

# **UMA CARTOGRAFIA EM DANÇA ENTRE CALÇADAS PORTUGUESAS: O DIREITO AOS ESPAÇOS DA CIDADE**

Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)<sup>1</sup>

## **RESUMO**

O objetivo deste artigo é compartilhar o processo de criação no espaço cênico urbano por meio de inserções de dança na cidade e na produção de videodança. Trata-se, sobretudo da dialética entre uma cartografia em dança e as pedras portuguesas tendo em vista suas interfaces, poéticas e práticas em que os espaços do corpo e os espaços urbanos se encontram. As questões norteadoras transitam entre as interfaces, poéticas e práticas em que os espaços do corpo e os espaços da cidade se encontram. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa em que o processo criativo é o mesmo processo investigativo baseado na prática do sujeito a se narrar em diálogo com mesmo sujeito que existe inserido da cidade. A metodologia consiste na inserção do corpo performático em dança nos espaços urbanos, em específico nas calçadas portuguesas nas cidades de Belo Horizonte/MG e Itajaí/SC, por meio do Projeto Dança na Mochila (PDM) do Programa de Dança Experimental e do Grupo de Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança ambos da UFMG. A pesquisa está em processo e até aqui a experiência e a percepção nos espaços das calçadas portuguesas em cena, numa mão dupla, entre o corpo em dança e o corpo em cidade, tem apontado para o atravessamento e um transbordamento tanto na obra dançada no local como na obra em videodança ( <https://youtu.be/n9JvFyqQJ98>).

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cartografia em dança; calçada portuguesa; corpo-cidade; poéticas espaciais e visuais; videodança

## **ABSTRACT**

The purpose of this article is to share the process of creation in the urban scenic space through insertions of dance in the city and in videodance production. It is above all

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos na linha Linguagem e Tecnologia com ênfase na área da semiótica da dança. Docente na área de Dança do Curso de Educação Física da UFMG. Vinculada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação Física em Rede Nacional (PROEFE/UNESP – Polo UFMG). Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança (CCODA). Coordenadora do Programa de Dança Experimental da UFMG. Pesquisadora, produtora, dançarina, coreógrafa, videomaker e autora de livros.

about the dialectic between a cartography in dance and portuguese sidewalks in view of their interfaces, poetics and practices in which the spaces of the body and urban spaces meet. The guiding questions move between the interfaces, poetics and practices where the spaces of the body and the spaces of the city meet. This is a research with a qualitative approach. The creative process is the same investigative process based on the practice of the subject to narrate himself in dialogue with the same subject who exists within the city. The methodology consists of inserting the performative dancing body in urban spaces, specifically in portuguese sidewalks in the cities of Belo Horizonte/MG and Itajaí/SC, through the Backpack Dance Project (PDM) of the Experimental Dance Program and the Research Group “Contemporary Conceptions in Dance”, both from UFMG. The research is in process and so far the experience and perception of the spaces in the portuguese sidewalks as a stage, in two way around, between the dancing body and the body inserted the city. That has pointed to the transcending and overflowing between body dancing in the sidewalk and the videodance itself (<https://youtu.be/n9JvFyqQJ98>).

### **KEYWORDS**

Dance cartography; portuguese sidewalk; body-city; spatial and visual poetics; videodance.

