LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Transversalidades entre Dança e Arquitetura**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco; Professor Adjunto DE. Dançarino, coreógrafo e professor.

RESUMO: Este trabalho é um dos frutos da pesquisa de doutorado realizada no PPGAC/UFBA (2014-2018), que constituiu uma perspectiva coreológica da obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid, tomando-a como inspiração para a investigação coreográfica. A pesquisa seguiu a abordagem da Prática como Pesquisa, nela foram exercidas transversalidades entre as instâncias corpo dançante, escrita, teoria, prática, análise e criação e entre as áreas de conhecimento da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais e seu motor foi a investigação coreográfica *Contraespaço*. Na pesquisa procurei revelar seu aspecto processual e valorizar o campo da dança como articulador de relações interartísticas e interdisciplinares. Na esteira da investigação coreográfica, vários tipos de relações entre dança e arquitetura foram desvendadas, constituindo uma revisão contextual, ou seja, uma espécie de revisão literária, porém, de campos e práticas expandidos. Exponho-a no presente trabalho. Uma das primeiras relações desvendadas foi a formação de Rudolf Laban, um dos principais autores que informaram o trabalho, em arquitetura e artes plásticas, o que influenciou sobremaneira o desenvolvimento dos Estudos Coreológicos, principalmente a Corêutica, ou seja, o estudo da Harmonia Espacial. Partindo dessa relação, agrupei cinco categorias de relações entre dança e arquitetura: coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em determinadas obras; arquitetos(as) que procuraram e se inspiraram na dança e outras artes cênicas para desenvolver suas pesquisas em arquitetura; coreógrafos(as)/companhias que encomendaram colaborações de arquitetos(as) para determinadas obras de dança; arquitetos que encomendaram colaborações de coreógrafos; produções teóricas a partir de transversalidades entre dança e arquitetura. De cada categoria apresento alguns nomes e respectivas práticas.

PALAVRAS CHAVE**:** dança: arquitetura: interdisciplinaridade: prática como pesquisa

Transversalities between Dance and Architecture

ABSTRACT: This work is one of the outcomes of the doctoral research undertaken at PPGAC/UFBA (2014-2018), which constituted a choreological perspective of the oeuvre of Iraqi-British architect Zaha Hadid, taking it as inspiration for the choreographic investigation. The research followed the Practice as Research approach and in it were exercised transversalities among the instances dancing body, writing, theory, practice, analysis and creation and among the knowledge areas of dance, architecture, philosophy and visual arts. Its motor was the choreographic investigation named *Contraespaço* (*Counterspace*). In the research I seeked to reveal its processual aspect and to value the dance field as articulator of interartistic and interdisciplinary relationships. On the trail of the choreographic investigation, various types of relationships between dance and architecture were revealed, constituting a contextual revision, i. e., a kind of literary revision, however, of expanded fields and practices. I expose it in the present work. One of the first relationships revealed was the training of Rudolf Laban, one of the principal authors who informed the research, in architecture and plastic arts, which greatly influenced the development of Choreological Studies, mainly Choreutics, that is, the study of Spatial Harmony. From that relationship, I grouped five categories of relationships

between dance and architecture: choreographers who got inspired in architecture in order to inform their works as a whole or in specific works; architects who seeked after and were inspired by dance and other performing arts in order to develop their researches in architecture; choreographers/companies who commissioned collaborations of architects for specific dance works; architects who commissioned collaborations of choreographers; theoretical productions from transversalities between dance and architecture. Of each category I present some names and respective practices.

KEYWORDS**:** dance: architecture: interdisciplinarity: practice as research

Introdução

Em minha pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, com coreotese defendida em janeiro de 2018, tomei como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid (1950-2016) para a experimentação e criação em dança. Segui a abordagem metodológica da Prática como Pesquisa (PaR) e da Pesquisa Guiada pela Prática, que colocam a prática artística como motor, produtor e, muitas vezes, um dos produtos da pesquisa. O corpo dançante criativo no espaço foi o motor da pesquisa em dança inspirada pela obra de Hadid, entrecruzando as áreas da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais.

Ao longo do processo prático-criativo, procurei e apareceram transversalidades entre dança e arquitetura, que constituíram o que Carole Gray (1996) chama de “revisão contextual”. Na PaR a revisão literária é expandida para uma “revisão contextual”, incluindo fontes não literárias e de domínio público, acolhendo saberes que incluem não só o literário acadêmico, mas também obras coreográficas, de artes visuais, arquitetônicas, além de escritos de autores das áreas da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais.

A transversalidade primordial entre dança e arquitetura que detectei foi a formação de Rudolf Laban (1879-1958) em arquitetura, pintura e escultura na École des Beaux Arts em Paris, na primeira década do século XX, segundo Valerie Preston-Dunlop (1998, p. 9), o que, sem dúvida, influenciou sua pesquisa, desenvolvida nas décadas seguintes, no estabelecimento da Coreologia, especialmente da Corêutica, o estudo da Harmonia Espacial. Em anos posteriores na década de 1910, morando em Munique, Laban travou contato com alguns

