

**CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA**  
**da partitura coreográfica às objetivas da câmera**

**CREACIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA**  
**el marcador coreográfica para lentes de las cámaras**

**CRICATION IN CONTEMPORARY DANCE**  
**from the choreographic score to the objectives of the camera**

Ana Letícia Aires Ribeiro Ricco<sup>1</sup>  
Isabela Maria Azevedo Gama Buarque<sup>2</sup>

**Resumo**

O objetivo deste artigo é apresentar os desdobramentos da experiência entre criação artística e a fotografia, a partir do projeto de pesquisa "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia", buscando ampliar as concepções acerca das possíveis criações em dança contemporânea. A hipótese desta análise se concentra na ideia de que o diálogo entre fotografia e dança permite que as fotos não sejam percebidas apenas como registro do espetáculo, mas também como criação e performance.

**Palavras-chave:** cena, imagem, pesquisa, performance.

**Resumen**

El propósito de este artículo es presentar el desarrollo de experiencias entre la creación artística y la foto del proyecto de investigación "de riesgo: un diálogo entre la danza y la acrobacia.", Tratando de ampliar las concepciones acerca de posibles creaciones de danza contemporánea La hipótesis de este análisis se centra en la idea de que el diálogo entre la fotografía y la danza permite que las imágenes no sólo se perciben sólo como espectáculo del registro, sino también como la creación y el rendimiento.

**Palabras clave:** escena, imagen, investigación, performance.

**Abstract**

The objective of this article is to present the unfolding of the experience between artistic creation and photography, starting from the research project "Risky: a dialogue between dance and acrobatics", seeking to broaden the conceptions about possible creations in contemporary dance. Focuses on the idea that the dialogue between photography and dance allows the photos not only to be perceived only as record of the show, but also as creation and performance.

**Keywords:** scene, image, search, performance.

<sup>1</sup> Membro da Associação Brasileira de Antropologia, Doutoranda em Antropologia pela UFF (pesquisa em andamento), Mestre em Ciências Sociais pela UERJ, Bacharel em Dança pela UFRJ. Bailarina e Fotógrafa. E-mail: [airesricco@gmail.com](mailto:airesricco@gmail.com). Área de estudo: Antropologia da Performance.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e Doutora em Memória Social pela UNIRIO. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Mestre em História Comparada - IFCS/UFRJ. E-mail: [isabelambuarque@ufrj.br](mailto:isabelambuarque@ufrj.br)

A cidade do Rio de Janeiro é, ainda hoje, considerada uma capital cultural do Brasil onde há uma diversidade de eventos artísticos permeando seu cotidiano. A partir desta afirmação observam-se duas questões importantes para refletirmos sobre o campo da dança e suas manifestações. O primeiro vem em decorrência da dança enquanto divertimento e lazer que ocupa espaço nos muitos eventos culturais e artísticos, ou seja, os indivíduos dançam em diferentes situações sociais; o segundo ponto trata sobre a oferta de eventos de dança cênica na cidade, pois há diversos em equipamentos culturais específicos, contudo a ocupação desses se dá por um público, geralmente, pouco diversificado.

Sobre a primeira questão, percebe-se que eventos como shows de músicas com apelo de consumo de massa, festas e programas televisivos contam com a participação de bailarinos e coreografias de fácil acesso, o que gera um consumo indireto da dança e permite pensar que aqueles passos ou coreografias são incorporados porque têm algum tipo de significado para os indivíduos que as executam. Há uma relação direta entre essas danças popularizadas e os sujeitos,

[...] dança e cultura são conceitos relacionados [...]. Entender uma dança implica dominar o código cultural no qual ela se insere: movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea (SIQUEIRA, 2006, p. 72).