### **PRIMEIRAS PALAVRAS**

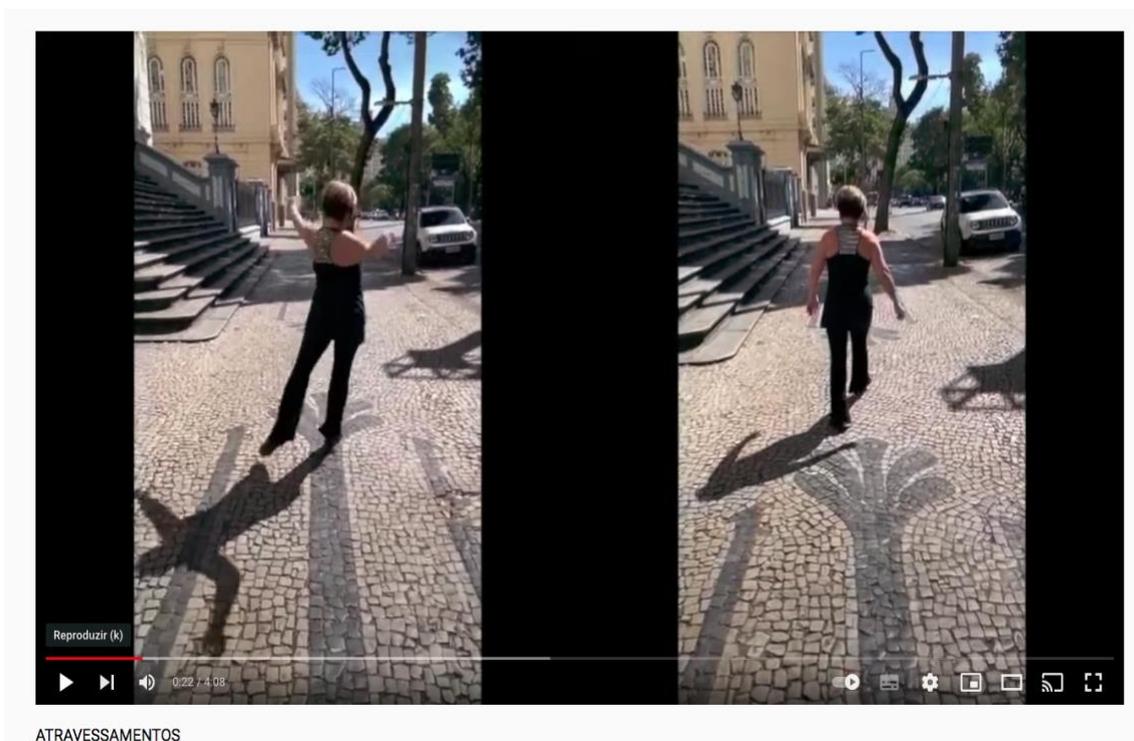
O “corpo em cena” é a base para a formulação do problema desse trabalho que transita no entrelaçamento entre a dança, a tradição, a cultura e a linguagem em diálogo com o espaço da cidade. Trata-se, sobretudo da dialética entre uma cartografia em dança e as calçadas portuguesas.

Nossas questões transitam entre as interfaces, poéticas e práticas em que os espaços do corpo e os espaços da cidade se encontram. Como seria a experiência e percepção em determinados espaços das calçadas portuguesas, que escrita dançada seria gerada dessas experiências e quais os sentidos resguardados do texto em dança mediados nestes espaços?

O objetivo deste artigo é compartilhar o processo de criação no espaço cênico urbano por meio de inserções de dança na cidade e na produção de videodança tendo como pano de fundo as poéticas cênicas e visuais das calçadas portuguesas.

O trabalho apresentado se configura como uma pesquisa-intervenção em que o processo criativo é o mesmo processo investigativo baseado na prática do sujeito a se narrar em diálogo com o sujeito que existe (in)serido da cidade (HISSA 2019).

A metodologia consiste na inserção do corpo performático em dança em determinados espaços que têm, em seu desenho urbano, as conhecidas calçadas portuguesas. Neste trabalho, compartilho algumas experiências em específico nas cidades de Belo Horizonte/MG e Itajaí/SC, por meio do Projeto Dança na Mochila do Programa de Dança Experimental (PRODAEX) e do Grupo de Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança (CCODA), ambos da UFMG. O processo investigativo-criativo se configurou em intervenções de dança registradas por meio de fotografias e de filmagens transformadas em videodança.



**Figura 1:** Print da tela do computador na Minutagem 0:22 da videodança “Atravessamentos” publicada no Youtube. Av. Afondo Pena em Belo Horizonte/MG.  
**Fonte:** A autora<sup>2</sup>

<sup>2</sup> <https://youtu.be/n9JvFyqQJ98>. Acesso em 19/07/2021: 14h00

## AS CALÇADAS PORTUGUESAS EM CENA

De origem oriental as reconhecidas pedras portuguesas ou mosaico português, são compostos por pequenos cubos de pedra coloridos ou monocromáticos. Historicamente temos três grandes períodos em que estes tipos de mosaicos de pavimento aparecem: o mais antigo é o de seixos que surgem do século 8 ao século 3 a.C), o segundo é o de cenas pictóricas (século 3 ao 1 a.C). O terceiro é de características greco-romano (de 1 a.C a 7 d. C) “quando houve uma verdadeira industrialização desta arte” (YAZIGI, 1996, p. 106).