> arquitetos modernistas (Henry Van de Velde, Peter Behrens e Bruno Taut) que faziam parte de uma fraternidade artística chamada Deutsche Werkbund. (ibid., p. 27) Esses fatos apresentam, ao mesmo tempo, uma interrelação entre as artes, que fermentou no início do século XX e acarretou uma série de novos modos de fazer e de pensar cada uma das artes, e práticas que já aproximavam teoria e prática, arte e pesquisa, criatividade e análise, características que vieram a se tornar marcantes da PaR, que começou a se estabelecer nos anos de 1970. (GRAY, 1996, p. 4)

Nesta revisão contextual, longe de pretender fazer uma catalogação abrangente, quis expor um espectro no qual a qualidade e intensidade desses diálogos transversais variassem, selecionando exemplos distintivos de profissionais e respectivas práticas. Para tal, criei categorias com uma característica principal da relação dança/arquitetura. Entretanto, essas relações não são estanques nem tão claramente separáveis, portanto alguns profissionais fazem parte, simultaneamente, de categorias diferentes. As categorias são as seguintes:

a) coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em determinadas obras: Rosemary Butcher, João Saldanha, Carol Brown, Anna Halprin (em conjunto com o paisagista 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 a coreógrafa e dançarina Anna Halprin);
c) coreógrafos(as)/companhias que encomendaram colaborações de arquitetos(as) para determinadas obras: Rosemary Butcher, Frédéric Flamand, Carol Brown e Peter Martins/New York City Ballet;
d) arquitetos que encomendaram colaborações de coreógrafos: Daniel Libeskind com William Forsythe;
e) produções teóricas a partir de transversalidades entre dança e arquitetura: Valerie Briginshaw, Kate Mattingly, Steven Spier, Sarah Beth Rosenberg, Evelyn Gavrilou, Emily Rai-Pi Huan e Ashley Biren.

Coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em determinadas obras

Entre coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em determinadas obras, selecionei: Rosemary Butcher, João Saldanha, Carol Brown, Anna Halprin (em conjunto com o paisagista Lawrence Halprin) e William Forsythe.

A coreógrafa britânica **Rosemary Butcher** (1947-2016) foi conhecida por colaborações com artistas visuais e de diversas outras áreas do conhecimento e por se inspirar em outras disciplinas e áreas do conhecimento para criar os vocabulários de movimento de suas obras (como, por exemplo, o paraquedismo para a obra *Still-Slow-Divided* (2002)). Butcher conduziu um ambicioso projeto, ao longo de 1989, composto por três trabalhos, *d1*, *d2* e *3d,* feitos em colaboração com dois arquitetos, Zaha Hadid em *d1* e John Lyall em *d2* e *3d*, e com o músico James Fulkerson nos três.

Em *d1* Hadid projetou para o grupo um grande tapete com desenhos lineares descontínuos cobrindo o chão (do Salão de Baile do Royal Festival Hall, no Southbank Centre, na margem sul de Londres). Esses desenhos foram inspirados pelas linhas de ley (*ley lines*)[1] – supostos alinhamentos entre vários lugares de interesse geográfico e histórico. O público ficou disposto nas bordas internas desse grande espaço. Butcher explorou com os bailarinos deslocamentos lineares pelo grande espaço, dialogando com as linhas minimalistas perpendiculares e descontínuas desenhadas por Hadid.

d2 foi apresentado em diversos lugares bastante distintivos, como a Igreja de Spitalfields em Londres, a Tate Gallery em Liverpool e a Demarco Gallery em Edimburgo, dentre outros. No filme a que tive acesso os bailarinos dançam na Igreja de Spitalfields, com corredores de luz e marcações no chão projetados por John

[1] A expressão linhas de ley [*ley lines*] foi cunhada pelo arqueólogo inglês Alfred Watkins em 1921, que desenvolveu a teoria de que essas linhas foram traçadas desde o período neolítico para facilitar o deslocamento através da navegação de linhas de visão. Posteriormente, o escritor inglês John Mitchell (1969) utilizou a expressão associando-a a teorias místicas e espirituais. Ele acreditava que uma rede mística de linhas de ley existiriam em toda a Grã-Bretanha.
Informações obtidas em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Linhas_de_Ley>. Acessado em: 22 maio 2017.

Lyall. O vocabulário de movimento dos bailarinos lembra um pouco os percursos lineares e angulares de *d1*, porém, em *d2* o espaço é mais reduzido e há uma maior variedade e complexidade do gestual com os braços e também da mobilidade do tronco. Há também uma maior individualidade nas movimentações entremeando os uníssonos. A música segue a proposta de serialidade de Fulkerson.

3D foi apresentado no Tramway Theatre em Glasgow. O vocabulário de movimento[2] apresenta uma variação dos vocabulários de *d1* e *d2*, com uma série de deslocamentos simultâneos com movimento pendular dos braços, por entre corredores de luz e em meio a estruturas parecidas com andaimes, criados por Lyall.

Lyall veio a colaborar novamente com Butcher em *Body as Site* (1992), para a qual havia convidado quatro colaboradores, além de Lyall, os artistas visuais Anya Gallacio e Ron Haselden e o artista gráfico Paul Elliman, e decidiu que, ao invés de os artistas convidados responderem aos conceitos de movimento, estes criariam um ambiente ou construção independente e Butcher iria responder criativamente a suas obras.

