

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SAMUEL NOGUEIRA MAZZA

NO SINGULAR (2012): dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?

**UBERLÂNDIA – MG
2017**

SAMUEL NOGUEIRA MAZZA

NO SINGULAR (2012): dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?

Monografia apresentada no curso de graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Graduado em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

**UBERLÂNDIA – MG
2017**

FOLHA DE APROVAÇÃO

SAMUEL NOGUEIRA MAZZA

***NO SINGULAR* (2012):** dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?

Monografia apresentada no curso de graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Graduado em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Uberlândia, 16 junho de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) – Orientador

Prof^a. Ms^a. Daniela de Sousa Reis (Studio Dance Daniela Reis)

Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos (UFU)

AGRADECIMENTOS

Para realização dessa pesquisa me foi essencial a parceria e amizade de várias pessoas e entidades que me possibilitaram o desenvolvimento das simples reflexões que se sucedem.

Em primeiro lugar, agradeço meu orientador Prof. Dr. Alcides Freire Ramos pela acolhida no curso de História e no NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura). Também pelas conversas, sugestões, incentivos e orientação ao longo de todos esses anos que duraram minha graduação em História.

Agradecimento especial a todos os colegas de núcleo pela experiência que tive ao conviver com vocês nesse ambiente acadêmico tão estimulante. Pelas leituras sempre atentas da minha pesquisa e apontamentos quando nos encontramos em congressos e eventos acadêmicos. Agradeço, principalmente, à Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota pelo acompanhamento próximo da minha vida acadêmica, também sempre me incentivando a expor e discutir minhas ideias.

Às amigas de uma vida inteira, Laís e Marcella, e aos amigos Rafa, Zissi, Arthur e Ranier, minha família em Uberlândia, levarei nossa amizade para sempre.

Aos meus pais, Helena e João, minha fortaleza, pelo carinho e dedicação exclusiva nos percalços da minha vida, meus grandes parceiros de batalha. Obrigado pela oportunidade de me dedicar exclusivamente aos estudos por tanto tempo.

À Paola, meu porto seguro, obrigado pelo companheirismo durante todos esses anos, pela paciência diante das minhas ansiedades e inseguranças.

À Quasar Cia. de Dança por ter cedido grande parte dos materiais dessa pesquisa com tanta atenção e carinho. Também pela oportunidade de ter crescido vendo a Quasar se apresentar em Goiânia, grupo essencial para a minha formação cultural durante a minha infância e juventude.

Ao Arquivo Histórico Estadual, pela disponibilidade e atenção no atendimento aos pesquisadores que recorrem à instituição.

À CNPq, pelo incentivo financeiro que me possibilitou dedicar exclusivamente à pesquisa por tanto tempo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – União de suas partes do espetáculo <i>Versus</i> (1994)	48
Figura 2 – Coreografia para Ouvir	50
Figura 3 – <i>Mulheres</i> (Quasar Cia de Dança, 2000)	51
Figura 4 – <i>Só Tinha de ser Com Você</i> (Quasar Cia de Dança, 2005)	51
Figura 5 – <i>Por Instantes de Felicidade</i> (Quasar Cia de Dança, 2007)	52
Figura 6 – <i>Céu na Boca – Quasar Cia de Dança no Auditório Ibirapuera</i> (2012)	53
Figura 7 – Quasar Cia. de Dança - Espetáculo <i>Céu na boca</i>	54
Figura 8 – <i>Tão Próximo</i> (Quasar Cia de Dança, 2010)	55
Figura 9 – <i>No Singular</i> (2012) – <i>Pezinho</i>	60
Figura 10 – <i>No Singular</i> (2012) - <i>Facebook</i>	61
Figura 11 – <i>No Singular</i> (2012) - <i>Slow e Diagonal</i>	62
Figura 12 – <i>No Singular</i> (2012) - <i>Telefone</i>	63
Figura 13 – <i>No Singular</i> (2012) - <i>Espelho</i>	64
Figura 14 – <i>No Singular</i> (2012) - <i>Elevador</i>	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I	10
Os vários contextos da dança em Goiás: a Quasar na academia e nos jornais. 10	
A Quasar na academia	12
História da dança em Goiás	20
A Quasar nos jornais	26
CAPÍTULO II	33
As possibilidades entre dança e registro fílmico	33
Teoria do registro-fílmico	34
O registro fílmico em evidência	39
Os registros da Quasar	46
CAPÍTULO III	58
<i>No Singular</i> : dança contemporânea em seu contexto?	58
Espetáculo em foco	59
A estreia de <i>No Singular</i>	70
Dança contemporânea e suas nuances	78
CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Logo no primeiro ano de graduação em História, uma possibilidade, nunca antes pensada, abriu-se para mim: lançar mão da arte como objeto de estudos históricos. Essa ideia se materializou após a disciplina ministrada pelo professor que viria a ser meu orientador e pelo desenvolvimento de uma breve pesquisa, realizada por mim, sobre o filme *Nós que Aqui Estamos por vós Esperamos* (2006), especificamente sobre as imagens do bailarino Nijinski que aparecem nesse documentário.

A partir de então, nossas conversas, professor e orientando, tornaram-se mais intensas, objetivando delimitar um espaço de pesquisa de duas linguagens que me despertavam interesse: a coreográfica e a fílmica. Logo, surgiu a ideia de estudar a Quasar Cia. de Dança, companhia que faz parte da minha formação cultural pela proximidade que tive com seus espetáculos e por morar na mesma cidade sede da companhia.