Tradicionalmente, as calçadas portuguesas foram criadas com fins utilitários para serem pisadas e resistirem às intempéries. Em Portugal, um dos primeiros locais a serem calçetados, foi a Praça de Rossio uma área de 8.712 m<sup>2</sup> entre 1848 e 1849 em Lisboa. Nessa perspectiva, a calçada portuguesa alcança grande sucesso prático e estético e hoje está presente em espaços icônicos em vários lugares do mundo, com essa terminologia inclusive no Brasil (YAZIGI, 1996).

No Brasil a calçada portuguesa chega primeiro na cidade de Manaus no estado do Amazonas em 1905 junto às obras de saneamento público. Logo depois chega as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e progressivamente em muitas outras cidades brasileiras, chamando, inclusive, a atenção de observadores estrangeiros pela tradição, pela beleza e arte no calçetamento (YAZIGI, 1996, p. 110).

As pedras portuguesas são um marco em minhas memórias. Me lembro de quando criança andando pelo centro de Belo Horizonte, cidade onde nasci e cresci, de mãos dadas com minha mãe e de observar os vários e diferentes desenhos das pedras pretas no chão em meio ao mar de pedras brancas. Me lembro de caminhar sobre os desenhos das pedras escuras nas calçadas, entre caminhadas, saltos, saltitos e rodopios. A avenida Afonso Pena, uma das mais emblemáticas na área central da cidade, foi meu caminho diário durante mais de 10 anos nos percursos para a escola de ensino fundamental e depois médio, para o Conservatório Mineiro onde eu fazia música e para o Palácio das Artes local onde me formei em Dança.

Muitos anos depois, em 2019, na região da Pampulha, durante uma inserção artística de dança no complexo arquitetônico de Oscar Niemeyer, as pedras portuguesas me chamaram novamente a atenção e tive um *flashback* de meu tempo de menina. Desde então, as calçadas portuguesas se tornaram um dos meus focos de interesse de pesquisa para ocupação com dança por meio do Projeto Dança na Mochila.

## A DANÇA NA MOCHILA: A DANÇA NA CIDADE

O Projeto Dança na Mochila (DM) é caracterizado por uma dança livre ou sem um estilo pré-definido, podendo se apoiar ou não em roteiros predeterminados ou combinados em interação com um espaço “local” marcado pelo momento. A dança “acontece” durante caminhadas ou passagens por lugares públicos, ruas, avenidas, praças, metrô, parques, monumentos, templos, prédios e/ou edificações públicas várias na cidade.

Nos percursos e nos locais ou espaços do roteiro, onde surge o “impulso”<sup>3</sup>, a dança acontece. Pode ser acompanhada por músicos ou não. São ações que dispensam liberação de prefeitura ou órgão público por serem curtas “espontâneas e informais”.

Grosso modo, o caminho para o processo criativo da DM é a experimentação do corpo em dança, inserido nos espaços delimitados pela pesquisa. Cada subprojeto da DM é considerado uma missão e leva o nome do país, cidade ou localidade em que o trabalho acontece. As inserções são registradas em fotos e filmagens. Desses registros são produzidos os documentários ou videodanças que posteriormente são apresentados em instalações de dança e/ou publicados no ciberespaço.

Dentro do conceito guarda-chuva de dança contemporânea<sup>4</sup>, a dança que proponho é baseada na vivência em dança e no capital técnico-corporal dos sujeitos dançantes envolvidos nos projetos a partir de suas histórias de vida na dialética com a metodologia e pesquisas desenvolvidas no projeto Dança Experimental desenvolvido no PRODAEX/UFMG.

Nesse sentido, a DM insere o corpo em dança nos espaços da cidade por meio de movimentos e experiências que se dão a ver numa dialética dinâmica e “local” dando materialidade ao imaginário do sujeito dançante. Do mesmo modo, aquilo que está muitas vezes invisível ou apagado, no acontecimento do discurso da dança, se revela pela

---

<sup>3</sup> Impulsos para Schiller (1990, p. 49), são as únicas forças motoras no mundo sensível e se desdobram em três tipos de impulsos. O primeiro, o impulso sensível, é o que possibilita o conhecimento do mundo físico, estando relacionado diretamente com os sentidos do corpo. O segundo é o impulso formal que está diretamente ligado a mente do sujeito e à razão. Schiller postula que esses dois impulsos estão em constante jogo por predominância sobre o estado do ser. A atuação conjunta destes dois tipos de impulso, gera o terceiro impulso, o lúdico. Grosso modo, este último impõe uma necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo, libertando o sujeito tanto moral quanto fisicamente (SCHILLER, 1990, p. 78).