O coreógrafo carioca **João Saldanha** (1959-) desenvolveu em 2005 e 2006 uma série de pesquisas tendo como inspiração a arquitetura de Oscar Niemeyer para criar um espetáculo inédito. Em março de 2006 ministrou o *Workshop/Audição Imagem Movimento* no Espaço SESC Copacabana (Rio de Janeiro), do qual participei. O *workshop* visou selecionar profissionais para sua próxima produção, intitulada *Extracorpo*, que teve como motivação a linguagem de Niemeyer para a criação de movimentos em linhas e curvas, sempre buscando o equilíbrio das formas. O termo “extracorpo” foi inspirado no termo “extracampo” de Gilles Deleuze, utilizado para o estudo do cinema. O espetáculo *Extracorpo* cumpriu temporada em novembro de 2006 no *mezzanino* do Espaço SESC. O espaço de apresentação foi arranjado como arena, com os espectadores sentados em arquibancadas em volta do espaço ocupado pelos bailarinos. A proximidade entre dança e plateia contribuiu para uma vivência cinestésica mais aguçada.

[2] Visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=PDoCk-lpf4o>. Acessado em: 22 maio 2017.

Ter tido essas duas experiências, *workshop* e apreciação de *Extracorpo*, sem dúvida, me informou com a possibilidade de poder me inspirar pela arquitetura para a criação em dança. Aliado à influência de Butcher – que, inclusive, foi minha professora de Coreografia no Laban Centre London, Londres (1997-1999) – de criar um novo vocabulário para cada novo trabalho e de se inspirar em outras disciplinas para a criação de movimento, a experiência com Saldanha deixou incubada em mim uma curiosidade e uma vontade, que vieram a se manifestar em 2008, de trabalhar dança a partir da arquitetura desconstrutivista.

Já conhecia sobre o trabalho da coreógrafa e dançarina norte-americana **Anna Halprin** (1920-), altamente influenciadora para a primeira geração de coreógrafos pós modernos norte-americanos, pioneira com seu trabalho improvisacional em relação com o espaço urbano e o meio ambiente e seu posterior trabalho de cura. Entretanto, só durante a pesquisa do doutorado no PPGAC/UFBA, através de um artigo de Peter Merriman (2010), pude me deparar com a profunda relação entre dança e arquitetura no desenvolvimento de seu trabalho, que é inseparável do trabalho do paisagista **Lawrence Halprin** (1916-2009), seu marido. Considerando cada um individualmente, a obra de Anna Halprin, graduada em dança pela University of Wisconsin, é informada não só pela dança mas também pela arquitetura e pelo *design* e a obra de Lawrence Halprin, pós graduado em Horticultura e com segunda graduação em Paisagismo, foi intensamente informada pela dança. Entretanto, suas vidas e suas obras se desenvolveram entrelaçadamente, cada um se alimentando dos avanços conseguidos pelo respectivo cônjuge.

No artigo mencionado, Merriman cobre o trabalho dos dois desde os anos de 1940 até o final dos anos de 1970 e revela que: “Para ambos os Halprins, as dimensões conceituais, geográficas e estéticas do espaço – seja espaço na natureza, espaço residencial ou doméstico, espaço teatral ou espaço arquitetural – seriam preocupações para toda a vida.” (ROSS apud MERRIMAN, 2010, p. 439) Merriman (2010, p. 439) informa que, em suas preocupações com as performances-eventos de arquitetura e dança, Anna e Lawrence Halprin estavam interessados em como espaços de performance e as performatividades do espaço eram encenados através da interrelação coreográfica de corpos em movimento e ambientes.

Após o encontro dos dois, quando estudantes da University of Wisconsin em 1939, e seu casamento no ano seguinte, Anna e Lawrence se mudaram para Massachussets, para que Lawrence pudesse fazer uma outra graduação em paisagismo na Graduate School of Design da Harvard University. Anna chegou um ano depois, após sua conclusão da graduação em dança. Na Harvard Anna Halprin começou a assistir a algumas aulas do curso de *design*. Esse ambiente acadêmico foi fortemente influenciador tanto para Lawrence quanto para Anna, principalmente pelo contato e convívio com alguns ex professores da Escola Bauhaus em Dessau (Alemanha), como Marcel Brauer, Walter Gropius e Laszlo Moholy-Nagy, que haviam migrado para os EUA e se estabelecido nessa faculdade em Harvard. Esses emigrados da Bauhaus trouxeram consigo muito dos princípios artísticos e pedagógicos daquela escola, como a formação interdisciplinar, a experimentação criativa coletiva e o foco tanto no processo quanto na forma da exploração criativa artística, princípios que Anna e Lawrence desenvolveram em suas carreiras (ibid., p. 432).

Posteriormente, de volta a Harvard, Anna Halprin promoveu uma série de aulas de dança para estudantes de arquitetura e *design* e, a pedido de Gropius, proferiu a palestra *Dança e Arquitetura*, na qual falava sobre a intersecção entre os dois campos através dos conceitos de movimento, espaço e experiência. O diálogo complexo entre dança e arquitetura que Anna Halprin construiu formou uma base significativa sobre a qual desenvolveu suas propostas de dança por cinco décadas.