Sobre a segunda questão é possível dizer que os festivais<sup>3</sup>, eventos específicos e temporadas de companhias profissionais de dança cênica ocupam diferentes espaços culturais na cidade do Rio de Janeiro, porém o público que frequenta estes eventos, em geral, é um público especialista, que possui previamente alguma relação com a dança cênica, ocasionando pouca diversificação de espectadores para a dança cênica na cidade. É possível apontar para alguns fatores responsáveis por isto, como o processo histórico de formação do campo da dança cênica no Brasil, a falta de incentivo, e a divulgação da linguagem da dança. Soma-se a estes, a pouca identificação do público leigo com os espetáculos de dança,

Há proximidade com as danças populares; já com a dança cênica a relação é praticamente inversa, com pouquíssima transmissão de espetáculos em grandes veículos

---

<sup>3</sup> Nos referimos aqui aos principais eventos de dança que ocorrem no país e que circulam pela cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, Festival O Boticário na Dança e Festival Panorama de Dança. Também nos referimos à circulação de temporada de espetáculos de companhias profissionais de dança como Grupo Corpo, Deborah Colker, que realizam temporadas nos grandes teatros da cidade, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Municipal João Caetano.

de comunicação de massa, como a televisão<sup>4</sup>, por exemplo, já que não se encontra grande público consumidor. Para que a dança cênica dialogue com o público são necessários: a incorporação de códigos, o despertar do interesse pelo espetáculo, o incentivo, além de políticas de formação de plateia concretas. Se não existe entendimento de que o espetáculo de dança cênica pode ser apresentado de formas diferenciadas e executado por profissionais, há o enfraquecimento do campo (BUARQUE, 2014, p.10).

Pelo apresentado, demonstra-se que é interessante pensar em ações que ajudem no fortalecimento e diversificação do público<sup>5</sup> para a dança cênica na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que diz respeito ao investimento em formação de plateia. A partir do exposto, o projeto de pesquisa "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia" iniciou a proposta de criação de espetáculos e oficinas que trabalhem com uma linguagem virtuosa, lúdica, como instrumento para o alcance de uma maior identificação com o público, motivando os espectadores.

A sociedade passa por uma série de mudanças e transformações que interferem no conhecimento e "visão de mundo" de cada pessoa. Nesse conjunto de transformações pode-se perceber uma extrema valorização do corpo e sua imagem. Este é espetacularizado de tal forma que o virtuoso tende a chamar a atenção e identificação.

Assim, o espetáculo de dança pode constituir-se como uma ferramenta para ampliação de horizontes em relação a diferentes assuntos da sociedade, propiciando diálogos entre as lógicas sociais e a arte. Mas para isso é necessário que exista um público que deseje e que tenha acesso a este, que possua códigos e saiba dialogar com a cena.

Percebe-se que há uma dificuldade em formamos um público que possa perceber as diferentes possibilidades e nuances que a dança pode ter. A dança contemporânea, especialmente, em função de suas características e peculiaridades, parece ainda não conseguiu democratizar seus espetáculos a um público não especializado ou a grande parcela da sociedade.

---

<sup>4</sup> Em canais abertos há muito pouca divulgação para a dança cênica. Em canais fechados, ou seja, pagos, há programas que falam de arte e transmitem dança, o que já pode ser considerado uma primeira distinção.

<sup>5</sup> Pensamos aqui diversificação do público como uma circulação de diferentes públicos nos mais diversos espetáculos de dança. Se há oferta de diferentes estéticas nos espetáculos, é preciso dar condições de o público dialogar com estes espetáculos. Acreditamos que para isso é preciso primeiro aproximar o público leigo da dança e depois, buscar ações para que este público transite por diferentes espetáculos. Para tal, iniciar trabalhos de formação de plateia com espetáculos de estética virtuosa, por tudo que já expomos, parece ser uma possibilidade fecunda.

Em termos de lazer e acesso a instrumentos culturais, compreende-se a necessidade de tornar os espetáculos mais próximos do público em geral.

