

DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. O corpo entre as linhas e as curvas de Oscar Niemeyer: um dançar sobre a Pampulha. Belo Horizonte: EEEFTO/UFMG. Departamento de Educação Física; Programa de Dança Experimental (PRODAEX); Grupo de Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança COODA); Docente na graduação e na pós graduação em Educação Física na área de Dança.

RESUMO: Na Pampulha, em Belo Horizonte/MG, entre as obras mais marcantes de Oscar Niemeyer, destacamos os projetos da Casa do Baile, da Igrejinha de São Francisco, do Museu de Arte Moderna e da casa de Juscelino Kubistchek. Niemeyer uniu a representação de nosso cenário natural, por meio das curvas, conectando a paisagem urbana com as linhas do cotidiano. Nesse contexto, entendendo que o corpo e a cidade se fundem em sentidos que se dão a ver, a proposta deste trabalho é compreender essa fusão e seus signos encarnados por meio da dança. A metodologia utilizada é a experimentação do corpo em dança, inserido nos espaços das edificações delimitadas pela pesquisa, tendo em vista a composição de um texto coreográfico e midiático. Os sentidos encarnados são tratados e investigados como realidades semiotizada sob a ótica de Algirdas J. Greimas enquanto a análise do movimento está fundamentada em Rudolf Laban.

PALAVRAS CHAVE: Dança. Processo Criativo. Inserção Urbana. Semiótica Francesa.

ABSTRATCT: In Pampulha /Belo Horizonte / MG, among the most outstanding works of Oscar Niemeyer, we highlight the projects of the House of the Dance, the Church of San Francisco, the Museum of Modern Art and the house of Juscelino Kubistchek. Niemeyer united the representation of our natural scenery, through the curves, connecting the urban landscape with the daily lines. In this context, understanding that the body and the city merge in directions that are given to see, the proposal of this work is to understand this fusion and its incarnated signs through the dance. The methodology used is the experimentation of the body in dance, inserted in the spaces of the buildings delimited by the research, in view of the composition of a choreographic and mediatic text. The incarnate senses are treated and investigated as semiotized realities from the perspective of Algirdas J. Greimas while the analysis of the movement is based on Rudolf Laban.

KEYWORDS: Dance. Creative Process. Urban Insertion. French Semiotics.

Primeiras Palavras

Este artigo está relacionado à pesquisa em andamento, realizada pela Cia Dança 1 do Programa de Dança Experimental (PRODAEX) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pelo Grupo de Pesquisa “Concepções Contemporâneas em Dança” (CCODA), envolvendo pesquisadores em dança,

alunos bolsistas e alunos voluntários do PRODAEX, como também alunos do estágio em Dança do Curso de Educação Física da UFMG e da comunidade por meio do projeto Dança ExtraMuros da extensão universitária da UFMG.

Esta pesquisa nasce das andanças pelos arredores da UFMG na região da Pampulha em Belo Horizonte/MG e da curiosidade em compreender a complexidade dos espaços arquitetônicos urbanos planejados por Oscar Niemeyer. Na Pampulha, entre as obras mais impactantes de Oscar Niemeyer, destacamos os projetos da Casa do Baile, da Igrejinha de São Francisco, do Museu de Arte Moderna e da casa de Juscelino Kubistchek.

Nestas andanças, fomos impactados pelo movimento visual dos espaços ocupados, pela história que cada local traz e pelos sentidos ali encarnados. Essas experiências aliadas à pesquisa sobre o processo criativo de Oscar Niemeyer, formaram o impulso para a dança e para a pesquisa coreográfica iniciada em 2018. Assim, o objetivo aqui, é compartilhar as bases desta pesquisa, do processo de experimentação e de criação artística partir da inserção da dança nos espaços urbanos da Pampulha em que as obras de Oscar Niemeyer delimitadas pela investigação estão presentes.

A metodologia usada na pesquisa, abraça a premissa de que um processo criativo é similar ao processo de pesquisa. Nesse sentido, a criação está relacionada e conectada ao modo como entendemos, formamos e transformamos o saber, as práticas de pesquisa e a produção de conhecimento. Os procedimentos utilizados visam a adoção de uma conduta criadora para o processo, aliada à reflexão contínua sobre a experiência coletiva e/ou individual do sujeito. Nessa abordagem, a pesquisa será o resultado de um trabalho coletivo e na "processualidade" da mesma, a criação existe e habita o ser e sua experiência.