Assim, iniciamos o levantamento de materiais, principalmente áudio visual, para realização da pesquisa. Juntamente com esse material, fui orientado a iniciar as leituras sobre história da dança e de quem já tivesse percorrido caminhos próximos ao meu. O primeiro trabalho que tive contato foi a dissertação de mestrado de Daniela de Sousa Reis, *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo: (Des)construção da Obra Coreográfica 21* (2005). A partir desse trabalho, comecei a delinear, mais ou menos, meu ambiente de pesquisa, agora consciente que esse tipo de estudo faz parte do que chamamos História Cultural. Comecei então a leitura de obras de autores que faziam parte dessa linha de pesquisa, principalmente Roger Chartier, através do livro *História Cultural: Entre Práticas e Representações* (2002).

Através do trabalho de Daniela Reis, também tive contato com Michel de Certeau. Em *A Escrita da história* (1982), Certeau alerta para a necessidade da diversificação de fontes em trabalhos historiográficos, o que logo foi possível articular com a leitura de *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil* (2002), de Alcides Freire Ramos, e *Vianinha: um Dramaturgo no Coração de seu Tempo* (1999), de Rosângela Patriota.

Tanto Ramos quanto Patriota nos fornece uma metodologia de pesquisa ao enfrentarmos documentos produzidos sobre a obra que estamos estudando. Nesse sentido, é possível perceber que reportagens de jornais e crítica especializada podem

funcionar como artigos que auxiliam a recepção por parte do público e, ao mesmo tempo, são capazes de criar significados sobre determinada obra.

Ambos os historiadores têm como fundamentação o teórico Roland Barthes. Barthes em seu ensaio *O Que é a Crítica* (2007), estabelece alguns fundamentes que definem o ofício da crítica, e, a partir de então, foi possível identificar a diferença entre um texto crítico e uma reportagem de divulgação, bem como a possibilidade de ambos terem projetos políticos e artísticos não explicitamente declarados que devem ser identificados pelo pesquisador.

Não obstante essas questões teóricas, tínhamos em mente, também, outro problema. Sabíamos que não estávamos lidando com a obra encenada, mas sim com o registro fílmico de sua apresentação e, portanto, precisaríamos de algumas ferramentas para estabelecer as particularidades desse objeto.

Walter Benjamin foi o primeiro teórico que tivemos contato, pois, em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), nos é apontado algumas mudanças nas relações do homem com a arte, a partir do desenvolvimento técnico de aparelhos capazes de reproduzir a arte. Também nos concentramos no texto de Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad, “História e Imagem: os Exemplos da Fotografia e do Cinema” (1997), que explicita as diversas possibilidades de interação entre as imagens e a própria linguagem fílmica no cinema.

Por fim, nos detivemos em uma breve discussão sobre o conceito de dança contemporânea tão caro ao campo teórico da dança. Nesse sentido, mobilizamos opiniões diversas sobre o conceito que consta nas obras escritas por Antônio José Faro, Hannelore Falbusch e Claudia Goés Muller.

Para podermos organizar todas essas discussões em um texto que pudesse ser desenvolvido de forma lógica e que fosse compreendido pelos possíveis leitores, escolhemos uma estruturação que partisse, no primeiro capítulo, de uma discussão sobre o que já foi publicado sobre a Quasar Cia. de Dança. Nesse sentido, nos concentramos, primeiramente, em obras produzidas no âmbito acadêmico, tentando perceber qual era o lugar da Quasar nas pesquisas desenvolvidas nas faculdades de dança e educação física da Universidade Federal de Goiás.

Em um segundo momento, tentamos recuperar o que já foi produzido sobre a história da dança em Goiás. Nesse caso, também, recorreremos às produções acadêmicas sobre o assunto. Nosso objetivo era identificar o processo formador das concepções

sobre dança no estado e observar se existe alguma continuidade na forma como era vista a dança em seus momentos de formação até o surgimento da Quasar Cia. de Dança.

Por último, analisamos as notícias de jornais publicadas tanto nos anos 50, através dos trabalhos historiográficos sobre dança, como também nos anos 80 (época de surgimento da companhia) e no ano de estreia do espetáculo *No Singular*. Tínhamos em mente articular aquilo que os historiadores de dança perceberam nessas notícias nos anos 50 e o que é possível notar das reportagens que circulam atualmente nos jornais goianos.

No segundo capítulo, nos detivemos nas imbricadas relações entre a linguagem coreográfica e o cinema. No primeiro ponto, estabelecemos algumas discussões teóricas sobre o cinema e principalmente sobre o registro fílmico do espetáculo. Lançamos mão de autores que trabalham com objetos que se localizam no entremeio de várias linguagens e que demandam, muitas vezes, uma análise mais cuidadosa por não permitirem uma classificação conceitual exata.

No segundo ponto, discutimos obras de pesquisadores que tiveram, como objeto principal, registros fílmicos de espetáculos. Nosso objetivo era identificar as metodologias utilizadas por esses pesquisadores que nos auxiliassem na nossa própria análise do registro de *No Singular*.

Ao fim do segundo capítulo, evidenciamos todos os *videodança* produzidos pela companhia e que foram disponibilizados tanto na plataforma de vídeos Youtube quanto os vídeos cedidos pela direção da companhia. Foi possível identificar uma certa concepção estética que define os *videodança* da companhia, principalmente pela relação que Rodovalho estabelece entre a linguagem coreografia e a fílmica.