<sup>4</sup> A Dança Contemporânea abarca práticas corporais e abordagens de dança marcada pela diversidade, fruto de redes de influências e contágios múltiplos. A dança contemporânea é um acontecimento situado em vários lugares ao redor do mundo e com características distintas. É hoje considerada consistente, baseada muitas vezes em pesquisas e trabalhos autorais (SIQUEIRA, 2006, p.107).

visibilidade denotada. A dramaturgia do corpo dançante se funde com a dramaturgia do espaço. Os espaços urbanos ou os espaços da cidade extrapolam o lugar de cenários e essa inteireza corpo-cena-espaço trazem à luz, na esteira do texto dançado e depois editado em videodança, algo invisível, visto apenas dessa maneira e não de outra.

Ítalo Calvino, em sua obra “As Cidades Invisíveis”, de certa maneira, nos apresenta uma dramaturgia dos espaços da cidade pelos olhos de seu personagem Marco Polo. Nesta obra, Calvino (1990) nos oferece uma viagem por 55 cidades sob a perspectiva de temas como: memórias, desejos, símbolos, os olhos de quem as vislumbra, suas formas e seus nomes, nos levando a passear em cada espaço descrito, trazendo o invisível à tona.

Com Marco Polo, o autor, descreve as cidades por onde passou nos revelando além de suas histórias, o sujeito citadino, sua humanidade, sua inventividade e seus sentimentos. Cada cidade reflete o presente, o passado e aponta para o futuro. Sobre a Cidade de Zaira por exemplo:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios (*sic*), nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p.14-15).

Calvino (1990) nos apresenta inúmeros detalhes de tais cidades, nos legando um certo direito e acessibilidade ao que até então está “restrito”, dando vida e vista à determinados locais narrados.

Pensando em como a cidade pode ser percebida pelo corpo, e como o corpo se apropria da cidade, pela perspectiva de BRITO (2010, p. 14), essa assimilação se dá pelo conjunto de condições interativas e o corpo nesse contexto expressa a síntese dessa interação. Essa configuração é como uma corpografia”<sup>5</sup>.

No projeto DM, o conceito de corpografia, vem dialogando com as possibilidades de conquista e superação, vivenciadas no cotidiano, nos espaços diversos. Possibilidades estas que criam territorialidades dinâmicas e efêmeras do momento na inteireza espaço/tempo. Traços que se desfazem e se refazem, enraizando-se nas memórias por meio da experiência, do que nos atravessa e nos marca, pela experiência *in loco*, pelos

---

<sup>5</sup> O termo corpografia, designa um tipo de registro sobre a cidade no corpo do sujeito, aponta as relações desse sujeito com a cidade e seus desdobramentos no cotidiano e no âmbito da arte (BRITO, 2010, p 20).

registros audiovisual e pelos desdobramentos destas experiências: as videodanças, as instalações e as exposições artísticas.

São experiências únicas que demarcam a valorização do instante, da linguagem corporal em dança, do direito de estar, de ir, de vir e de ocupar os espaços da cidade com direito, liberdade e arte costurando um novo tecido urbano. Nessa perspectiva, surge no processo investigativo a problemática do direito à cidade como um bem comum, de inclusão social urbana e de reinvenção do extracotidiano no cotidiano.

O termo “direito à cidade” foi originalmente cunhado por Henri Lefebvre, filósofo e sociólogo francês, que percebeu, por meio de determinados movimentos sociais na rua, que as cidades se tornavam um *locus* não só de reprodução das relações capitalistas, mas também de resistência constituindo-se como potente forma de superação criativa.

A obra de Lefebvre nos mostra que este autor percebeu, por meio destes movimentos na rua, que as cidades se tornavam um *locus* não só de reprodução das relações capitalistas, mas também de resistência constituindo-se como potente forma de superação criativa. Para o Lefebvre (2001), é importante e necessário compreender a ideia de cidade como um bem comum em contraposição à ideia de cidade mercadoria ampliando a consciência de que o direito à cidade exige muito mais.

Ainda para esse autor, um dos frutos do movimento do direito à cidade, é a constante transformação e a visibilidade de sujeitos antes invisíveis. Além disso, para o mesmo, o direito à cidade caminha paralelo à ideia de recriação de cidadãos e cidadãs por meio da também recriação e ressignificação das cidades.