Experiência no sentido que Bondía (2002) defende, como aquilo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e do saber de experiência. Para BONDÍA (2002, p.28), "a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade (...). Se o experimento é repetível, a experiência

é irrepetível”. O autor ainda enfatiza que a experiência é uma abertura para o desconhecido.

Para Kastrup (2001), sob o prisma da existência de momentos diferentes no desenvolvimento da experiência, o pensamento surge como uma invenção partir da existência de elementos discursivos (teorias) e extradiscursivos (técnicas corporais, por exemplo) da contemporaneidade, como uma novidade imprevisível e sem regras. Para a autora, a única regra aceitável para essa concepção de invenção é a lei da divergência; mas antes de ser vista como uma exceção, deve ser vista como excesso, como um ultrapassar dos limites da cognição. Assim, podemos pensar o processo de criação como um processo cognitivo, de leitura, de linguagem, de experimentação e de invenção.

Na proposta desta pesquisa, pretendemos apontar e compreender a complexidade dos múltiplos fatores das obras selecionadas de Oscar Niemeyer e em seguida experimentá-las no corpo por meio de movimentos corporais que traduzam a percepção encontrada nos espaços e nas edificações do arquiteto. As obras e seus espaços são percebidos como textos e contextos em que os elementos/fatores e sentidos analisados são traduzidos como planos de conteúdos e planos de expressão. Os sentidos encarnados são tratados e investigados como realidades semiotizadas sob a ótica de Algirdas J. Greimas enquanto a análise do movimento será fundamentada em Rudolf Laban.

O caminho para o processo criativo é a experimentação do corpo em dança, inserido nos espaços das edificações delimitadas pela pesquisa, tendo como resultado a composição de um texto coreográfico e midiático a ser compartilhado com o público por meio de um espetáculo e de uma videodança.

A pesquisa da dança experimental inspirada nas teorias de Laban, é a estratégia para a interlocução entre a arquitetura, o corpo e a dança pelo viés dos fundamentos do esforço e da forma (Effort/Shape) (LABAN 1978).

A semiótica francesa é a matriz teórica que nos fornece as ferramentas para a análise do plano da expressão e do plano do conteúdo desses cenários e da dança. Trabalhamos predominantemente com as categorias da expressão

denominadas *cromática* (relativo à cor), *eidética* (relativo à forma), topológica (relativo a espaço ou à sua organização) e coreográfica (direções estruturais da forma) (DINIZ,2014).

As linhas curvas de Oscar Niemeyer e a Pampulha

Não é o angulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre
e sensual. A curva que encontro nas
montanhas do meu país, no curso sinuoso
dos seus rios nas nuvens do céu, no corpo
da mulher amada.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein.

NIEMEYER (2000 *pag.169 e 70*).

Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012) estudou na Escola Nacional de Belas Artes da cidade de 1929 a 1934 e obteve o diploma de engenheiro arquiteto. Considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, o arquiteto deixou um legado inegável pois realizou projetos icônicos em vários estados brasileiros e em outros países. Seu primeiro grande projeto individual, e que lhe assegurou renome no Brasil e no mundo foi o complexo da Pampulha construído em Belo Horizonte/MG, entre 1942 e 1944 sob a encomenda do então prefeito Juscelino Kubistchek.¹

Na Pampulha, Niemeyer uniu a representação de nosso cenário natural, por meio das linhas curvas, conectando a paisagem urbana com as linhas do próprio corpo e do cotidiano, criando-se assim as diferentes formas de preencher o espaço, como uma estrutura rígida, flexível e sinuosa.