No terceiro capítulo, abordamos nosso objeto principal, o registro fílmico de *No Singular*. Utilizamos-nos da decupagem feita por Henrique Rochelle em sua dissertação de mestrado *Elementos da Dança Como Linguagem: 'no Singular', de Henrique Rodovalho* (2014), e, a partir, disso analisamos cada esquete que compõe a obra como um todo, pontuando as principais questões colocadas tanto na apresentação quanto naquilo que a linguagem fílmica ressalta ou omite.

No segundo ponto do terceiro capítulo, retomamos os comentários sobre a estreia do espetáculo *No Singular* que circularam no jornal escolhido para análise. Objetivamos desvelar o contexto no qual essa obra foi lançada, articulando sua produção junto a determinados órgãos de fomento com as opiniões veiculadas no jornal.

Foi possível retomar a forma como o conceito “dança contemporânea” é utilizado nos jornais, mostrando que esse uso gera embates com as outras companhias do estado.

Abordamos por último algumas discussões em torno desse conceito para pontuarmos que seu uso é político e marcado por intenções. Por fim, chegamos à conclusão de que esse ainda é um ambiente que demanda fontes para aprofundamento da pesquisa, mas por outro lado ficou claro que temos uma pergunta que permanece: afinal de contas, *No Singular* é uma obra de dança contemporânea ou esse termo é utilizado pelos jornais como uma forma de propagar a imagem modernizadora do estado?

CAPÍTULO I

Os vários contextos da dança em Goiás: a Quasar na academia e nos jornais

No ano de 1988 surge, em Goiânia-GO, pela união de Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, a Quasar Companhia de Dança, sendo Rodovalho o coreógrafo e Vera Bicalho, diretora geral. Ambos dissidentes da Academia Energia onde Julson Henrique, um dos pioneiros na dança moderno/contemporâneo no estado de Goiás, era coreógrafo.

Nessa pesquisa, pretendemos analisar o registro fílmico do espetáculo *No Singular* (2012)¹ da Quasar. Para tal, Rodovalho surge como personagem importante, já que a coreografia da peça é assinada por ele. O que nos propomos a desvendar sobre esse personagem é principalmente a sua trajetória histórica até a execução da coreografia, bem como seus projetos posteriores a *No Singular*, no caso a peça *Por 7 Vezes* (2013), para não perdermos do nosso horizonte os projetos e as demandas em torno de Rodovalho.

Temos em mente que não devemos trabalhar apenas com o registro fílmico do espetáculo como fonte para compreender o momento histórico em que essa obra se insere. O contato com outras fontes, como notícias de jornal e vídeos tanto de programas de TV como vídeos comerciais e de outros espetáculos, é importante, pois uma fonte não é capaz de falar por si mesma, sendo necessários outros registros, outras “vozes”, para compreendermos a historicidade desse objeto. Como afirma Certeau, referenciado em Roland Barthes, para a construção de um sentido histórico, ou de um “processo de significação”, é necessário estabelecer a relação entre vários fatos históricos capazes de nos fornecer indícios sobre cada história (CERTEAU, 1982, p. 47).

Roland Barthes, em seu ensaio *O Que é a Crítica* (2007), diz que a obra é um “sistema significante” declarado para o leitor, ou seja, é capaz de agregar e abranger milhares de significados que são construídos dentro do “sistema de signos” escolhido

¹ Esta obra foi criada em 2012, a partir do convite feito pela professora – e então Consultora – Profª. Drª. Cássia Navas, para a companhia integrar a Plataforma Internacional Estado da Dança (que assina a coprodução do espetáculo), um projeto da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com gestão da OS da Cultura APAA (Associação Paulista dos Amigos da Arte), apresentado no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo – SP) (ROCHELLE, 2014, p. 99).

pelo autor, mas só são gerados a partir da leitura do sujeito. O contrário disso seria tomar a obra como “objeto significado” onde o seu significado, seus sentidos, já estão dados, independente da leitura que é feita.

Pensando então que os “signos” de uma obra só são gerados a partir de sua leitura, é natural perceber que esses “signos” mudam conforme as leituras vão mudando. E é exatamente a essa tarefa reflexiva que Rosangela Patriota, em seu livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* (1999) se propõe a fazer. Ao se deter sobre a obra *Rasga Coração*, peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho nos anos 70, mas que só estreou em 1980 devido à censura, a pesquisadora percebe que, ao longo desses anos, os debates acalorados pela liberação da peça acabaram por atribuir à obra determinados significados. A historiadora alerta que não podemos perder do nosso horizonte as intenções dos críticos e envolvidos nesse contexto histórico na significação dessa obra.

Já Alcides Freire Ramos, em *Canibalismo dos Fracos* (2002), atenta-nos para outra questão importante, também dentro da discussão de Roland Barthes: a distinção entre “verdade” e “validade”. Ao se deter sobre as críticas produzidas sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972), o autor afirma que a crítica de cinema

adquire sua *legitimidade* a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos [...] uma capacidade específica: *produzir interpretações válidas acerca de um filme*. Como não se trata de um discurso que tenha como base legitimadora uma verdade científica, o texto do crítico só se afirma socialmente [...]. A *validade* (por oposição à *verdade*) a que Barthes faz referência consiste na possibilidade de o leitor reconhecer no crítico um *interlocutor estimulante* (o que, obviamente, não significa concordar com ele!). (RAMOS, 2002, p. 51).