Anna e Lawrence Halprin se mudaram para San Francisco. Junto a Arch Lauterer, Lawrence Halprin projetou e construiu um *deck* de dança para Anna na casa em que moraram. Lá ela desenvolveu e apresentou muitos de seus trabalhos e ministrou muitas aulas e *workshops.* (ibid., p. 433) Naquele espaço, Anna Halprin desafiou tanto o espaço cúbico tradicional dos estúdios de dança quanto os espaços tradicionais de proscênio para apresentações de dança. Lawrence Halprin também desenvolveu posteriormente uma notação de movimento, a *Motation*, e desenvolveu os ciclos improvisacionais *RSVP Cycles* e os projetos artístico-comunitários *Take Part*.

Carol Brown (?-) é uma coreógrafa, dançarina, professora, pesquisadora e acadêmica neozelandesa baseada entre Reino Unido e Nova Zelândia. É um

exemplo distintivo na área da dança do trânsito entre prática e pesquisa, criação e escrita e do diálogo entre disciplinas. Transita entre o mundo profissional da dança e o mundo acadêmico. Brown (2004, p. 5) reconhece em suas influências para pesquisa-criação alguns arquitetos expressivos, incluindo Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Le Corbusier e Bernard Tschumi. Há um número considerável de trabalhos para os quais Brown convidou arquitetos para colaborar. Brown traz essas questões também para sua prática pedagógica. Na Universidade de Auckland (Nova Zelândia) uma de suas áreas de pesquisa é dança e arquitetura.

O norte-americano **William Forsythe** (1949-) tem tido uma série de relações com arquitetos, como Daniel Libeskind, Mark Goulthorpe, Tadao Ando, Paul Virilio, Nikolaus Hirsch e Steven Spier. Libeskind comentou que no tratamento do espaço de Forsythe "há… diagonais específicas que diferenciam sua visão de espaço dos espaços ortogonais". (LIBESKIND apud BRIGINSHAW, 2009, p. 190) Ao redor de Forsythe tem havido uma rede de conexões e diálogos entre dança e arquitetura, não menos importante considerando seu interesse pela teoria espacial de Laban, que já traz em si essa relação embutida, conforme anteriormente apresentado.

Coloco em evidência três obras, bastante diversas entre si, que trazem a relação dança e arquitetura bem costurada: *Limb's Theorem*, *Book N(7)* e as instalações físicas internas do Bockenheimer Depot em Frankfurt (Alemanha).

Limb's Theorem (1990) é uma coreografia de longa duração, para a programação de uma noite, composta por três partes. A segunda parte, *Enemy in the Figure* (1989), é mais conhecida, apresentada correntemente. Foi inspirada em uma exposição com desenhos de Libeskind, intitulada *End Space*, e neles reconheceu afinidades com sua pesquisa de movimento.

Book N(7) (1991) foi uma obra que Forstythe define como um "objeto coreográfico", comissionada por Libeskind para compor a obra maior *The Books of Groningen* (1990), na cidade de Groningen (Holanda), concebida e desenvolvida por Libeskind – aqui já entrando na categoria "arquitetos que encomendaram colaborações de coreógrafos" – para a celebração do aniversário de 950 anos da referida cidade, tendo como mote as várias marcações de fronteiras da mesma. Para tanto, convocou um grupo de nove *designers* para colaborar neste grande

evento: dois arquitetos, dois artistas visuais, um dramaturgista de teatro, um coreógrafo (Forsythe), um economista, um historiador de arte e arquitetura, além do próprio Libeskind. A obra de Forsythe consistiu em um canal com mais 400 metros de extensão e 27 pilares. Um braço de metal conectado aos pilares puxa uma fileira de árvores na margem e as curva fora de forma à medida em que elas crescem. Segundo Forsythe (s/d), construtores de barcos em Groningen costumavam usar técnicas similares para curvar pranchas de madeira para atingir a forma correta. As laterais do canal são alinhadas com uma parede ondulante com várias alturas coberta com vegetação.

O terceiro exemplo também aproxima-se da ideia de “objeto coreográfico”. Foram as instalações físicas internas temporárias do Bockenheimer Depot, na cidade de Frankfurt, idealizadas em conjunto com o arquiteto Nikolaus Hirsch. (SPIER, 2011) Forsythe e Hirsch desenvolveram uma instalação no *foyer* que durou quatro meses e que consistiu em tornar o espaço disponível e convidativo para o uso público, sem as restrições de um espaço com um evento determinado e seus respectivos procedimentos e preços pagos. O espaço estava disponível para qualquer tipo de uso e convivência, gratuito, sem ser direcionado especificamente para determinada idade ou tamanho de corpo. Entretanto, Forsythe quis engajar fisicamente a pessoa que viesse a usá-lo. Os móveis dispostos no espaço foram projetados de tal maneira que fossem leves, de fácil manipulação e sem uma previsão restrita de seu uso, podendo ser usados como cadeiras, bancos, sofás ou mesas, podendo-se dispor nelas o corpo de maneiras diferentes das usuais para móveis com uso específico, encorajando um uso muscular e uma distribuição de peso diferentes dos utilizados nos móveis convencionais. O chão também foi disposto como um espaço convidativo.