A partir do momento em que o espetáculo "Rotas em Risco" entrou em cartaz em diferentes equipamentos culturais e educacionais, principalmente nas lonas culturais e arenas localizadas na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, percebeu-se que seria interessante registros fotográficos que pudessem compor um material de divulgação e acervo. Entretanto, após a divulgação das imagens, as fotografias tiveram grande aceitação e "curtidas" nas redes sociais, por meio da internet. Neste artigo é apresentado um relato das experiências iniciadas no ano de 2015, buscando reflexões possíveis sobre a relação entre a fotografia e a dança no processo de criação artística.

O projeto "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia", iniciou em 2013 e pertence ao Departamento de Arte Corporal (DAC) inserido na Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e conta com a participação de onze alunos das três graduações em dança: Bacharelado (em interpretação); Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança.

Os principais objetivos deste projeto de pesquisa são: fortalecer os estudos acerca da dança contemporânea em sua relação com o diálogo de linguagens; criar possibilidades de construção coreográfica enfocando o diálogo entre dança e acrobacia; contribuir para as reflexões sobre estética e dança, ministrar oficinas de dança e saúde para crianças e, especialmente, investir na formação de plateia para dança a partir da circulação de espetáculos.

Nesse sentido, o projeto de pesquisa propõe um diálogo entre teoria e prática para pensar a dança contemporânea e seus diálogos com diferentes manifestações corporais, no caso a acrobacia, e a sua relação com a sociedade atual. Um dos principais questionamentos que este projeto vem trazer é sobre como um espetáculo de dança que é mais virtuoso e acrobático poderia contribuir para que a dança ganhasse maior espaço no cotidiano dos indivíduos sendo percebido enquanto linguagem geradora de questionamentos e de lazer, já que estes espetáculos têm uma maior aceitação de um público que é "leigo".

Ao longo dos anos de 2013 e 2014 o grupo que integrou o projeto, transformado em uma companhia de dança, trabalhou no desenvolvimento do roteiro do espetáculo, bem como no desenvolvimento de técnicas acrobáticas de solo. A partir dos estudos e laboratórios para cena chegou-se a um roteiro onde seriam apresentados os sentimentos cotidianos que pudessem

dialogar com o tema principal do projeto: O Risco. Acreditou-se que atrelar a dança à acrobacia pode gerar uma estética virtuosa no espetáculo que dialogando mais diretamente com o público tornaria possível corroborar para construção de plateia na dança.

Ao pensarmos um espetáculo de dança virtuoso, pensamos em um espetáculo que trabalhe com imagens extra - cotidianas (no caso específico, acrobacias), já que estas acabam por chamar a atenção do público de forma imediata, em função de serem diferentes, precisos e, portanto, de rápido acesso. Paul Schilder (1994) trata o conceito de imagem corporal como "*a figuração de nosso corpo formada em nossa mente*" (p.11). Esta figuração se forma de maneira individual e é influenciada pelo meio no qual se está inserido e pensamos, então, a imagem corporal que se forma, por consequência, também é. Se vivemos em uma sociedade onde a imagem é tão valiosa e a imagem dos corpos é muito ligada à virtuosidade, acreditamos que as imagens nos espetáculos de dança que dialoguem com este virtuosismo (no caso através da acrobacia), têm potencial para dialogar de forma mais clara com o espectador, especialmente leigo.

Nos espetáculos de dança contemporânea há diferentes possibilidades de o corpo se movimentar; quando essas formas são virtuosas podem afetar o espectador de modo diferente e este pode, ali, diante do espetáculo, "*ser sensibilizado a pensar e elaborar reflexões acerca destas imagens, destes corpos. É fundamental pensar que a partir de reflexões sobre corpo e imagem o indivíduo poderá se perceber e perceber suas relações com o ambiente de outra forma*" (BUARQUE, 2006, p.58.).