Pelas leis brasileiras, o direito à cidade se encontra descrito no Estatuto da Cidade (Lei no 10.257/2001), no art. 2º, incisos I e II<sup>6</sup>, nos apresenta o direito às cidades sustentáveis. Nesse documento, o direito a cidades sustentáveis é compreendido como “o direito à terra urbana, à moradia, ao saneamento ambiental, à infraestrutura urbana, ao transporte e aos serviços públicos, ao trabalho e ao lazer, para as presentes e futuras gerações” (art. 2º, inciso I).

Nessa perspectiva, segundo este Estatuto, o direito à cidade é um direito difuso e coletivo, de natureza indivisível, de que são passíveis de direito todo e qualquer habitante da cidade, de gerações presentes a futuras. A estes está delegado o direito de morar, usar e participar da produção de cidades justas, inclusivas, democráticas e sustentáveis. A interpretação do direito à cidade deve ocorrer sob a garantia e a promoção dos direitos

---

<sup>6</sup> <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11148940/artigo-2-da-lei-n-10257-de-10-de-julho-de-2001>. Acesso em 18/07/2021 – 18h07.

humanos, compreendendo os direitos civis, políticos, sociais, econômicos e culturais reconhecidos internacionalmente a todos.<sup>7</sup>

Nessa esteira, Lévy (1999) considera que na sociedade contemporânea, é alterada a maneira com que fenômenos como o entretenimento, o lazer, o trabalho, o gerenciamento político, a democracia, o consumo, a comunicação, a educação e toda a cultura em geral são concebidas, produzidas e recebidas pela população.

A dança nesse contexto, e como conteúdo amplamente veiculado pela cultura cidadina, traz para a sociedade além das oportunidades de entretenimento, uma leitura sociocultural e a possibilidade de reflexão e/ou conhecimento do mundo histórico. Sobretudo, traz a leitura a respeito do corpo contemporâneo com suas escritas e dramaturgias.

Portanto, é impossível perder de vista que corpo é cultura, conhecimento, linguagem e é carregado de símbolos, signos e plasticidade. Nesse corpo não há neutralidade e no caso do corpo em dança, mesmo que um bailarino se apresente estático, a percepção dos traços de sua corporeidade, do espaço ocupado e as inúmeras variáveis que dão sentidos ao sujeito e ao objeto, conduzirá um dado sentido. Ainda que não seja intencional, uma espécie de contexto significativo sempre aflorará (DINIZ, 2018).

Nessa perspectiva, as obras em dança e os espaços ocupados da cidade são percebidos como textos e contextos em que os elementos/fatores e sentidos analisados e ressignificados são traduzidos como planos de conteúdos e planos de expressão. Os sentidos e dramaturgias encarnadas são tratadas e investigadas como realidades semiotizadas.

## **CORPOGRAFIA E CARTOGRAFIA EM DANÇA: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS**

O eu que importa é aquele que há sempre além daquele que se toma habitualmente por sujeito: não está por descobrir, mas por inventar; não por realizar, mas por conquistar; não por explorar, mas por criar da mesma maneira que um artista quando cria uma obra. Para chegar a ser o que se é, tem que ser artista de si mesmo (LARROSA, 2002 p. 76).

---

<sup>7</sup> <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11148940/artigo-2-da-lei-n-10257-de-10-de-julho-de-2001>. Acesso em 18/07/2021 – 18h07.

Enquanto o termo corpografia aponta as relações e desdobramentos do sujeito em dança com a cidade, a cartografia<sup>8</sup> em dança nos apresenta a ideia do que se passa *entre*, o que extrapola fronteiras, o que transborda as bordas, as delimitações. A cartografia da dança se materializa por meio de linhas retas ou sinuosas, que se adaptam ao tempo e ao espaço, fluidas ou pausadas, concretas gasosas e efêmeras.

A cartografia em movimento do corpo em cena, se transforma em dança, se torna uma narrativa, uma obra, povoando a rua, a praça, a cidade como experiências únicas que vão variar de sujeito para sujeito.

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 22), a cartografia se apresenta como um princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. Nessa perspectiva a experiência é uma espécie de mediação entre o sujeito, o tempo e o espaço.

Para Larrosa (2018),

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido como individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência (LARROSA, 2018, p. 32).

Para o autor, o ato da experiência é se colocar no caminho, se colocar no espaço que ela abre como “um espaço, para o pensamento, para a linguagem, para a sensibilidade e para a ação (e sobretudo para a paixão)” (LARROSA, 2018, p. 75).

