontros e duas apresentações públicas sob a forma de ensaios abertos. Na escrita pretendi expor sua processualidade nos estágios de concepção, concretização e apresentações públicas e o cruzamento das influências que alimentaram o processo.

Para o desenvolvimento da coreotese escolhi as abordagens metodológicas da Prática como Pesquisa (Practice as Research – PaR) e da Pesquisa Guiada pela Prática, que colocam o fazer artístico, especificamente, neste caso, o corpo dançante criativo no espaço, como o motor da pesquisa. Quando digo que o processo de Contraespaço foi o motor, articulador e produto artístico da coreotese, afirmo que foi nele em que as tramações teóricas, o estímulo pelas imagens de arquitetura, a vivência do contato presencial com as obras arquitetônicas e de design de Hadid, se fizeram em movimento no Anel de Moebius da pesquisa.

O processo artístico tanto interferiu como foi interferido pela leitura dos referenciais teóricos. Na escrita, relatos, reflexões e relações com estes permearam o antes, o durante e o após da dança, tanto em uma escala “macro” – p. ex., em

todo o período do processo criativo – quanto em uma escala “micro” – p. ex., no escopo de um dia de encontro do grupo.

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 e circularem no Anel de Moebius deste trabalho. Escolhi a palavra “contraespaço”, motivado pela seguinte citação de Germano Celant acerca de um projeto de Hadid para um prédio de escritórios em Berlim (Alemanha), comparando-o com outros projetos dela em Los Angeles (EUA), Abu Dabi (Emirados Árabes Unidos) e Hamburgo (Alemanha):

Projetando para fora [do conjunto monolítico do planejamento urbano da Alemanha], estão protuberâncias e calços de espaço negativo e positivo, articulações triangulares e elípticas que se insinuam no tecido urbano, atravessando sua linearidade e tornando-se contraespaços – magmas tecnológicos multiformes que, em sua desunidade, absorvem todos os contrastes e transformam-se, como coloca Tatlin, em uma ‘unidade rica em iniciativa’. (CELANT, 2008, p. 19)

A palavra “contraespaço» me dá a sensação de criação de novos espaços a partir dos já existentes, a nossa volta.

Os(as) bailarinos(as) atuantes no processo foram Jefferson Figueirêdo, Juliana Siqueira, Orunmillá Santana e Stefany Ribeiro, além de mim.

A partir das leituras e assistência a vídeos e documentários sobre a obra de Hadid, visualização de obras arquitetônicas, desenhos, plantas, móveis e objetos projetados por Hadid e seus associados e leituras de outros autores, criei duas listas, proposições para o trabalho como um todo e propostas para exploração e improvisação, que funcionaram como disparadores para a experimentação em dança, sobre cujo desenvolvimento não havia nenhuma previsão nem controle. Tratou-se de nosso trabalho de campo, um campo criativo, no qual não apenas observamos participativamente, mas, antes disso, o criamos. Essa é uma das facetas da PaR.

As propostas para exploração e improvisação vieram de várias fontes e meios: imagens de obras arquitetônicas e da caligrafia árabe; descrições verbais 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. Posteriormente, fui percebendo que algumas das propostas diziam respeito mais a elementos para estarem presentes no trabalho como um todo do que exercícios exploratórios e de improvisação e que funcionariam como uma sugestão de rumo ou comportamento, no sentido da estruturação ou de sugestão de atmosferas. Essas constituíram as proposições para o trabalho como um todo. Devido à limitação de espaço, cito apenas alguns itens de ambas. Dentre as proposições, estão: “uma multiformidade que absorve os contrastes e o transformam” e “uma circularidade em espiral que abarca e transforma os opostos”. Algumas das propostas para improvisação e exploração 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”; “exploração do design de obras arquitetônicas de Hadid: Phaeno Science Center, Vitra Fire Station, MAXXI, J S Bach Chamber Music Hall, Heydar Aliyev Center, London Aquatics Centre, Magazine Restaurant, LFOne/Landergartenschau,⁵ perguntando: ‘Que forças regem cada um desses prédios?’; ‘No corpo: que vontade de torção, de expansão acontecem para a formação dessas obras?’”.