Sinteticamente, as construções dos projetos arquitetônicos de Niemeyer são realizadas muitas vezes a partir de sua percepção do ambiente, da

¹https://pt.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Arquitetônico_da_Pampulha. Acesso em 18/11/2018

topografia, dos apoios, das sustentações e coberturas que relacionam-se de alguma maneira com aquilo que é encontrado na natureza e nas sinuosidades do corpo humano, como por exemplo, a utilização de apoios em busca de sustentação do concreto que na dança se assemelha a busca pelo equilíbrio para a realização dos movimentos. ²

Optamos por iniciar nossa pesquisa pela Casa Kubitschek que foi projetada para ser residência de fim de semana de Juscelino Kubitschek. A casa possui características da arquitetura moderna. Os jardins e o pomar são do paisagista Burle Max. No entanto, JK nunca habitou a casa, pois logo, como presidente do Brasil se mudou para o Rio de Janeiro e iniciou as obras de Brasília que viria a ser a nova capital do Brasil. Hoje o local, funciona como espaço cultural e museu que abriga objetos da época.

FIGURA 1: Interior da Casa de Juscelino Kubitschek.



FONTE: Acervo da autora

²https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/oscar-niemeyer/2012/12/06/internas_oscar_niemeyer,334958/linhas-curvas-de-niemeyer-sao-expressao-da-cultura-brasileira.shtml. Acesso em 18/11/2018.

Na sequência fizemos um estudo na Casa do Baile, inaugurada em 1943, para abrigar um pequeno restaurante, um salão com mesas, pista de dança, cozinhas e toaletes, com a finalidade de criar uma valorização artística da Pampulha e como função social, a diversão para o povo. Acabou desativada em 1948 após o fechamento do casino da Pampulha³ em 1946. A casa do baile se localiza em uma ilha artificial, acessada por uma ponte de onze metros. Destaca-se pelas formas da fachada e marquise sinuosa.

FIGURA 2: Casa do Baile na Pampulha



FONTE: Acervo da autora

O projeto arquitetônico e paisagístico propunha uma integração total com o ambiente da lagoa. Niemeyer afirma ter sido o projeto com o qual ele se ocupou das curvas - sua marca registrada - com mais desenvoltura. A planta da Casa do Baile se desenvolve a partir de duas circunferências que se tangenciam internamente. Delas desprende-se uma marquise de linha sinuosa que nos atrai o olhar e não nos faz associa-la com as curvas das margens da lagoa que margeia o local. Esta marquise é suportada por colunas que também contornam

³ Com a proibição do jogo no Brasil em 1946, o prédio do Cassino esteve fechado por cerca de dez anos. Em 1957 foi reinaugurado como Museu de Arte, no que é configurado até hoje. <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/culturais-lazer/museu-de-arte-da-pampulha>. Acesso em 16/11/2018.

todo o volume circular e morre em outro pequeno volume de forma ameboide. À frente do prédio, há um pequeno palco circular cercado por um lago também de forma de ameba. Segundo registros do acervo exposto no local, Niemeyer projetou a Casa do baile seguindo as curvas da ilha, enfatizando que no fundo era o elemento plástico da curva que lhe interessava.

Em 2002 a Casa do Baile foi reaberta após sua restauração, realizada sob a coordenação do próprio Niemeyer com novos sistemas de climatização e iluminação. Seus jardins também passaram por um processo de revitalização obedecendo à intenção paisagística da proposta original de Burle Max. Desde então, vem funcionando como um Centro de Referência de Arquitetura, Urbanismo e Design.⁴

Há ainda do conjunto arquitetônico da Pampulha os espaços do Museu de Arte e da Igreja de São Francisco a serem visitados pelo grupo de pesquisa.

A semiótica francesa como via de acesso aos textos da dança e da arquitetura

Como texto sincrético, a dança se manifesta como linguagem, encarnada no corpo e na dramaturgia, que tendem 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 que envolve a realização de um espetáculo em que a “cena” torna-se um complexo e dinâmico texto (DINIZ, 2014).

A palavra ‘texto’, antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava ‘tecedura’”. Nesse sentido associamos o sentido de tecedura, tanto às linhas e curvas de Niemeyer como à dramaturgia da dança em inserção naqueles espaços. Grosso modo, no cenário pesquisado,

⁴<http://belohorizonte.mg.gov.br/atrativos/roteiros/marcos-da-modernidade/casa-do-baile>. Acesso em 18/11/2018.

percebemos uma dramaturgia no entrelaçamento de todas as “linguagens” envolvidas como a arquitetura das edificações, a paisagem dos entornos, as cores e os sons dos ambientes.