Na dualidade parceira entre os termos corpografia e a cartografia, a experiência da dança nos espaços da cidade nos toca, nos atravessa e nos oferece a possibilidade de que algo nos aconteça e nos exponha com toda possibilidade de vulnerabilidade. Ainda para Larrosa (2018, p. 27), “o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade m sua ocasião”.

Nesse sentido, podemos considerar que tanto a corpografia como a cartografia da dança nos espaços das cidades, fazem da experiência vivida algo que nos transforma. Mas não é só isso, a nossa experiência reverbera no outro por meio da obra desencadeada e gerada pelos registros da experiência da DM.

---

<sup>8</sup> A cartografia como método de pesquisa, foi introduzida pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari que dialogam com os conceitos de origem na área da Geografia com outros campos de conhecimento. (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

A cartografia em dança, nesse caso, tornou-se uma experiência investigativa ao mesmo tempo que se configura como uma experiência inventiva e criadora. A improvisação foi a estratégia usada para a composição da narrativa em dança pela pesquisadora-criadora. Nas inserções do corpo performático em dança nas calçadas portuguesas nas cidades de Belo Horizonte/MG e Itajaí/SC, cada qual tem suas particularidades. De cada experiência, organizei para esse artigo os registros no formato da videodança intitulada “Atravessamentos” publicada no youtube <https://youtu.be/n9JvFyqQJ98><sup>9</sup>.

## **TECENDO AS EXPERIÊNCIAS**

Nas calçadas portuguesas, a corpografia e a cartografia em dança são evidenciadas, pois nelas estão disponibilizados uma gama e uma variedade de informações visuais e poéticas. Neste projeto queremos ressaltar a relevância desses espaços como lugares privilegiados para uma análise do discurso ou da linguagem sincrética em dança.

Numa complexa teia, as teorias do conhecimento da linguística apontam para o fato de que a linguagem e os signos que as compõem são estruturantes da consciência, ou seja, existem certos elementos na cultura que fazem com que nós pensemos de uma forma e não de outra, muitas vezes, sem nos darmos conta disso. Inclusive, para a semiótica francesa, há linguagens que não são isoladas em verbais, sonoras ou visuais. Há o sistema sincrético de linguagem como aquele que acionam várias linguagens de manifestação como, por exemplo, um filme, uma canção, o espetáculo de dança (DINIZ, 2018).

Nesse caso, para a análise do discurso das linguagens sincréticas, torna-se necessário apontar os traços comuns da expressão das várias linguagens, visando à identificação de categorias que podem explicar a coerência e a integração do conjunto em uma unidade de sentido. Tais categorias são as ferramentas para trabalhar as diferentes materialidades que sincretizam a textualização (GREIMAS, 1975).

Resumidamente, como texto sincrético, a dança se manifesta como linguagem, encarnada na dramaturgia, que tende a englobar a realização cênica, envolvendo as escolhas técnicas e estéticas que o coreógrafo, o bailarino e o diretor artístico da obra adotam. De modo geral, o termo dramaturgia tende a subsumir todo o processo em diálogo

---

<sup>9</sup> Acesso em 19/07/2021: 14h00

com outras linguagens que envolve a realização de um espetáculo em que a “cena” torna-se um complexo e dinâmico texto. Sobre o significado de sincretismo, Cortina e Silva (2014) consideram que:

O texto sincrético não é uma simples bricolagem, uma mistura de componentes diversos; é uma superposição de conteúdos formando um todo de significação. Nele não há uma simples soma de seus elementos constituintes, mas um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. Não se trata de unidades somadas, mas de materialidades aglutinadas numa nova linguagem, do sentido individual ao sentido articulado, fruto de uma enunciação única realizada por um mesmo enunciador, fazendo com que cada substância do plano de expressão seja ressemantizada (CORTINA; SILVA, 2014, p. 8).

Portanto, compreendendo a dança como uma linguagem sincrética, o gesto, as vestes, os sons e o cenário-cidade se somam com um corpo único gerador de sentido e nessa abordagem, o semissimbolismo é a ferramenta utilizada tanto para a análise como para o processo criativo. Numa relação semissimbólica, aquela que acontece entre a expressão (significante) e o conteúdo (significado) no texto, pode ser arbitrária<sup>10</sup> porque é fixada em determinado contexto (que também é um texto), mas é balizada pela relação estabelecida entre dois planos da linguagem (GREIMAS, 1984).