Quando optamos por este tipo de criação, buscamos ampliar os olhares sobre o processo e entendemos que levamos ao espetáculo uma característica importante para a formação de plateia para dança, portanto, para o campo em si: a possibilidade de apresentarmos este espetáculo em diferentes locais e equipamentos culturais, para todas as idades, principalmente pela linguagem que usamos, onde o virtuosismo, o extra cotidiano, o que aparenta ser difícil, está explícito na movimentação, na concepção estética, nas escolhas. Acreditamos que, a partir destas possibilidades, seja possível contribuir para aprofundar as reflexões acerca da dança contemporânea e seu público. Ou seja, a estética trazida pode romper com estereótipos e imagens sobre a dança contemporânea ser "algo que não se entende", já que ainda hoje não é tarefa fácil conceituar o que é essa dança contemporânea e do que ela trata, como apontado por Helena Katz, e Ana Maria de São José. Estas aberturas e flexibilidades trazidas pela contemporaneidade da

dança geram, muitas vezes, espetáculos com estéticas diferentes e performances muito conceituais, distanciando o espectador leigo do diálogo com a obra. Helena Katz (2003) diz que o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que este faz, ou seja, “*é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato*” (p.1).

Justamente por tratar de tantas possibilidades, que é preciso que se invista em formação de plateia para dança, para que o público que é leigo comece a criar códigos para dialogar com as obras. Ao identificar-se com um espetáculo, o espectador pode desenvolver curiosidades, sensibilidades e tornar-se um novo público para outros eventos de dança em função de uma experiência bem-sucedida. Desta forma, a identificação com a obra, no caso o espetáculo de dança, gera [...] *a possibilidade de criar, inovar, romper com normas, regras e padrões hierárquicos, de se diferenciar e ser diferenciado [...], demonstrando seu modo de ver-sentir-pensar e estar em comunicação com a realidade e com o mundo* (DE SÃO JOSÉ, 2011, p.2). Torna-se, então, produção de conhecimentos em encontros com diferentes tipos de sensibilidades.

Essa diferenciação abre portas para um “pluralismo” estético, assim, “Rotas em risco” foi um espetáculo que apostou nas imagens acrobáticas como uma possibilidade de diálogo próximo ao público, ou seja, na medida em que imagens “extracotidianas” são geradas, poderia haver um interesse do espectador. O release do espetáculo diz:

A partir desta linha de pesquisa, foram sendo criados fragmentos coreográficos voltados para os riscos relativos às escolhas e caminhos que são traçados ao longo da vida. Vários laboratórios de pesquisa foram trabalhados, permeando os riscos diversos que podem cruzar nossas vidas. As cenas exprimem tanto o risco individual, quanto o risco coletivo que se vivencia em meio às escolhas, as relações de confiança e nos relacionamentos interpessoais.

Buscaremos arriscar através da técnica e da teoria encontrar a poesia que possa expressar de forma mais íntima o estudo da expressão artística que nos instiga: o diálogo entre dança e acrobacia. Buscaremos desvendar questões na poesia das formas, nas variações das dinâmicas, nas combinações de tempos. E nessa busca constante, sabemos que as rotas são sempre arriscadas, mas precisam ser traçadas (2015).

Em um primeiro momento, a fotografia pode ser diretamente relacionada à manutenção para acervo do grupo. Assim, é possível destacar que no próprio Plano Nacional da Dança

(PND)<sup>6</sup> como parte das políticas culturais do Brasil, diretamente subordinado ao Plano Nacional da Cultura (PNC) prevê no eixo de número dois, que haja o registro e a memória da produção brasileira em dança, com a futura criação de banco de dados regionais. Essa política incentiva a ordenação e a manutenção de um patrimônio fotográfico sobre a elaboração artística em dança no território nacional.