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)

Considerando o texto, neste caso, o arquitetônico e o texto da dança, ainda pode-se dizer que, os efeitos de sentido dos mesmos podem ser tratados através das homologações de categorias que ocorrem numa espécie de percurso gerativo do sentido, como estratégia para a proposta do processo criativo.

Estimulados por Bertrand (2003, p. 11), nos apropriamos da semiótica francesa como via de acesso uma vez que esta se interessa e se apoia pelo “parecer do sentido” o qual se apreende por intermédio das formas de linguagem, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável, ainda que parcialmente. Assim a semiótica da Escola de Paris é uma teoria de significação cuja preocupação central é explicitar sob a forma de uma construção conceitual, as condições de apreensão e da produção do sentido (DINIZ 2014).

Outro aspecto relevante é refletir a respeito do uso do movimento na linguagem, na gestualidade. Para Greimas (1975), o homem como corpo está integrado neste mundo ao lado de outras figuras que se movem no espaço. Nesse aspecto, a linguagem gestual pode produzir duas espécies de efeitos diferentes: Pela direção gestual e pela semiose gestual. A distinção entre uma e outra está no efeito de “direção” na primeira e, no efeito de “semiose”, na segunda. O autor aponta a gestualidade subdividida entre gestualidade prática e

gestualidade mítica.

Estas duas atividades, tendo em comum um mesmo plano de expressão e uma mesma pretensão bastante geral (a transformação do mundo), dividem entre si as significações do mundo de uma maneira difícil de determinar à primeira vista.

Assim, ao falar do inventário possível dos gestos naturais, insistimos na necessidade de, ao reduzir estes gestos a figuras, esvaziá-los de toda significação que estas comportam sempre que verbalizadas. Uma mesma figura gestual que comporta uma inclinação de cabeça e movimento de busto para frente e para baixo pode significar 'abaixar-se' no plano prático, e 'saudar' no plano mítico, sem que precisemos aceitar a interpretação bastante comum de que se trata de um gesto prático com uma conotação mítica. É mais simples dizer que um único e idêntico significante gestual pode ser integrado, conforme o contexto num sintagma gestual prático (trabalho de campo, por exemplo) ou num sintagma mítico (a dança) (GREIMAS, 1975, p. 64).

Greimas (1975, p. 65) acrescenta que, uma vez admitida essa dicotomia prático vs. mítico, “pode-se tentar interpretar as formas mistas de gestualidade, onde o mítico se encontra difuso no prático e vice-versa”. A gestualidade, devido à ressemantização dos gestos, transforma-se em outra linguagem, a da própria dança. Nesse sentido, o modelo da semiótica visual/plástica focada na plasticidade da dança, é um caminho possível considerando-se que o signo pode ser o gesto ou a movimentação do corpo, já que o significado de um gesto corporal é dado por uma situação coreográfica, pela dança como um todo e por suas relações com a cultura e sociedade vigentes. Por isso, é através da semiótica visual, e dos conceitos de semissimbolismo e de sincretismo, que vislumbramos ferramentas possíveis para identificar os mecanismos de produção de sentido daqueles textos (DINIZ 2014).

Derivada das práticas semióticas contemporâneas, mas sempre ancorada na raiz greimasiana, *grosso modo*, a semiótica visual ou plástica configura-se como ferramentas teórico-analíticas para análises do texto visual como um todo significativo.

A expressão “semiótica plástica” foi cunhada por Jean-Marie Floch (1985). O estudioso postula, em sua obra, que a semiótica plástica pode alcançar o estudo do plano da expressão, tendo em vista todas as manifestações visuais

que se estendem desde o mundo natural às artísticas e midiáticas, envolvendo a pintura, a fotografia, a escultura e arquitetura, entre tantos outros exemplos possíveis de textos visuais/plásticos. Por isso, sinto-me confortável em pensar a dança no bojo desses exemplos (DINIZ, 2014).