Arquitetos(as) que procuraram e se inspiraram na dança e outras artes cênicas para desenvolver suas pesquisas em arquitetura

Elizabeth Diller (1954-) e **Ricardo Scofidio** (1935-) formam uma dupla de arquitetos baseados na cidade de Nova York. Roselee Goldberg (2003) discorre sobre a obra da dupla. O que é interessante sobre Diller e Scofidio é que, no início de suas carreiras, no final dos anos 1970, conseguir a encomenda de uma construção era muito difícil, dadas as condições sócio-financeiras da época nos

EUA, que privilegiavam arquitetos já renomados e sem grandes inovações estilísticas. A forma através da qual Diller e Scofidio encontraram para experimentar e amadurecer suas ideias em arquitetura, por cerca de 15 anos, foi a exploração em outros *mediums*, como a *performance*, instalações arquitetônicas e colaborações para o teatro e para a dança. Nesses anos, vários conceitos seus foram desenvolvidos que, posteriormente, se desdobraram em suas obras arquitetônicas.

Traço alguns paralelos com Hadid. No início de sua carreira pouquíssimas encomendas, mas muita pesquisa, serviram para ela já chegar no mercado com uma profundidade de pensamento e de prática. (HADID in BOYARSKY, 2008). Um outro paralelo foi o *medium* da pintura explorado por Hadid para desenvolver seus projetos, em vez dos desenhos e plantas arquitetônicas tradicionais. (HADID, 2004)

De especial interesse para esta pesquisa foram as colaborações de Diller e Scofidio para a dança. Para o coreógrafo Frédéric Flamand, da companhia de dança belga Charleroi Danses, colaboraram com o cenário de três projetos: *Moving Target* (1996), *EJM 1 Man Walking at Ordinary Speed* (1998) e *EJM 2 Inertia* (1998). Àquela altura, a dupla já vinha desenvolvendo um interesse pela inversão da gravidade, no deslocamento de figuras no espaço e no tempo, no exame de como a figura humana se move no palco e na mediação de como o público vê, desenvolvido ao longo de colaborações com nomes vanguardistas do teatro norte-americano, como Richard Foreman e The Wooster Group.

Outra coincidência com Hadid é que Flamand também encomendou a essa arquiteta uma colaboração para o design cenográfico e figurino da obra *Metapolis* (1999), a ser descrita posteriormente.

Frances Bronet (?-) é uma arquiteta e educadora formada no Canadá e nos EUA e atuante na Universidade de Oregon (EUA), onde ocupa altos cargos de gestão. Há décadas tem sido notável seu interesse pela dança em conjunção com a arquitetura na investigação entre sujeito e espaço. Em seus cursos, implementou várias abordagens interdisciplinares. Bronet já colaborou com diversos coreógrafos e companhias, em sua maioria norte-americanas (Ellen Sinopoli, Alito Alessi, Elizabeth Streb, Doug Verone, Terry Creach, The Berkshire Ballet e Sandra Burton). Também produziu teoricamente sobre essas relações interdisciplinares.

Em entrevista a Martin Moeller (2007), Bronet revela que seu interesse pela dança se deu, primeiramente, por ela já ter sido uma dançarina, e, em segundo lugar, porque procurava uma maneira de fazer seus estudantes entenderem que espaços são ocupados, que eles ganham significado a partir do momento em que são habitados. Através do filósofo John Schumacher, ela se interessou pelos conceitos de "*ready-made space"* ("espaço pronto", em uma tradução livre e "*spaces in the making"* ("espaços em processo", em uma tradução livre), por sua vez, inspirados pelos conceitos de Bruno Latour "*ready-made science*" e "*science in the making"*. Bronet se perguntava se os habitantes teriam a possibilidade de modificar o espaço. Seus *designs* para dança geralmente lidam com esse paradoxo de o ser humano (no caso, o dançarino) modificar o espaço que habita com suas ações, ambos sendo móveis. Bronet leva para a sala de aula suas experimentações profissionais com a dança.

Coreógrafos(as)/companhias que encomendaram colaborações de arquitetos(as) para determinadas obras

Frédéric Flamand (1946-) foi diretor e coreógrafo da companhia estatal baseada em Charleroi (Bélgica) Charleroi Danses. Seguindo sua verve contemporânea e contando com o considerável suporte financeiro recebido pela companhia, Flamand comissionou colaborações a arquitetos de ponta, como Diller + Scofidio e Hadid. Conforme mencionado anteriormente, Diller + Scofidio criaram os cenários e a ambientação virtual para os trabalhos *Moving Target* (1996), *EJM 1 Man Walking at Ordinary Speed* (1998) e *EJM 2 Inertia* (1998). Hadid projetou o cenário e o figurino de *Metapolis* (1999).

A propósito, **Hadid** também colaborou com cenários para a banda Pet Shop Boys, na turnê do show *Nightlife* (1999-2000), e para a ópera contemporânea *Desire* (2003), uma releitura do mito de Orfeu dirigida por Beat Furrer na cidade de Graz (Áustria), segundo ficha recebida pelo escritório Zaha Hadid Architects.

O coreógrafo e dançarino dinamarquês radicado nos EUA **Peter Martins** (1946-) comissionou, para a temporada de primavera de 2010 do **New York City Ballet** (NYCB), por ele dirigido, uma colaboração do arquiteto e engenheiro espanhol Santiago Calatrava para a criação do cenário de um programa intitulado

The Architecture of Dance, composto por cinco criações de coreógrafos diferentes. Em um artigo publicado no periódico *Architectural Record*, Linda C. Lentz (2010) fornece um panorama do que foi esse programa e informa que a iniciativa de Martins foi inspirada por uma ação parecida de Georges Balanchine, quando diretor do NYCB, que havia comissionado uma colaboração dos arquitetos Philip Johnson e John Burgee para o Festival Tchaikovsky em 1981.