A fotografia apareceu em um contexto instrumental que deu suporte ao mapeamento da diversidade de projetos realizados em todo país. É essencial salientar a ênfase sobre a pesquisa que envolve a companhia de dança em questão, pois este é um projeto desenvolvido no âmbito acadêmico, no qual os pilares do ensino, pesquisa e extensão estão em evidência. Pode-se perceber que o registro da produção artística do grupo permitiu ampliar o material de manutenção de memória da própria UFRJ em seu Departamento de Arte Corporal.

A partir da composição de uma agenda de apresentações foi imprescindível que o grupo criasse também um material de divulgação com imagens do espetáculo, como já mencionado anteriormente. Inicialmente a ideia de trazer um fotógrafo para o grupo foi pensada no sentido mais restrito de nos aproximarmos de um profissional que pudesse captar boas imagens para divulgação e registro. Conforme a parceria entre fotógrafa e a companhia foi se estreitando, tornou-se possível ampliar as perspectivas em relação ao papel da fotografia no espetáculo, inclusive percebendo as imagens como uma construção artística. A partir deste momento houve o aprofundamento no diálogo e perspectivas não só do espetáculo, mas do papel da fotografia à cena.

A imagem como registro apareceu como meio eficaz para a documentação de fatos e aspectos visuais. Entretanto, é necessário destacar que este é um debate bastante consolidado no campo acadêmico. A exemplo da Arquivologia, o documento fotográfico deve preencher requisitos específicos, além de ser analisado segundo aspectos de conteúdo e mensagem,

---

<sup>6</sup> “O Plano Nacional da Dança - PND faz parte do Plano Nacional de Cultura, o qual tem como objetivo atender dispositivos legais presentes na Constituição Federal e na Emenda Constitucional no. 48/ 2005, e visa promover o planejamento e implementação de políticas culturais para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira através do Sistema Nacional de Cultura. A elaboração do PND teve como pressuposto atender as demandas de todas as manifestações artísticas de dança, valorizando a produção brasileira em sua diversidade estética e levando em consideração seus diferentes contextos regionais, sociais, econômicos, políticos e artísticos. Com esse instrumento, espera-se que os benefícios das políticas culturais implementadas sejam acessadas pelos agentes da dança de todo o país” (PSD, 2015 p. 260).

Para o senso comum, uma imagem fotográfica pode ser considerada um documento por levar-se em consideração sua relação inicial com o referente que esteve à sua frente no momento da tomada da imagem. Essa é a condição fundamental que está na base da ‘crença’ na objetividade da representação fotográfica. Para que a imagem possa ter a capacidade de documentar o que foi impresso do mundo externo, ela precisa também ‘significar’, ou seja, possuir as necessárias conexões identificadoras com os elementos desse referente. [...] Quando consideramos essas várias facetas que regem a economia da produção de conjuntos de registros fotográficos, por pessoas ou por instituições, percebemos por que não é tarefa simples tentar rotular os diversos ‘tipos documentais’ fotográficos em categorias padronizadas. [...] Dessa forma é possível descobrir que uma única imagem pode ter estado envolvida em múltiplos atos de criação, como, por exemplo, se tiver sido utilizada em diversas situações de comunicação (LACERDA, 2012 p. 295).

Entretanto, compreende-se que analisar a fotografia apenas em seu aspecto documental é sem dúvida limitar todo o potencial semiótico e artístico deste campo. Ao considerar os processos criativos em dança contemporânea, principalmente por seu frequente trânsito entre as fronteiras das diversas linguagens artísticas, foi proposto que este intercâmbio viabilizasse o uso das imagens não apenas como registro, mas incluindo-as no espaço de criação da cena e na análise do processo da performance.

É importante considerar a apresentação da dança como uma prática performática de espetáculo (SCHECHNER, 2012, p. 81), pois a relação entre o bailarino e sua plateia apresenta-se fundamentalmente pela manutenção da relação na interação entre ambos pelo decorrer das cenas. Assim, o olhar do fotógrafo, aparece privilegiando recortes desta interação que não deixa de ser o resultado da apresentação do bailarino/performer para uma audiência específica. Visto que a imagem capturada é um olhar dentro dos diversos enquadramentos da cena, em razão da fotografia resultar da interação que privilegia um recorte peculiar do espetáculo, ela é “capaz de capturar o acaso, eternizar determinado instante, a fotografia representa uma visão simbólica da imagem original, a partir do olhar de quem produziu aquela imagem” (COUTINHO, 2006, p. 339).