Para a análise das linguagens deste trabalho, o corpo e os movimentos aliados à ocupação do espaço, as categorias coreográficas (organização dos movimentos da dança no espaço), gestualidade (esforço e forma dos movimentos), topológicas (referente ao espaço), cromáticas (referente às cores), eidéticas (referente à forma) são pistas para uma sobredeterminação dos valores de sentido. No caso dos espaços analisados, pode-se ter, por exemplo, em sua expressão, de acordo com as categorias plásticas verificadas nas cores dos ambientes, uma relação semissimbólica entre as categorias cromáticas (azul vs. *grafite*) e as categorias semânticas (fluidez vs. *rigidez*).

Pensando no percurso dos textos arquitetônicos elencados, a análise deve se voltar para as “marcas”, para seus mecanismos internos de agenciamento do sentido e para o contexto que governa tais textos. Ou seja, outros textos com que o texto em análise dialoga por intertextualidade (relações que um texto mantém com outros textos) como a dança, a arquitetura e a paisagem circundante.

Partindo do princípio de que a semiótica francesa se interessa pela construção de sentido no texto a fim de apontar as regularidades das articulações sintáticas e semânticas que dão materialidade ao sentido desse texto, é possível, considerar a relação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão e suas especificidades.

Para leitura de sistemas sincréticos (aqueles que acionam várias linguagens de manifestação como um filme, uma canção, o espetáculo de dança etc), é 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 precisam ser eficientes para trabalhar as diferentes materialidades que sincretizam a

textualização. Na pesquisa os traços/ marcas são traduzidos para as categorias da linearidade e da circularidade.

Fiorin (2009) afirma que a sincretização é um mecanismo de uma única enunciação sincrética realizada por um único enunciador, que utiliza uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético a partir de um conteúdo e uma forma de expressão. Assim, um texto pode ser considerado sincrético quando seu plano da expressão é composto por uma pluralidade de substâncias para uma única forma.

A relação semissimbólica, por sua vez, entre a expressão (significante) e o conteúdo (significado) no texto, pode ser arbitrária porque é fixada em determinado contexto (que também é um texto), mas é balizada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. 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 2014).

Conforme Hénault (2004), a aplicação de métodos peculiares à semiótica visual pode fornecer uma aproximação mais flexível dos fenômenos instáveis da expressão sensível que devem conduzir a pesquisa fundamental a um novo nível consolidado e codificado, concernente à grande variação de relação entre a forma do conteúdo e da forma da expressão. Nesse sentido, o percurso semissimbólico pode instaurar entre essas duas formas o fortalecimento dos significados por meio do paralelismo das categorias do plano da expressão com o plano do conteúdo (DINIZ,2014).

Na dança, o movimento é um deslocamento no tempo e no espaço e nestes podemos perceber através de um discurso sincrético e do semissimbolismo, imagens e cenas que se compõem como um “corpo” em somatória de outros corpos e o espaço arquitetônico em sentidos que se dão a ver. Nessa perspectiva, tudo se torna “corpo” e passa a fazer parte do “corpo”.

O corpo e a dança entre as linhas e as curvas da Pampulha

Partimos do princípio de que o corpo é um conjunto de estruturas que ocupa espaços através da presença e inserção desse mesmo corpo no cenário urbano, em específico, no conjunto arquitetônico da Pampulha. A dança nesse contexto, se materializa no dialogismo entre as formas e a estética (*aistesis*) dos espaços ocupados. Nesse contexto, as obras visitadas têm sido como convites aos estímulos sensoriais e espaciais.