Outra questão importante abordada pelo autor são as “interpretações autojustificadoras”, ou seja, declarações do artista sobre a sua própria obra, que compõem o “processo de significação”. Devemos então problematizar as declarações de Rodovalho sobre sua obra e não tomá-las como verdades somente.

Ao colocar declarações diversas do cenário artístico e intelectual em confronto, tentamos recuperar historicamente como têm sido escritas as notícias sobre a arte em Goiás. Ao mesmo tempo, ao observar como os trabalhos acadêmicos de diversas áreas têm visto a companhia hoje em dia, pretendemos estabelecer um diálogo com o que se tem produzido ou comentado sobre a Quasar em diferentes ambientes por diferentes personagens.

A Quasar na academia

Um dos primeiros movimentos da pesquisa foi o levantamento do que se tem discutido e interpretado sobre a companhia no meio acadêmico. O primeiro artigo é da pesquisadora Paula Cristina Peixoto, aluna do curso de Educação Física da Universidade Federal de Goiás, intitulado “Quasar Companhia de Dança: expressão da contemporaneidade em Goiás” (2003). Aqui, várias questões já se tornam evidentes dentro do discurso acadêmico, como a importância da Quasar para o cenário cultural goiano. Paula Cristina, já no seu primeiro parágrafo, afirma que a companhia é o “que existe de mais elaborado da dança contemporânea em Goiás”, além de ressaltar o “reconhecimento internacional como uma das melhores do Brasil, tendo à sua frente um dos melhores coreógrafos do mundo” (PEIXOTO, 2003, p. 87). A pesquisadora mobiliza recursos teóricos para compreender o nível de elaboração das coreografias de Henrique Rodovalho, sendo três pesquisadores muito importantes para o trabalho: Kátia Canton, Lia Robatto e Helena Katz, todas ligadas ao campo de pesquisa teórica de dança e performances. Além desse movimento, Peixoto também se deteve em recuperar o surgimento da Quasar para evidenciá-la como oriunda de um contexto histórico, porém com características claras de rompimento, de inovação com relação àquilo que se vinha produzindo na dança, especificamente no estado de Goiás.

Ao se remeter ao surgimento da Quasar, percebemos a importância da trajetória do coreógrafo para a criação da companhia. Rodovalho, segundo a pesquisadora, não teve o seu primeiro contato com a dança em uma sala de aula, como a maioria dos coreógrafos e dançarinos, embora tenha tido contato com a disciplina Rítmica enquanto fazia o curso de Educação Física pela ESEFEGO. Isso lhe rendeu o título de “autodidata”. Posteriormente, quando já coreografava para a companhia de dança da Escola de Educação Física do Estado de Goiás, Rodovalho frequentou as aulas de Rainer Vianna e Angel Vianna, onde, segundo a pesquisadora, surgiu o seu interesse pelas linguagens cinematográficas e suas possibilidades junto à dança contemporânea.

O último movimento feito no artigo se propõe a estabelecer as particularidades da companhia através da análise de suas coreografias. São eleitos dois espetáculos: *Versus* (1994) e *Divíduo* (1998), disponíveis para a pesquisadora em vídeo. Comparando as duas peças, Paula Cristina percebe algumas características comuns nas coreografias de Rodovalho, o que acaba por dar unidade à sua obra. Por outro lado, ela também percebe diferenças elementares, estabelecendo fases da companhia e pontos de

rompimento na trajetória do grupo. A autora relata que *Versus* inaugura uma nova fase na Quasar, apesar de ainda possuir características que eram constantes já nas primeiras obras de Rodovalho, como o humor por exemplo. Ela percebe que “a relação música-dança foi criando uma sintonia cada vez maior com o movimento” (PEIXOTO, 2003, p. 91). Isso se deveu a essa ser a primeira coreografia elaborada dentro de uma sala de dança. Na primeira fase, antes de *Versus*, “as suas coreografias não eram criadas e nem imaginadas numa sala de dança, o que acabou contribuindo para um desenvolvimento de concepção de ideias [...], mais do que coreografias baseadas apenas no movimento” (PEIXOTO, 2003, p. 91). Em *Divíduo*, o coreógrafo tem, como preocupação central, o movimento e a tecnologia. Acompanhando a fragmentação, o corpo surge como local de isolamento do homem, intensificando as características dessa nova fase da companhia.

É importante ressaltar que essa percepção da autora é embasada também pelas próprias concepções de Rodovalho que, em entrevistas citadas no artigo, afirma que houve “uma tentativa, acima de tudo, de experimentar movimentos, houve um direcionamento mais racional no tocante à concepção e movimentação” (RODOVALHO, 2002 apud PEIXOTO, 2003, p. 91). E ainda justifica a escolha de *Divíduo* para a pesquisa “por traduzir, segundo o coreógrafo da Quasar, Henrique Rodovalho, uma nova etapa da companhia, no sentido de um amadurecimento artístico na concepção de toda a obra” (PEIXOTO, 2003, p. 88).