Com tal característica, a imagem funciona como um retorno para o bailarino ao momento da cena, permitindo-o se vê. É através desta que ele pode ter uma outra percepção sobre um resultado específico no espetáculo apresentado. Se por um lado a dança é efêmera, respondendo ao tempo do presente, a fotografia tem a capacidade de congelar e eternizar o momento. Isso permite ao artista se perceber no pós-espetáculo, como em um balanço do resultado de sua performance uma vez que,



As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente [primeira realidade] que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível (KOSSOY, 2007, p. 139).

Portanto, considerando a análise do espetáculo “Rotas em Risco” como uma performance segundo Richard Schechner (2011), é essencial que a observação se coloque para além da cena em si, pois a construção desta se inicia antes do espetáculo, e permanece depois dos aplausos no teatro. Para o autor, toda performance responde a uma “sequência total” de eventos,

De modo geral, acadêmicos prestaram atenção ao show, não à sequência total de sete partes, de treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e balanço. Pessoas do teatro investigaram treinamento, ensaios, e performances, mas deixaram passar as oficinas, aquecimentos, esfriamentos, e balanços. Assim como as fases da performance pública em si fazem um sistema, toda a ‘sequência de performance’ faz um sistema maior, mais inclusivo. Em alguns gêneros e culturas, uma ou outra parte da sequência é enfatizada (SCHECHNER, 2011, p. 222-223).

Assim, à finalidade deste artigo, procurou-se privilegiar a fotografia de modo a evidenciar essas etapas e criar uma relação entre os intérpretes e as imagens da cena, destacando como uma continuação do processo performático. No caso desse espetáculo, a experiência fotográfica da primeira turnê foi realizada no teatro do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), localizado na Praça da Bandeira, bairro da Zona Central da cidade e no Teatro Miguel Falabella (TMF) localizado em um shopping de grande porte no subúrbio do Rio de Janeiro. Desta forma, a exposição das fotografias obedecerá a uma sequência lógica pensando a construção das etapas do espetáculo.



Fig. 1- Os “bastidores”, no ISERJ. Fonte: RICCO (2015).

O primeiro momento compreendeu na chegada do grupo algumas horas antes do espetáculo para início do preparo da maquiagem, arrumação do cabelo e do figurino. O local dos bastidores também funciona como um espaço de descontração onde é possível se deslocar do cotidiano para iniciar o processo de transporte aos palcos antes da apresentação.



Fig. 2- O aquecimento, no ISERJ. Fonte: RICCO (2015).

Após a arrumação do figurino, inicia-se a etapa de aquecimento. O momento não é diretivo e os próprios intérpretes são responsáveis por sua preparação para a dança. Durante este período alguns se isolam para execução de exercícios corporais. Também é frequente aqueles que continuam conversando, mesmo sobre assuntos pessoais ou banais, enquanto se alongam. Isto permite o alívio das tensões existentes antes do espetáculo.