FIGURA 3: Casa do Baile da Pampulha



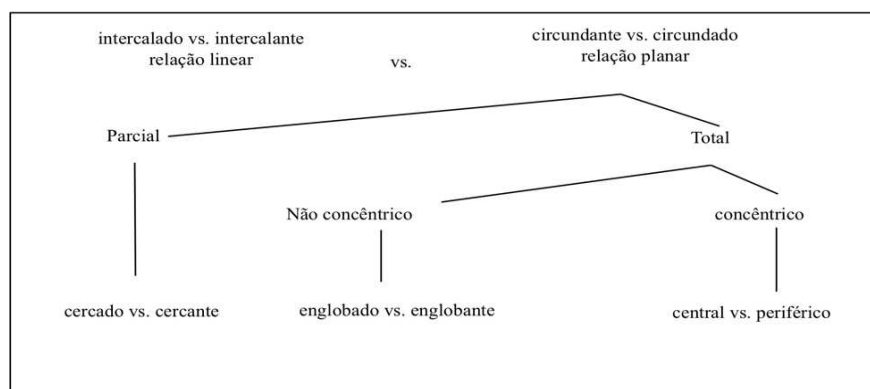
FONTE: Acervo da autora

Assim, para proporcionar uma descrição mais minuciosa das obras de Oscar Niemeyer, foi elaborada, na primeira fase desta pesquisa, uma pré-análise dos espaços por meio de fotografias, plantas baixas e de visitas nos locais. Destas análises, foram levantadas as categorias mais marcantes com o objetivo de elaborar um instrumental metodológico voltado para a coleta de dados. Na relação semissimbólica foram elencadas categorias semânticas de base associadas às determinadas dimensões plásticas

A dimensão topológica, por exemplo é composta através das relações lineares (espaços lineares lado a lado) e das relações planares (espaços em

torno de espaços). Segundo Floch (1985, p. 30), os formantes *intercalado vs. intercalante* são estabelecidos pelas relações lineares, enquanto os formantes *circundado vs. circundante* com suas subdivisões: *englobado vs. englobante*, *cercado vs. cercante* e *central vs. periférico* são formados pelas relações planares.

QUADRO 1: Relação Linear e Relação Planar



FONTE: FLOCH, 1985, p.30.

A relação linear vs. planar para os espaços analisados nos fornecem categorias importantes para a pesquisa que no momento apontam para o a maneira como percebemos e podemos ocupar os espaços. Na categoria linear estamos para o sentimento de intercalantes e na categoria planar parcial estamos mais para a sensação de cercado

A dimensão eidética, por sua vez, é constituída pelos formantes *circular vs. retilíneo* e *vertical vs. horizontal*. Na dimensão cromática encontramos formantes no âmbito das cores ambientes em cena de maneira a oposição azul vs. grafite. Enquanto o azul aponta para a fluidez da água, o grafite aponta para a rigidez do concreto.

Para as movimentações e processos de criação em dança, as teorias de Laban, nos possibilitam descrever uma vastidão de ações corporais respondendo a quatro questões básicas: (1) qual é a parte do corpo que se move; (2) em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza; (3)

qual a velocidade em que se processa o movimento; (4) que grau de esforço muscular é gasto no movimento e que forma esse movimento toma para se manifestar.

Os estudos sobre a análise do movimento de Laban apontam basicamente para a Labananalysis (LMA), que envolve duas linhas de análise do movimento: a quantitativa e a qualitativa (DINIZ,2014). A linha quantitativa, conhecida por Labanotation ou Kinetography Laban, avalia o que se movimenta, isto é, qual a ação realizada, a parte do corpo que a executa, sua direção, o nível e o tempo de realização. A linha qualitativa, conhecida por *effort/shape* avalia como o movimento está sendo realizado através dos fatores de peso (leve e firme), da fluência (livre e controlada), do espaço (direto e flexível) e do tempo (sustentado e súbito) (LABAN, 1978, p. 112 – 117).

Assim, a análise do movimento numa perspectiva quantitativa visa compreender o que se move, considerando as partes do corpo, a direção (frente, atrás, lado ou diagonais) e o nível, que pode ser alto médio ou baixo. Por exemplo:

Em relação ao nível estipula-se um ângulo de 90^o como padrão de análise: < 90^o nível baixo; =90^o nível médio > 90^o nível alto. Numa perspectiva macro pode-se analisar o movimento na sua totalidade. Movimentos no nível baixo são aqueles realizados ajoelhados, sentados ou deitados no chão; Movimentos no nível médio são aqueles realizados em agachamento (com um ou com os dois joelhos flexionados) e movimentos no nível alto aqueles realizados nas meias-pontas, pontas dos pés ou em saltos (COIMBRA, 2003, p. 65).

Na perspectiva de uma análise qualitativa do esforço, o conjunto dos elementos implementados na atividade física, por exemplo, são visíveis nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino, e é audível no canto e nos discursos verbais. O fato de o esforço e de suas várias modalidades não apenas serem vistos ou ouvidos, mas também imaginados, é de muita importância para a sua utilização na construção do imaginário para a visibilização de determinado conteúdo da dança (DINIZ,2014).