Assim, nas linguagens presentes no processo criativo dançante, os espaços e seu entorno, o corpo e seus movimentos fornecem cinco categorias para o processo de criação e dramaturgias em dança são pistas para uma sobredeterminação dos valores de sentido. As categorias: topológica (referente ao espaço); cromática (referente às cores); eidética (referente à forma); coreográfica (referente à organização dos movimentos da dança no espaço) e gestualidade (referente ao esforço e forma dos movimentos), são regentes para o processo da pesquisa.

Nesse caso, a categoria cromática é aplicada nas tonalidades das calçadas portuguesas (*branco vs. preto*) na relação semissimbólica com as categorias semânticas (*claro vs. escuro*). Para a categoria topológica *espaço interno vs. espaço externo*, as categorias semânticas *privado e público*. Para a categoria eidética *circularidade vs. retilíneo*, as categorias semânticas *identidade vs. alteridade*. Para a categoria coreográfica *improvisação vs. coreografado*, as categorias semânticas *livre vs. controlado*. Para a categoria gestualidade *peso leve vs. peso firme*, as categorias semânticas *fluides vs. solidez*.

---

<sup>10</sup> Arbitrária quando é fixada em determinado microuniverso semântico e é balizada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. Uma relação semissimbólica, quando reiterada constantemente, tende a transformar-se numa relação simbólica ao longo do tempo (DINIZ 2018, p. 95).

No processo criativo da intervenção, a dança experimental<sup>11</sup> foi a estratégia para a interlocução entre a arquitetura, o corpo e a dança pelo viés dos fatores *peso* e *tempo* parte dos fundamentos do esforço e da forma (Effort/Shape) de Laban (1978) e a análise do movimento visual do espaço baseada em Fayga Ostrower (1996).

Ostrower (1996), corrobora com as ferramentas para analisar o peso e a leveza da orientação espacial; o dinamismo e as forças de equilíbrio e dispersão do movimento visual; as disposições do espaço e suas delimitações.

O processo de intervenção e criação está relacionado ao encontro de minhas antigas e recentes memórias referentes às calçadas portuguesas de minha cidade natal e ao modo como percebi e assimilei o contato com os espaços ocupados nesse projeto. Os procedimentos utilizados foram pautados numa conduta criadora aliada à reflexão contínua sobre a experiência em cena.

Na cidade de Belo Horizonte/MG, as intervenções relacionadas foram intencionais e programadas para os arredores da Igreja São Francisco de Assis na região da Pampulha em 2019 e na avenida Afonso Pena em 2021. Na cidade de Itajaí/ SC a intervenção aconteceu espontaneamente durante uma caminhada na avenida Coronel Marcos Konder durante uma viagem a trabalho em 2021.

O figurino usado nas inserções foram roupas do meu dia-a-dia e a trilha sonora foi o som ambiente da rua. Apenas a filmagem na avenida Afonso Pena teve a participação de meu esposo que estava comigo e registrou as imagens em celular. Os outros registros eu mesma realizei também em celular. As imagens foram registradas nos formatos horizontal e vertical do celular.

Para a produção da videodança, optei por montar as sequências de acordo com a ordem cronológica dos acontecimentos costurando as poéticas de movimento, espaciais e sonoras. A partir da percepção do texto sincrético da dança, editei a obra utilizando as direções estruturais da forma coreográfica de Diniz (2018), articulando com os princípios do movimento visual do espaço de Ostrower (1996) e com as relações semissimbólicas implícitas na cartografia em dança (DINIZ, 2018).

---

<sup>11</sup> A Dança Experimental citada aqui é o projeto coordenado pela autora deste artigo desenvolvido tanto na graduação em Educação Física como no Programa de Dança Experimental da EEFETO/UFMG (DINIZ, 2016).

## TESSITURAS EM PROCESSO

O projeto “Cartografia em Dança entre Calçadas Portuguesas”, está em processo, e tem se revelado como experiências únicas, escutas e releituras de um conjunto de experiências vividas nas cidades exploradas. Nesse contexto há, também, outros sujeitos (transeuntes, observadores, cinegrafista, etc.) e um cotidiano que se misturou no tempo e no espaço.

Algumas percepções durante as performances nos espaços urbanos são dignas de nota, sejam durante as inserções de dança ou na observação dos registros coletados. O estranhamento, o distanciamento, a indiferença, a admiração, a curiosidade e o interesse por parte dos sujeitos/transeuntes são alguns exemplos.