O segundo artigo é de Henrike Rochelle, *Dois Momentos e uma perspectiva da Quasar Cia. de Dança* (2012), escrito durante o seu Mestrado em Artes da Cena pela Universidade de Campinas. Percebemos que a divisão proposta por Paula Cristina Peixoto é mantida. Porém, *Versus* é visto por Rochelle como o melhor representante da primeira fase pelas suas situações cômicas e por ter sido o espetáculo que deu projeção à companhia no âmbito nacional e internacional. Além disso, foi contemplada financeiramente com a premiação do *Internationales Summer Theater Festival* (Alemanha) e também com o patrocínio da Brasil Telecom. Em 1996, a companhia se “profissionaliza”, pois esses incentivos financeiros possibilitaram que os integrantes (Henrique Rodovalho e Vera Bicalho) pudessem se dedicar exclusivamente à Quasar e assim desenvolverem espetáculos com maior consciência na movimentação. É nesse novo contexto que *Divíduo* é pensado e produzido. Na visão dos dois pesquisadores, e confirmado pelas declarações de Rodovalho, essa obra identifica o que pode ser uma segunda fase da companhia, marcada pela segmentação do corpo, pela “extrema sofisticação do gesto”, como diz Jaquiéry (2004, apud ROCHELLE, 2012, p.2), mesmo

sem abandonar o humor completamente, mas separando um “mundo comum” e um “mundo especializado da dança”.

Rochelle traz informações sobre a, até então, última coreografia de Rodovalho. *No Singular*, que já havia estreado no dia 7 de outubro do mesmo ano, inauguraria uma nova fase da companhia. O autor faz ainda algumas observações que seriam tema do novo espetáculo da Quasar: as relações em rede, a auto referência a espetáculos anteriores da companhia, a repetição de coreografias, a presença de artistas convidados a cada cidade onde o espetáculo seria executado, além de essa ser uma criação mais coletiva da companhia, pois Rodovalho, apesar de dirigir e assinar a coreografia, abriu espaço para os bailarinos participarem da concepção do espetáculo. Tais inovações foram excessivamente abordadas pelas notícias de jornais, como veremos mais adiante.

A continuação da pesquisa de Henrique Rochelle deu origem à dissertação de mestrado intitulada *Elementos da Dança Como Linguagem: ‘No Singular’, de Henrique Rodovalho* (2014). Essa, por ser uma pesquisa de maior fôlego, voltada para o campo teórico das artes, possui um trabalho mais apurado e com reflexões mais aprofundadas sobre o tema. Já na introdução, o pesquisador deixa claro como irá abordar a dança. Para ele, a dança é uma linguagem e, portanto, deve ser abordada como tal dentro dos princípios da comunicação.

Diante da pesquisa de Henrique Rochelle, percebemos, logo no segundo capítulo da dissertação, que a divisão em três fases, proposta em 2012, mantém-se, sendo:

uma primeira fase (de 1988 [Asas] a 1997 [Registro]), pautada pela construção cênica de esquetes cômicas; um segundo momento (de 1998 [Divíduo] a 2010 [Tão Próximo]), que evidencia e desenvolve a movimentação segmentada, tomada atualmente como característica de Rodovalho e da Quasar; e há a sugestão de um terceiro momento (iniciado em 2012 [no Singular] –), identificado pelo desejo do coreógrafo de reestabelecer a proximidade da Cia com a realidade contemporânea externa à produção coreográfica atual – um distanciamento do ‘mundo da dança’. (RODOVALHO apud KATZ, 1999 apud ROCHELLE, 2014, p. 36-37).

O pesquisador intitula as fases da seguinte maneira: a primeira fase seria o “humor cênico”, marcado pela cena cômica como um “facilitador” para a compreensão dos temas propostos pela coreografia (ROCHELLE, 2014, p. 37). A segunda fase, a “segmentação da movimentação”, seria o momento que a linguagem de Rodovalho se estabeleceria como uma característica específica do coreógrafo, pois “a coreografia agora adquire uma característica de maior trabalho estético, com a criação de uma

movimentação específica, característica até hoje do coreógrafo” (ROCHELLE, 2014, p. 39). Por fim, a terceira e última fase, a “reconexão comunicativa”, marcada pela busca de reestabelecer um diálogo mais estreito com o público, o que, na segunda fase, havia sido perdida pelo coreógrafo ao se preocupar demais com o que ele chama de “mundo da dança”, tornando a sua obra um tanto quanto hermética. Todas as observações feitas por Rochelle estão de acordo com a sua visão de que, apesar das fases, existe uma unidade na obra de Rodovalho que é composta pelo humor e pela segmentação e fragmentação do corpo.

Além da divisão em fases das obras da Quasar, mantidas pelo autor, outras questões são importantes. Na introdução do seu trabalho, é revelado acompanhamento pessoal dos trabalhos práticos da companhia e, ao longo da análise do espetáculo *No Singular*, muitas informações são reveladas exatamente pela sua presença junto aos trabalhos de ensaio da coreografia, como por exemplo, os nomes dos esquetes que compõem o espetáculo, evidenciando que o autor faz sua pesquisa em um lugar determinado, próximo à companhia, convivendo com a rotina diária dos dançarinos, coreógrafo e direção.

Outro ponto importante no desenvolvimento do trabalho é a forma como o pesquisador encara a companhia e o coreógrafo Henrique Rodovalho. No segundo capítulo, o primeiro ponto, intitulado “Estilo: construção de um estilo autoral na Quasar”, é exatamente o momento em que são estabelecidas as fases da companhia com a ressalva de que, pela companhia estar

situada em Goiânia e afastada do eixo Rio-São Paulo de produção e divulgação de dança, a companhia se propôs, desde a criação, a buscar a construção de uma forma própria de composição, não derivada de sistemas ou métodos já reconhecidos e aceitos, partindo da experiência do coreógrafo e dos bailarinos para esse desenvolvimento. (ROCHELLE, 2014, p. 36).