Quis confrontar o processo de Contraespaço com uma metodologia criativa que venho experimentando e desenvolvendo nos últimos 20 anos, resultado de um mix de meus estudos em dança, da observação e estudo dos processos dos meus coreógrafos-referência (Airton Tenório, Pina Bausch, William Forsythe, Lloyd Newson/DV8 Physical Theatre, Siobhan Davies, Rosemary Butcher e Meg Stuart) e da minha prática em dança. A metodologia engloba três fases. Na primeira, procuro esgotar possibilidades de exploração e improvisação de aspectos particulares do tema geral escolhido – neste caso, as 22 propostas para exploração e improvisação –, registrando tudo em vídeo. Na segunda, seleciono trechos desse material bruto para manipulações. Na terceira, testo formas de composição desse material, sua estruturação, até a sua maturação final (ou provisória). 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

5 O leitor poderá visualizar imagens no website do escritório Zaha Hadid Architects: <zaha-hadid.com>.

mais de manipulação. E, também, nada impede que ideias de estruturação já apareçam em momentos iniciais exploratórios.

Fiz um diário de bordo, documentando todas as atividades e impressões. As explorações da primeira fase geraram um banco de material de movimento, que serve como coadjuvante para o registro em vídeo. Na segunda e terceira fases, fizemos experimentações na estrutura e na composição do material de movimento e estruturações para o(s) produto(s) artístico(s).

A primeira fase gerou uma quantidade massiva de material. A maneira que encontramos de estruturá-lo 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,⁶ os quais o usuário decide como ordená-los pelo espaço e que funções podem ter, assento, mesa, apoio, etc. Criamos, até o momento, dez módulos de cinco minutos, constituídos por três a quatro materiais de movimento constantes do banco, o qual ainda contém material não utilizado.

Primeiramente, executamos os módulos em diferentes ordenamentos, na sala de ensaio. Posteriormente, ficamos interessados em como eles habitariam diferentes espaços fora do estúdio. Exploramos espaços externos e internos do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, onde realizamos grande parte dos encontros. A partir dessas experiências, duas vertentes para 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 apresentamos duas vezes⁷ e que compôs a defesa da coreotese.⁸ A outra é ter o foco na própria estruturação, brincando com o ordenamento dos módulos, em uma estrutura contínua, em um espaço convencional de palco. Essa é a proposta para Inverso Concreto, para desenvolvimento futuro, com um ordenamento diferente a cada noite.

6 Vide imagem em: <http://www.zaha-hadid.com/design/seamless-collection/>.

7 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.

8 Faculdade de Arquitetura da UFBA (FAUFBA), Salvador-BA, 22 de janeiro de 2018.



FIGURA 2 – CONTRAESPÇO ENSAIO ABERTO. TEATRO MARCO CAMAROTTI.
RECIFE-PE. 06 DE NOVEMBRO DE 2015
DANÇARINOS: Stefany Ribeiro, Orunmillá Santana,
Jefferson Figueirêdo, Juliana Siqueira e Cláudio Lacerda.
Fotografia: Eric Gomes. Fonte: acervo pessoal.

Os ensaios abertos de Contraespaço compuseram-se de módulos dançados, projeção de imagens e falas sobre o processo e citações de autores, com uma conversa com os espectadores ao final. Houve também um desdobramento pedagógico-artístico com a Residência Contraespaço, ministrada no SESC Palladium (Belo Horizonte-MG) em maio de 2016.