Para Laban (1978), a extraordinária estrutura do corpo e as surpreendentes ações que este é capaz de executar, cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela uma mecânica motora intrínseca ao movimento vivo, no qual opera o controle intencional do movimento físico (DINIZ 2014).

Para a pesquisa e inserção de movimentos nos espaços trabalhamos a ocupação coreográfica delineada pelas categorias/fatores de peso firme vs. leve e as categorias das linhas retilíneas vs. linhas circulares. Nesse processo pesquisa/criação do projeto “O corpo entre as linhas e as curvas de Oscar Niemeyer: um dançar sobre a Pampulha” tem apontado para ações plásticas de ocupação do espaço e do tempo pela dança ressignificando a presença do corpo numa escuta sensível das pulsações, das linhas, das curvas e das sinuosidades da arquitetura ocupada e experimentada.

Considerações Finais

Analisar os objetos por meio das dimensões e categorias descritas é assumir um discurso analítico/interpretativo que vai além do conteúdo ou da forma que a arquitetura ou a dança apresentam, uma vez nos aventuramos pelas linhas e curvas das formas de expressão de ambos. O impacto deste trabalho é percebido sob duas perspectivas: 1) No encontro do corpo que dança com os sentidos incrustados e delineados nas obras de Niemeyer, as categorias *sólido*, *rigidez*, *curvas* e *fluidez* são ressignificados na dialética entre o corpo, a dança, a arquitetura e a paisagem. 2) No conhecimento e assimilação tanto da história como da arte das obras estudadas, que se tornam marcas formadoras da identidade não apenas da Pampulha, mas da Cidade que a abriga.

Portanto, percebendo que o corpo e a arquitetura da cidade se fundem em sentidos vários, seguimos propondo discutir e refletir sobre o corpo e o sentido encarnado por meio da dança, tendo como pano de fundo sociocultural o cenário do conjunto arquitetônico da Pampulha que ainda tem muito a nos mostrar.

O projeto está em andamento. Das intervenções previstas estivemos por enquanto apenas na casa de JK e na Casa do Baile. Desta fase da investigação, elaboramos um relatório de pesquisa em forma de espetáculo de dança apresentado na Mostra de Dança da EEFFTO/UFMG em 2018 apresentando o estágio das reflexões em dança.

FIGURA 4: Apresentação da fase da pesquisa na Mostra de Dança da EEFFTO/UFMG em 29/11/2018.



FONTE: Acervo da autora

A categorização em processo tem se revelado uma chave de acesso a novas dramaturgias organizadas pelas experiências. Entre tantas possibilidades de movimentos e não necessariamente passos de danças, temos optado pelas inúmeras possibilidades de gestuais que emergem da experimentação.

Nossa expectativa é dar sequência ao processo, finalizando com um espetáculo e um documentário sobre todo o processo de criação e produção da pesquisa em arte e dança. Até aqui podemos dizer que as experiências são profundas e extremamente lúdicas! Dançar na rua e nos espaços criados por Oscar Niemeyer tem sido acima e tudo uma experiência surpreendente! As obras visitadas têm sido como convites à ricos estímulos sensoriais e espaciais!

Referências Bibliográficas

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: ANPED, Ed. Jan/Fev/Mar/Abr. n. 19, 2002.

COIMBRA, Isabel [Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz]. *Dança: movimento em adoração*. Belo Horizonte: Atikté, 2003.

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

DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. *A sagração da primavera: um diálogo entre a semiótica e a dança*. Belo Horizonte: PÓS-LIN/FALE/UFMG, 2014. (Tese de Doutorado).

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de de l'esprit: pour une semiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamin, 1985.

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

HÉNAULT, Anne. Préambule. In: HÉNAULT, Anne; BEYAERT, Anne. *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: PUF, 2004.

KASTRUP, Virgínia. *Aprendizagem, arte e invenção*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 1, n. 6, p. 17-27, 2001.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Campinas, SP: Papirus, 1999.

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

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, 2000.