Pelo modo como é colocado, essa “forma própria” da Quasar está de acordo com o que o teórico discute sobre a construção das “redes de significados”. Para Rochelle, a construção da obra, que envolve o trabalho de vários profissionais, está voltada para a criação de um determinado sentido e significado, ou seja, busca estabelecer uma comunicação explícita de uma mensagem. Dessa forma, são estabelecidos três níveis de interpretação por parte do público: num primeiro nível, a “Experiência Pessoal” que se limita a conclusões como “gostei” ou “não gostei”; o segundo nível é a “Percepção

Comparativa”, definida pela capacidade de identificar determinados elementos presentes na obra; e, por fim, o terceiro nível que é a “Análise Crítica”, constituída pela associação entre os elementos da obra e a articulação em um discurso argumentativo organizado (ROCHELLE, 2014, p.78-79).

Para Rochelle, a crítica especializada, sejam eles artistas ou teóricos da arte, localizam-se no último nível interpretativo na busca de um esforço intelectual para mobilizar e interpretar aquilo que é proposto pelos artistas. Porém, mesmo o autor fazendo a ressalva de que não existe uma hierarquia entre os níveis interpretativos, e também que não existe um controle por parte do artista daquilo que será interpretado de sua obra, Rochelle perde de seu horizonte as possibilidades apresentadas por Roland Barthes.

Barthes afirma que a busca por parte do crítico não é por revelar algo que está escondido na obra que não havia sido notado anteriormente, mas “ajustar” o seu discurso lógico, fundamentado, à luz de sua própria época. Ou seja, a “tarefa do crítico não é absolutamente descobrir ‘verdades’, mas somente ‘validades’. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos” (BARTHES, 2007, p. 160).

Dessa forma, podemos pensar que determinada obra de arte é passível de reinterpretações ou ressignificações ao longo do tempo. Uma obra que fica registrada, seja em cadernos de artistas, fotografias ou qualquer outra forma de registro, ao ser reencenada, é apresentada para o público em momentos diferentes de sua estreia. O mesmo acontece com obras registradas em filmes e que são reproduzidas sempre que for do interesse do público.

Essa é uma concepção que difere da proposta pela “rede de significados” de Rochelle, por exemplo, quando ele discute o processo de composição dessa “rede” no espetáculo *Só Tinha de ser Com Você* (2005) da Quasar Cia. de Dança. Esse espetáculo foi criado depois da coreografia *O+* (2004) e que foi considerado muito lento pelos bailarinos. Por esse motivo, a obra de 2005 reservava um grau de mutabilidade a cada apresentação. A trilha sonora era composta por músicas de Tom Jobim e cantada por Elis Regina. Em 2012, com os trinta anos de morte da cantora, a obra volta a circular com mais um significado acumulado. Porém, o pesquisador, baseando-se nos níveis interpretativos já mencionados, tem como preocupação o que poderia ser captado do espetáculo sem esse conjunto de informações, o que acaba por restringir as possibilidades de compreensão e inclusive levanta a possibilidade de que não houve a

associação direta com os trinta anos de falecimento de Elis Regina e a trilha sonora apresentada. Rochelle finaliza dizendo que:

Existe então um tanto de informação apreendida pelo público – nesse caso, o lirismo coreográfico – que corresponde ao que é proposto pelo espetáculo, ao mesmo tempo em que existe uma quantidade grande de informações que o público pode compreender a partir de sua própria experiência com a obra, e não a partir daquilo que foi intencionado pelos criadores da obra. (ROCHELLE, 2014, p. 22).

Embora o autor admita uma inevitável interpretação baseada na experiência pessoal do espectador, em sua concepção, determinadas mensagens dentro da obra devem ser descobertas na busca da compreensão da intencionalidade dos criadores, e isso só é possível quando se tem um contato íntimo com eles:

Nesse tipo de obra, é possível buscar através da investigação dessas formas polissêmicas, as propostas significativas do criador. Zona perigosa a de suposição de intencionalidades e significados, tem um escopo significativo quando partilha mais intimamente dos pontos de vista do criador. (ROCHELLE, 2014, p. 23).

Passível de questionamento é a autoridade do autor sobre o que sua obra pode significar, pois as “interpretações autojustificadoras”, feitas pelo criador da obra, podem limitar as possibilidades interpretativas e coloca a obra como “objeto significado” e não como “sistema significante”, como salientado por Barthes.

Quando retornamos à leitura do artigo de Rochelle, publicado em 2012, percebemos que as concepções do coreógrafo sobre a sua própria obra não são encaradas de forma crítica, mas sim como uma informação privilegiada do processo artístico e da história da companhia. Rodovalho declara que a companhia, na sua segunda fase, debruçou-se na “especialização do movimento” e isto o incomodava. O coreógrafo menciona que também percebeu um distanciamento do público cada vez que se aprofundava mais no “mundo da dança”. Por esse motivo, ele afirma que a proposta de *No Singular* é “sair um pouco dessa coisa quase inatingível que está se tornando a dança muito conceitual e ir ao encontro do público” (ROCHELLE, 2012, p. 3). Partindo disso, *No Singular* é colocado, pelo pesquisador, como um espetáculo de transição, um espetáculo que inaugura uma nova fase na companhia, e essa forma de encarar o espetáculo é reforçada também em sua dissertação de mestrado.