CONCLUSÃO

Neste artigo expus meu processamento de trabalho desenvolvido na pesquisa de doutorado realizada no PPGAC/UFBA, utilizando os conceitos de imaginação espacial, corporal e de movimento como informadores do processo de criação e pesquisa em dança inspirado pela obra da arquiteta Zaha Hadid. Relatei as relações que teci entre as obras e a prática arquitetural de Hadid e minha dança e entre dança e arquitetura, expus as tramações teóricas para

trabalhar com os referidos conceitos, a partir de um cruzamento entre Laban, Bachelard e Sheets-Johnstone e discorri sobre o processo da investigação co-reográfica Contraespaço e as potencialidades surgidas para o desdobramento de outros trabalhos de dança. Através da Prática como Pesquisa e da Pesquisa Guiada pela Prática, coloquei a dança como articuladora e motor da pesquisa, gerando conhecimento através do corpo dançante criativo no espaço. Expus uma dança possível, valorizando o campo da dança na pesquisa acadêmica aliada à criação artística e investindo na própria inteligência do processo, nas forças colocadas em ação no movimento do Anel de Moebius.



REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. Wassily Kandinsky. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.
- CELANT, Germano. Zaha Hadid: Adventure in Architecture. In: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mônica (Org.). Zaha Hadid. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.
- CINESTESIA. In: HOUAISS. Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- CINESTÉSICO. In: HOUAISS. Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- COLOMINA, Beatriz. Privacy and publicity: modern architecture as mass media. Londres: MIT Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. Mediators. Trad. M. Joughin. In: CRARY, Jonathan; KWINTER, Sanford. (Ed.). Zone 6: Incorporations. Nova York: Zone, 1992. p. 281-294.
- DELEUZE, Gilles. Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. Writing and Difference. Londres: Routledge, 2008.
- DIAS, Aline. O Trabalho com(o) Fracasso. Florianópolis: Corpo, 2012.

- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 2, n. 2., p. 18-36, 2013.
- FERNANDES, Ciane. Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento. *Revista Encontro Teatro*, Goiânia, ano 03, n. 3, p. 55-76, 2016.
- HADID, Zaha. Zaha Hadid 2004 Laureate Acceptance Speech. The Pritzker Architecture Prize. 2004. Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/2004/ceremony_speech1>. Acesso em: 13 mai. 2014.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture*. Nova York: MoMA, 1988.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Alton: Dance Books, 2011.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf. *A vision of dynamic space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.
- LACERDA, Cláudio. *Pesquisa trilogia da arquitetura desconstrutivista*. Recife: O Autor, 2011.
- LACERDA, Cláudio. *Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25534>>.
- MONEO, Rafael. *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. Barcelona: Actar, 2004.
- PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Son, 2007.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at dances: a choreological perspective on choreography*. Londres: Verve, 1998a.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an extraordinary life*. Londres: Dance Books, 1998b.
- SAVVINE, Ivan. Kazimir Malevich. TheArtStory.org. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-malevich-kasimir.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2016.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Corporeal Turn: an interdisciplinary reader*. Exeter e Charlottesville: Imprint Academic, 2009.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. Filadélfia: Temple University Press, 2015.
- SINESTESIA. In: HOUAISS. Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- STERN, Daniel N. *The Interpersonal World of the Infant*. New York City: Basic Books, 1985.
- WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture*. In: JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture*. Nova York: MoMA, 1988, pp. 10-20.
- ZAHA Hadid Architects. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/>>. Acesso em: 13 set. 2014.

CLÁUDIO MARCELO CARNEIRO LEÃO LACERDA: é Coreógrafo, dançarino, professor e pesquisador. Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2010-). Doutor em Artes Cênicas (2018) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com período sanduíche na Coventry University/Centre for Dance Research (RU). Mestre em Artes (ênfase em Artes Cênicas) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2008 – revalidação dos diplomas do Laban Centre London). Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2008). Possui o Professional Diploma in Dance Studies (1998) e o Independent Study Programme Certificate (1999) pelo Laban Centre London, Londres (RU). Diretor do grupo Cláudio Lacerda/Dança Amorfa (1998-). www.claudiolacerda.blogspot.com. claudiolacerda@hotmail.com