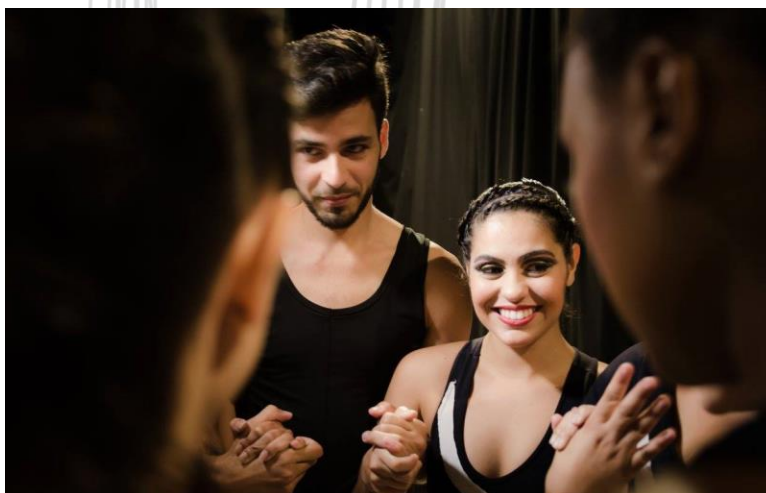


Fig. 3 – O momento da roda, no Teatro Miguel Falabella. Fonte: RICCO (2015).

A transição do período dos bastidores ao início do espetáculo é realizada em um momento na roda na qual os integrantes da companhia se dão as mãos. Palavras de incentivos são levantadas, em seguida é realizada uma oração do “Pai-nosso”. Entretanto, somente após os três sinais da sirene no teatro que o espetáculo de fato irá começar. A “roda” marca a transição dos alunos/bailarinos para o espaço liminar da cena no teatro,

As transformações do ser que compõem a realidade da performance evidenciam a si mesmos em todo tipo de anacronismos e combinações estranhas e incongruentes que retêm as qualidades liminais da performance [...] os únicos dois reinos com os quais a performance lida: o mundo da existência contingente como objetos e pessoas comuns e o mundo da existência transcendental como implementos mágicos, deuses, demônios, personagens. Não é que um performer deixa de ser ela ou ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como uma marionete não deixa de ser “morto” quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel de Ofélia (SCHECHNER, op.cit. p. 2015).

Segundo o autor, estes momentos podem ser considerados como um espaço de transição onde o aluno/bailarino se transforma em um “não-eu”, onde deixam de ser temporariamente o que eram para entrar na performance.





Fig. 4 – Cenas do espetáculo “Rotas em Risco”, TMF e ISERJ respectivamente. Fonte: RICCO (2015).

O espetáculo “Rotas em Risco” foi desenvolvido baseando-se no diálogo entre a cena contemporânea e as técnicas acrobáticas. Durante a apresentação era possível notar que a audiência se percebia com frequência, como se houvesse um espelho refletindo banalidades do cotidiano em determinados fragmentos da cena, na qual o público demonstrava a sua interação através dos risos. Este ponto contrastava com momentos de tensão com a execução de movimentos virtuosos durante as acrobacias, pois no palco havia a concentração e o domínio da técnica contrastando com a plateia ansiosa e curiosa ao longo das cenas, permitindo a geração de nuances ao longo de toda a performance.



Fig. 5 – Os aplausos no Teatro Miguel Falabella. Fonte: A autora (2015).

Terminado o espetáculo, os bailarinos formam uma fila e de mão dadas reverenciam o público em um momento onde todos aplaudem. Em seguida a coreógrafa realiza os agradecimentos aos apoiadores do projeto realizado. Com muita irreverência, o grupo pede para que seja tirada uma foto deles com a plateia. Nesse momento, ocorre o retorno para o espaço compartilhado no momento antes da roda; o espetáculo havia se findado. Eles já haviam cumprido com eficácia o objetivo de apresentar sua performance artística.

Na saída do teatro, encontravam com seus familiares e amigos. As fotografias passaram a ser realizadas por cada um em seus celulares. Para realizar um “esfriamento” (SCHECHNER, 2011) e descontrair do momento anterior na performance, os grupos acabavam por procuram locais como restaurantes onde era possível socializar e conversar sobre o espetáculo.