De acordo com Lentz (ibid.), a intenção inicial de Martins, admirador da obra de Calatrava, foi de que a cenografia projetada pelo arquiteto inspirasse a coreografia e vice-versa. Martins era especialmente tocado pelo aspecto dançante das obras de Calatrava e intrigado pela ideia de como a arquitetura se relaciona com a dança em forma e movimento. Calatrava criou uma série de grandes objetos, a maioria composta de arcos estaiados, como se fossem pontes estaiadas em fragmentos, ou leques gigantescos, sobre os quais a iluminação e sombras produziriam efeitos visuais sedutores, um painel com discos refletores imitando um pantógrafo e uma série de aquarelas. Foi a primeira vez que esse arquiteto produziu um cenário para as artes cênicas.

Entretanto, aparentemente, segundo o relato de Lentz, o intuito inicial de Martins, de uma arte influenciar a outra, não aconteceu a um nível interdisciplinar, mas, apenas de justaposição de obras de *mediums* diferentes. Isto transparece tanto nas falas de Calatrava quanto na descrição de Lentz dos balés. Os coreógrafos participantes do programa foram, além de Martins, Benjamin Millepied, Christopher Wheeldon, Melissa Barak e Mauro Bigonzetti. De acordo com algumas críticas, o vocabulário de dança do balé não se deixou influenciar pelos objetos construídos por Calatrava. Pouca conexão entre dança e arquitetura aconteceu.

Produções teóricas a partir de transversalidades entre dança e arquitetura

A veterana pesquisadora de dança britânica **Valerie Briginshaw** (?-), professora aposentada da Universidade de Chichester (RU), examina e discute, nos dez capítulos de seu livro *Dance, Space and Subjectivity* (2009), diversas interfaces entre corpo e espaço em obras de dança específicas. No décimo capítulo, *Architectural spaces in the choreography of William Forsythe and De Keersmaeker's Rosas Danst Rosas* (*Espaços arquiteturais na coreografia de William Forsythe e*

Rosas Danst Rosas de De Keersmaeker), a autora dedica sua atenção à relação entre dança e arquitetura nas obras desses dois coreógrafos, específica e respectivamente, *Enemy in the Figure* (1989) e *Rosas Danst Rosas* (1983; versão filmada de 1997). Os paralelos que Briginshaw faz entre dança e arquitetura são que ambos, como "textos espaciais", estruturam maneiras de ver o mundo; ambos organizam o espaço. (BRIGINSHAW, 2009, p. 184).

Kate Mattingly (?-) é norte-americana e tem graduação em arquitetura (Princeton University, EUA), mestrado em dança (New York University, Tisch School for the Arts, EUA) e doutorado em estudos da performance (University of California, Berkeley, EUA, 2017), é artista e professora de dança e escreve sobre dança para várias publicações de língua inglesa. Seu texto *Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: de-signs of the times* (*Os desconstrutivistas Frank Gehry e William Forsythe: des-sinais dos tempos*) (1999) me interessou muito, a princípio, pois fala de dois criadores, que não só admiro como influenciaram meu trabalho coreográfico, e relaciona-os um ao outro. Ao longo do texto, encontrei paralelos interessantes entre dança e arquitetura, porém, também me deparei com colocações que achei problemáticas, principalmente quando joga clichês de dança. O texto de Mattingly me deixou muito dividido. Em parte, achei interessantes as relações propostas entre as obras de Forsythe e Gehry. Por outro lado, generalizações e clichês referentes ao campo da dança me incomodaram bastante.

O arquiteto e acadêmico canadense **Steven Spier** (?-) editou um livro sobre a coreografia de Forsythe, *William Forsythe and the Practice of Choreography: it starts from any point* (Routledge, 2011), e escreveu artigos sobre esse coreógrafo em alguns periódicos especializados, tanto de dança quanto de arquitetura. No início da carreira morou e trabalhou em várias cidades europeias, como Berlin, Zurique, Hamburgo, Belfast e Glasgow. Diante de uma formação tão multifacetada e uma experiência profissional internacionalmente reconhecida, eu havia feito uma inferência de que Spier falaria sobre dança de cima de todo esse conhecimento, nadando entre citações filosóficas e dados sobre arquitetura. Entretanto, os textos de Spier sobre dança se mostraram surpreendentemente diretos e claros, com uma propriedade sobre o entendimento desse *medium*, escrevendo com simplicidade e clareza, e com um respeito pelo conhecimento desenvolvido pelo mesmo. Diria que

sua escrita tende para uma característica fenomenológica, por colocar uma ênfase na descrição daquilo que é visto e sentido, conforme Sheets-Johnstone (2009). Spier desenvolveu um conhecimento bastante profundo sobre a obra de Forsythe e sobre a arte de coreografar, propondo ao leitor um senso de clareza.