Essa mesma abordagem às declarações de Rodovalho é feita por Paula Cristina Peixoto. A justificativa da pesquisadora pela escolha de *Divíduo* deve-se ao fato de o

espetáculo “traduzir, segundo o coreógrafo da Quasar, Henrique Rodovalho, uma nova etapa da companhia, no sentido de um amadurecimento artístico na concepção de toda a obra” (PEIXOTO, 2003, p. 88). Ou seja, é perceptível que as declarações do coreógrafo não são problematizadas e nem tratadas de forma metodológica, mas sim como verdades de antemão, pelo próprio lugar de fala de Henrique Rodovalho e com “determinada” propriedade em suas declarações.

Temos ainda a Tese de Doutorado de Adriano Jabur Bittar, *A Preparação Poética na Dança Contemporânea: o Toque Poético, as Imagens das Células Corporais e dos Rabiscos nos Processos de Composição de Madam do Neka e Por 7 Vezes da Quasar* (2015). Bittar é fisioterapeuta da Quasar durante o processo de construção da coreografia *No Singular* e dançarino da companhia NEKA. Sua Tese foi defendida no Instituto de Artes da Universidade de Brasília e tem, como esforço central, apresentar recursos poéticos para composição de coreografias, sendo eles o “Toque Poético”, as “Células Corporais” e os “Rabiscos”. Esse trabalho é o que encontramos hoje como pesquisa de maior fôlego que se detém em analisar a Quasar Cia. de Dança e o espetáculo *Por 7 Vezes* (2013), obra seguinte a *No Singular*. Aqui, nos limitaremos às considerações feitas pelo pesquisador sobre a companhia e o espetáculo, sem nos atermos à tese como um todo.

Bittar faz uma recuperação histórica da companhia antes de chegar a seu objeto principal, o espetáculo de 2013. Ele cita Henrique Rochelle e a sua divisão em três fases, discutidas acima, defendendo a ideia de que a companhia também possui três fases bem definidas. O pesquisador revela informações importantes, como os métodos de composição coreográfica da Quasar, a presença de aulas de balé clássico na formação de seus dançarinos e a busca posterior da companhia por aulas de dança contemporânea, além do Pilates® e Yoga. A partir dessas considerações, Bittar afirma que esses métodos ajudaram “a encontrar um ‘Corpo Quasar’ e a definir um ‘estilo Quasar’” (BITTAR, 2015, p. 233). Além disso, Bittar afirma existir uma “estética Quasariana” imprimida, principalmente, pelo coreógrafo e pelo ensaiador.

Mas uma das questões mais inquietantes na Tese de Bittar é o seu tratamento a alguns conceitos, como “intérprete” e “dança contemporânea”, pois a concepção com que o autor utiliza esses conceitos não fica clara. Por exemplo, com relação ao conceito de “intérprete”, o autor afirma em nota de rodapé que:

o termo intérprete será utilizado em alternância com os termos bailarino, dançarino, intérprete-criador, criador e bailarino-ator para fazer referência ao sujeito contemporâneo que se envolve profissionalmente no ato de dançar. Nesse caso não há uma distinção entre as palavras usadas, a não ser quando elas são utilizadas em contextos históricos que exigem um uso distinto. (BITTAR, 2015, p. 17).

Ele não tem a preocupação de problematizar a diferença entre “intérprete-criador” e o “intérprete” por si só, sendo que existe uma parte da bibliografia acadêmica que levanta questionamentos quanto à presença do sujeito que é apenas “intérprete”, ou seja, aquele que somente executa a coreografia criada pelo coreógrafo, tentando colocar em suspensão a própria figura do coreógrafo como parte essencial para a dança. Assim, é possível questionar também o conceito de Bittar de Dança Contemporânea. Pela ausência de uma definição mais clara que estabelece um diálogo com outras produções acadêmicas sobre o tema, entendemos que Bittar toma por Dança Contemporânea a dança cênica ou teatral praticada na contemporaneidade, marcada pelo “hibridismo”, voltada, principalmente, para a sua composição/criação, sendo feito apenas a ressalva de que “Dança Contemporânea” também pode ser compreendida como a “Dança Pós-Moderna” americana².

Dessa forma, podemos levantar essa mesma pergunta para os três trabalhos, pois não encontramos em nem um deles uma discussão que localize qual a concepção desses pesquisadores sobre Dança Contemporânea e por que eles afirmam que é o estilo da Quasar. Ou seja, o conceito é tomado como explicativo por si só, sendo que foi constatado, na bibliografia acadêmica, que esse não é um campo bem definido e estabelecido.

É necessário esclarecer que todas essas quatro obras nos servem, ainda assim e bastante, para o estudo da companhia goiana de dança. As leituras de todos os trabalhos nos foram essenciais para perceber elementos importantes da companhia, como concepções artísticas, metodologias de criação, aulas e atividades desenvolvidas pela companhia e também da própria relação desses dançarinos com o ofício da arte e com os pesquisadores. O mais importante dessas pesquisas, principalmente os trabalhos de Henrique Rochelle e Adriano Jabur Bittar, é a proximidade que esses pesquisadores tiveram com a companhia, revelando-nos importantes informações que não estão presentes no palco ou no espetáculo finalizado. Além disso, o acesso às declarações de

² Com relação à discussão sobre o uso desses conceitos na teoria da dança, abordaremos, de forma mais profunda, no terceiro capítulo.