Caminhar e dançar nestas calçadas portuguesas, tem representado experiências ímpares e carregadas de sensações ímpares. Saliento no processo, o contato com sua superfície composta por pedras irregulares que demandaram um equilíbrio específico o que me sensibilizou ao longo do caminho para formato único de cada “pedrinha” na composição da calçada com seus desenhos e mosaicos. Não há uma pedra do mesmo tamanho ou igual a outra e no conjunto das mesmas, o tempo se revela no desgaste, nas falhas e nas inúmeras e diferentes “marcas” deixadas pelos transeuntes.

O protagonismo dos desenhos das pedras escuras nas calçadas, foram como um convite e o impulso para a dança que surgiu de forma espontânea e improvisada, orquestrada pelos mosaicos trazendo a sensação marcante de leveza e de fluidez. Os espaços internos e externos se destacaram pelas delimitações dos desenhos em pedras escuras. Por outro lado, os sentidos *claros vs. escuro* se equilibraram numa plasticidade poética brincante que me acolheu e me conduziu entre *circularidades e linearidades*.

O entorno das ruas, das avenidas e das calçadas com suas edificações, carros em movimento ou estacionados, o céu e cada detalhe em cena se fundiram numa continuidade de mim mesma. A cidade invisível se tornou visível e aqueles momentos se eternizaram pela ótica da obra em videodança.

Dialogicamente, assim como as linhas cartográficas dos mapas, as linhas de movimentos em dança se misturaram entre a criação e a invenção, a multiplicidade e a singularidade, a territorialização e desterritorialização. Nesse sentido, a dança na cidade pôde se revelar como uma cartografia carregada de sentidos construídos e ressignificados pela experiência, pela acessibilidade, pela transgressão e pela variedade de fenômenos socioculturais implícitos e explícitos.

A dançarina e o calceteiro (antes invisível), se encontrando nas tessituras da história e da tradição, se tornaram um todo nas entrelinhas das poéticas cênicas, visuais, plásticas e sonoras com a cidade.

A experiência e a percepção nos e dos espaços das calçadas portuguesas em cena, numa mão dupla, entre o corpo em dança e o corpo em cidade, têm apontado para o atravessamento e um transbordamento tanto na obra dançada no local como na obra em videodança.

Percebi ao editar a videodança “Atravessamentos”, um jogo em que as identidades se definem a partir do outro e do entorno. Observei, inclusive, que “tudo” se torna cidade, um organismo vivo e cheio de nuances identitárias.

O direito à cidade pode ser re-significado no processo criativo, na transgressão, na acessibilidade, na corpografia e na cartografia em Dança. Nesse processo, o espaço corpo-cidade-dança se tornou, pele, chão, casa, rua, horizonte, céu, memória, vida e afeto!

## REFERÊNCIAS

BRITO, Fabiana Dultra. Co-implicações entre corpo e cidade: a sala de aula à plataforma de ações. In.: **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Org.; JACQUES, P.B.; BRITO, F.B. Salvador: EDUFBA, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990

CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da. **Semiótica e comunicação: estudo sobre textos sincréticos**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. A dança experimental no contexto da educação física: possibilidades. In.: CHAVES, Elis, et all (Org.). **Educação física e dança: diálogos e possíveis intervenções**. Anais do II Fórum Edudança. Belo Horizonte: DEF/EEFFTO/UFMG, 2016.

DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. **Nos passos da semiótica: um diálogo entre a dança e a escola de Paris**. Curitiba: Appris, 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica. Significação.* Araraquara: Centro de Estudos Semióticos, 1984.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

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

LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a educação.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência.* Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade.* São Paulo: Centauro, 2001

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte.* Rio de Janeiro: Campus, 1996

SCHILLER, Friedich. *A educação estética do homem.* São Paulo: Iluminuras, 1990.  
Tradução: Roberto Schwarz e Marcio Suzuki.

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

YAZIGI, Eduardo. Breve histórico sobre a arte de calcetaria em Portugal e no Brasil: o caso do mosaico português. *Paisagem e Ambiente.* São Paulo n.9, pag. 99-123. Dez 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i9p99-123> .  
<https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/133995>. Acesso em 10/04/2021: 10h00.

#### **Site Pesquisado**

<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11148940/artigo-2-da-lei-n-10257-de-10-de-julho-de-2001>. Acesso em 18/07/2021:18h07.