A norte-americana **Sarah Beth Rosenberg** (?-) produziu seu trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Dança pela Wesleyan University (EUA) com o título *On Architecture and the Dancing Body: Changing Visuality* (*Sobre a Arquitetura e o Corpo Dançante: visualidade mutante*, em uma tradução livre, 2010), com o intuito de "investigar a relação fundamental entre o corpo movente e o ambiente construído cotidiano através do qual ele se move." (ROSENBERG, 2010, p. vii) Para tal, pesquisou desde os balés de corte, passando pelo balé clássico europeu e russo, dança moderna, pós moderna e contemporânea, e como seus respectivos espaços de apresentação afetaram a dança criada e executada e a relação entre espetáculo e plateia. Como estudos de caso, analisou o Teatro Imperial Mariinsky (São Petersburgo, Rússia), o Judson Memorial Church Theater (cidade de Nova York, EUA) e o Barbara Lee Family Foundation Theater do Institute of Contemporary Arts (Boston, EUA). Rosenberg pergunta: "Em outras palavras, quais são os aspectos limitadores e possibilitadores da arquitetura ao afetar o movimento e a experiência desse movimento?". (ibid., p. 3)

Seu estudo considera as conceituações de espaço óptico e háptico de Deleuze e Guattari e de Robert Yudell para comentar sobre o espaço da dança e o espaço da arquitetura. A autora lembra que a arte e a arquitetura gregas foram inspirações para a criação em dança de Isadora Duncan. "Esta analogia entre corpo e arquitetura [identificada nos templos gregos antigos] é altamente influenciadora para a relação entre corpo e arquitetura na história sucessiva da arquitetura e dança ocidentais." (ROSENBERG, 2010, p. 19) Nesta predomina o sentido háptico, enquanto na arquitetura europeia barroca os cálculos eram baseados na matemática formalizada, predominando o sentido óptico. (ibid., p. 26) Tentativas posteriores vanguardistas, como na Bauhaus, iriam tentar resgatar o sentido háptico entre cena e espectador, através da construção de um palco multifuncional.

A autora aponta opiniões de coreógrafos como Oskar Schlemmer e Doris Humphrey acerca de espaços para apresentação de dança. Rosenberg também

apresenta a relação corpórea de arquitetos como Calatrava e Le Corbusier. Rosenberg aponta um trabalho interessante do arquiteto egípcio Abdelhalim Ibrahim Abdelhalim, que criou o *Parque Cultural para Crianças*, no Cairo (Egito), para cujo projeto se desviou das plantas arquitetônicas habituais e encomendou uma coreografia feita por artistas, músicos e dançarinos locais para ser executada por crianças estudantes, mostrando o esquema e o *design* para a construção. O resultado final da construção refletiu o movimento que inspirou sua criação. (ibid., p. 51).

Evelyn Gavrilou (1976-) é grega, graduada e pós graduada em arquitetura. Abre seu artigo *Inscribing Structures of Dance into Architecture* (*Inscrevendo Estruturas de Dança na Arquitetura,* 2003) justificando em que o ato de olhar para a dança, especificamente para a teoria da dança, pode contribuir para a arquitetura. Entretanto, ao longo do texto encontrei várias fragilidades de como Gavrilou bebeu na teoria da dança, como por exemplo: utiliza erradamente o termo "coreologia"; considera o corpo como "instrumento" para a dança; considera que a dança concretiza alguns dos padrões de movimento que são potencialmente sugeridos pelo espaço vazio e que a arquitetura restringe o movimento potencial através da imposição de fronteiras e a criação de estrutura espacial." (GAVRILOU, 2003, p. 2) Profissionais de ambas as áreas discordariam, assim como discordo, dessas assunções. Além disso, a autora se fixa apenas na representação visual de esquemas de dança, não levando em consideração a cinestesia da dança, o que, no meu entendimento, limita muito sua compreensão.

Emily Rai-Pi Huang (?-) fez sua dissertação de mestrado (1991) para o Massuchetts Institute of Technology (EUA) com o título *Body in Space: the sensual experience of architecture and dance* (*O Corpo no Espaço: a experiência sensual da arquitetura e da dança*), com o tema da construção de um espaço ideal para se apresentar e assistir a danças. Huang parte de definições sobre dança e arquitetura que tendem para o generalismo e o universalismo, com citações que pretendem ser a verdade máxima de cada um dos dois campos. Esse, a meu ver, não foi um bom começo.

Seu propósito para um espaço teatral ideal, um "espaço teatral total" (HUANG, 1991, p. 33), para a dança "deveria ser um lugar que promova e amplifique

a relação entre movimento e espaço para todos [público e dançarinos] engajados na experiência". (ibid., p. 35) Esse ideal de espaço teatral Huang tirou do projeto de Gropius de sua época na Bauhaus. Deparei-me com vários problemas nas colocações trazidas por Huang. As definições generalistas e universais de dança, apesar de serem importantes no escopo geral dos estudos da dança, não funcionam, a meu ver, se não forem confrontadas com parcialidades. Com relação a um espaço ideal para o teatro e para a dança, convém lembrar que vários revolucionadores dessas artes tiveram suas ideias de espaço ideal, dentre eles Laban, que projetou um teatro especialmente para dança (PRESTON-DUNLOP, 1998) e Antonin Artaud (1999), que expôs a ideia de que os espectadores deveriam ficar no centro do espaço e a cena teatral se desenvolver ao redor dos mesmos.