Desta forma, este artigo procurou estabelecer uma relação analítica entre intérprete e plateia, ao enfatizar a importância do processo criativo, que dialogou com o instrumento da fotografia. Apresentou-se um breve debate sobre a importância da formação de plateia para os

espetáculos de dança contemporânea e o papel que a companhia vem desenvolvendo para alcançar tal objetivo ao elaborar a cena pensando na acrobacia como elemento estruturante da cena.

Como se demonstrou, com relação às imagens, estas foram capturadas a partir de uma perspectiva metodológica baseada em etapas da performance (SCHECHNER, 2011), pensando no processo artístico como um todo e não apenas na apresentação realizada no palco. Assim, destaca-se a separação para o “entrar” no espaço do personagem na cena; a “limiaridade” do intérprete no palco, quando este estabelece uma relação com a plateia, no caso do “Arriscado”, principalmente pelo virtuosismo das acrobacias; e finalmente, a “reagregação” destes ao estágio de retorno pós-espetáculo. Então, a imagem é destacada como um importante elemento de criação da cena, pois este também é resultado do que foi construído no palco.

Neste processo entre criação e fotografia, foi considerado que a imagem é capaz de fornecer uma das perspectivas que o público teve do trabalho à medida em que estas imagens dialogaram com os “ângulos” nos quais os dançarinos poderiam ser vistos, nos recortes que seus corpos apresentam nas cenas. O fotógrafo atua como parte da criação do espetáculo no momento em que ele é capaz de destacar enquadramentos. Para o dançarino, cada cena é única na dança, mesmo ao repetir os mesmos movimentos decorados em cada sessão, esses nunca serão iguais. É a diversidade dos olhares sobre o objeto (corpo/acrobacia) que alterou a relação entre dançarino e público.

O trabalho com a exposição das imagens para os intérpretes atuou para a valorização do processo de criação em uma obra inflexível, acabada. A partir dessa noção, ocupou-se em gerar um espetáculo em que o sentido não é mais dado somente pela coreografia, mas pela inclusão da dimensão temporal na obra, a da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do corpo de quem dança quanto daquele que a assiste, superando a noção do “instante” de criação partilhados nos ensaios apenas pelo grupo, de forma isolada. Ao compartilhar as imagens das cenas entre eles, pode-se perceber uma forma de interação mais participativa com o público, em um processo que passou a necessitar da troca com a plateia para completar sentido, permitindo que ambos experimentassem novos espaços de percepção.

Como exposto, reconhecer o valor da própria fotografia como elemento artístico foi o que possibilitou a construção de um acervo sobre a produção e pesquisa desenvolvida na universidade. Além do arquivo, a imagem é um elemento artístico sobre a cena, por um olhar

diferente, o “outro” presente na plateia, este novo observar que não foi o do coreógrafo. Ao ser visto com esta qualidade, percebe-se o diálogo entre a composição da dança e a sensibilidade da perspectiva do fotógrafo, resultando em um dos possíveis enquadramentos daquela cena, que nunca se limita apenas ao palco.



## Referências

BUARQUE, Isabela Maria A. G. **Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)**. Rio de Janeiro: UNIRIO/CCH, 2014. Tese doutorado, 273f.

CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE DANÇA RELATÓRIO DE ATIVIDADES 2005-2010. A Participação Social no Debate das Políticas Públicas do Setor. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano-setorial-de-danca-versao-imprensa.pdf>>

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

DE SÃO JOSÉ, Ana Maria. Dança Contemporânea: Um conceito possível? In. **V COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”**. São Cristovão-SE/Brasil. 2011, p. 1-12.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo: a pergunta que o corpo faz**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/84831526/O-corpo-como-midia-de-seu-tempo>> Acesso: 27 de mar. de 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2007.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p.283-302.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. et. al. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHECHNER, Richard. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. **Cadernos de Campo**, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SIQUEIRA, Denise da Costa. **O corpo, comunicação e cultura: a Dança Contemporânea em cena**. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.

Recebido em 05/12/2016

Aprovado em 10/12/2016

Publicado em 10/03/2017