Exemplos diferentes de danças também poderiam ilustrar que, assim como é difícil chegar a uma única definição geral de dança, também é difícil apontar um exemplo ou um tipo ideal de dança, principalmente, se considerarmos a complexidade crescente a partir do advento da dança pós moderna e da dança contemporânea. A ideia de um teatro ideal para a dança pensada e projetada por Laban pressupunha sua própria ideia do que poderia ser uma dança ideal, ou uma experiência de dança total, de acordo com sua própria experiência espaçotemporal e suas perspectivas artísticas. Entretanto, danças são tão diversas quanto os criadores e fazedores e suas ideias.

Ashley Biren (?-) é uma arquiteta e acadêmica canadense. Examinei um pôster que a mesma apresentou na Conferência de 2012 da Academy of Neuroscience for Architecture (ANFA) em San Diego (EUA), intitulado *Designing with Dance: the link between architecture and dance* (*Projetando com Dança: a ligação entre arquitetura e dança*). O objetivo da pesquisa foi "explorar os efeitos da dança na cognição e estado físico humanos e aplicá-los para criar uma arquitetura neuromórfica que beneficia o bem estar do usuário". (BIREN, 2012) Para tal, Biren utiliza a neurociência da dança para identificar os benefícios de fazer e assistir a dança – que ela elencou como: empatia cinestésica, aumento do fluxo sanguíneo, padrões e variações complexos criam um estímulo, contágio emocional do movimento, preferência estética pelo movimento biológico e estimulação da sensação motora do cérebro – e "traduzi-los" para a arquitetura, de forma que possa

permitir uma troca mútua entre o usuário e seu ambiente. Em seu experimento, ela se baseou em teorias neurológicas de experiência estética para criar coreografias emergentes que pudessem ser prazeirosas para seus espectadores.

A autora experimentou cinco proposições criativas de movimento: imprevisibilidade, metáfora, ambiguidade, padrões da natureza, isolamento e contraste. Em cada uma dessas proposições, ilustrou com instantes fotográficos com linhas sobrepostas às fotografias, ligando determinados pontos do corpo, formando polígonos. Esses eram traduzidos em gráficos que, em seguida, eram transpostos para figuras em 3-D. No meu entender, apesar das boas intenções do objetivo de sua pesquisa, o modo como essa foi desenvolvida peca por considerar a dança apenas em seu conteúdo visual. Além disso, a ilustração dividida em instantâneos fotográficos de cada uma das propostas criativas de movimento apresentadas retira quase completamente o elemento de cinestesia da dança. Reconheço que o formato acadêmico de pôster limita muito o desaguar de uma pesquisa, mas o encadeamento da pesquisa de Biren adotou suas limitações de como acolher a dança para dialogar com a arquitetura.

Conclusão

Com essa seleção de artistas de dança, arquitetos e teóricos, apesar de numericamente pequena, pretendi apresentar um escopo elástico e variado de como a relação entre dança e arquitetura pode ser inspiradora e as diversas abordagens com que podem ser tratadas.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIREN, Ashley. **Designing with dance**: the link between architecture and dance. Pôster. Academy of Neuroscience for Architecture's First Annual Conference, Salk Institute for Biological Studies, 2012. Disponível em: <http://www.anfarch.org/wp-content/uploads/2013/11/BirenPoster.pdf>. Acessado em: 19 maio 2017.

BOYARSKY, Alvin. Interview: Alvin Boyarsky Talks with Zaha Hadid. *In*: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mónica (org.). **Zaha Hadid**. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.

BRIGINSHAW, Valerie. **Dance, Space and Subjectivity**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

BROWN, Carol. **Thinking Moving Beyond the Box**. Keynote speech, Practice as Research in Performance Conference: University of Bristol, UK, 2004. Disponível em <www.carolbrowndances.com>. Acessado em: 24 abr. 2017.

FORSYTHE, William. The Books of Groningen. *In*: **William Forsythe Website**. Disponível em: <http://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=36>. Acessado em: 24 maio 2017.

GOLDBERG, Roselee. Dancing about Architecture. *In*: BETSKY, Aaron et al. **Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio***.* Nova York: Whitney Museum of American Art, 2003.

GRAY, Carole. Inquiry through practice: developing appropriate research strategies. *In*: **No Guru, No Method?***.* Helsinki: UIAH, 1996.

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 maio 2014.

HUANG, Emily Rai-Pi. **Body in Space***:* the sensual experience of architecture and dance. Dissertação de mestrado. Massachussets Institute of Technology, Cambridge, 1991.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Alton: Dance Books, 2011.

LENTZ, Linda C. Pas de Deux. *In*: **Architectural Record**. Setembro 2010, Vol. 198, Nº 9, p. 70-70. Disponível em: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/delivery?sid=6326c44d32f...1%26hid%3d4104%26bdata%3dJnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%253d%253d>. Acessado em: 06 jun. 2017.

MATTINGLY, Kate. Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: de-signs of the times. *In*: **Dance Research Journal**. Vol. 31, nº 1. University of Illinois Press. Primavera 1999, pp. 20-28.

MERRIMAN, Peter. Architecture/dance: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *In*: **Cultural Geographies**. Vol. 17. Nº 4. Outubro 2010, pp. 427-449.

MOELLER, Martin. Architecture & Dance: Intersections & Collaboration – An Interview with Frances Bronet. *In*: **Blueprints** Winter 2006-07.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban**: an extraordinary life. Londres: Dance Books, 1998.

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

SPIER, Steven (ed.). **William Forsythe and the Practice of Choreography**: it starts from any point. Londres e Nova York: Routledge, 2011.