Rodvalho foi facilitado dada a proximidade que os estudiosos em questão tiveram com o coreógrafo, ajudando na compreensão que este último tem sobre arte, dança e mundo contemporâneo.

A proposta aqui é um pouco diferente na forma como eles trabalharam com essas declarações do artista, pois é importante para nós que essas concepções sejam problematizadas e contextualizadas no local de fala de Rodvalho. É importante termos em mente que, por mais que ele seja o coreógrafo, suas declarações são apenas mais uma parte do processo de significação. Ou seja, tanto quanto as pesquisas, os jornais, a crítica especializada e o próprio espetáculo, as declarações de Rodvalho também fazem parte da composição de significado dessas peças, pois são falas que circulam e que são lidas, ouvidas e identificadas nas obras da Quasar, muitas vezes como verdades absolutas.

Nesse sentido, nosso objetivo aqui é entender essas declarações que, na maioria das vezes, são carregadas de intencionalidades e podem estar articuladas a um projeto artístico ou concepção de arte que deve servir como auxílio na interpretação realizada pelo pesquisador.

História da dança em Goiás

Existem ainda outras obras importantes a serem analisadas, mas que se encontram em um campo distinto das descritas até agora. Os outros trabalhos são pesquisas acadêmicas, desenvolvidas no Instituto de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), e têm, como preocupação maior, o desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa voltada para a compreensão de contextos a partir de recortes temporais³. Isso difere em muito das produções que abordamos até agora, que tinham, como preocupação central, o ofício do artista em seu processo de criação, construção e transmissão da ideia coreográfica para seus dançarinos, bem como com a circularidade das interpretações e concepções criadas até então sobre a obra de arte produzida.

O primeiro trabalho é a Dissertação de Mestrado de Rejane Bonomi Schifino, *Uma Perspectiva Histórica Sobre a Constituição da Dança em Goiânia (1940 – 1990)* (2012). Essa obra foi de extrema importância para a compreensão do contexto específico da dança em Goiânia nas décadas anteriores ao surgimento da Quasar.

³ Infelizmente, não tivemos acesso aos trabalhos completos, pois não são disponibilizados na íntegra pelo repositório de dissertações e teses da UFG.

A pesquisadora, nos seus dois primeiros capítulos, já traz importantes informações sobre o universo da dança em Goiânia. À época, existia um caráter propagandístico do universo cultural goiano, com objetivo de exportar a qualidade da produção artística da cidade, ação desenvolvida pelo projeto modernizador das classes dominantes. Inclui-se aí também o ensino de dança como uma forma de educação do corpo e da mente das filhas da elite, com o objetivo de diferenciação das classes e aquisição de cultura.

Schifino traz o contexto do país nos anos 40 para explicar o processo de surgimento das primeiras escolas de dança da cidade e as primeiras apresentações realizadas no antigo Cine-Teatro Goiânia. A pesquisadora observa que:

a ideia de cultura como refinamento intelectual, cuja manifestação mais visível se verifica na produção de obras consideradas de arte para uma parcela da sociedade, acabou por ser absorvida pelo discurso da modernização e do progresso propagado pelo grupo político que, após a Revolução de 1930, derrubou a antiga oligarquia dos Caiado e assumiu o poder. (SCHIFINO, 2012, p. 43).

É explicado o surgimento da nova capital goiana (1933), as relações de poder que estavam colocadas (oligarquias x projeto democrático), as representações construídas com o ideal modernista em rompimento com o conservadorismo, a relação de tempo e as articulações desse tempo nos projetos políticos. É colocada em evidência a visão do historiador goiano Eliézer Cardoso de Oliveira, que discute a ambiguidade de Goiânia, nos anos 40 e 50, ao perceber que havia uma multiplicidade de relações, envolvendo os antigos laços extremamente agrários, interioranos, em um ambiente urbano composto por prédios em *Art Déco* aliado ao discurso modernizador (1999, apud SCHIFINO, 2012, p. 37).

No campo da dança, um método de ensino só é sistematizado na década de 70, porém é notório o esforço para essa consolidação, desde os anos 40, com a chegada das primeiras professoras de balé, que tinham como alunas, principalmente, as filhas da elite política da cidade. A cultura exploratória do ciclo do ouro, extremamente ligada ao campo, acaba sendo deixada para trás, já no século XIX, e as elites agora começam a contribuir com outras práticas culturais para o estado, inclusive com costumes europeus.

Essa sistematização do ensino tem data marcada com o surgimento da primeira escola de dança da cidade, o Mvsika! (1973). Nos anos 70, esse é um dos grandes momentos da dança ensinada em Goiânia, mas um dos principais problemas era a

manutenção de professores qualificados para dar aula na escola. Assim, foi feita uma parceria com escolas de Brasília, que

também não foi suficiente para atender a procura. A academia se voltou, então para o Rio de Janeiro, onde obteve a ajuda de Dalal Achacar, que foi a introdutora do método R.A.D. no Brasil e era sua representante no país. Devido a esta assessoria, 1976 o Mvika! Centro de Estudos contratou a inglesa Heulwen Price, a qual assumiu a direção das aulas de dança na academia, implantou definitivamente a metodologia da R.A.D. em Goiânia e se tornou a professora de quase todas as atuais proprietárias de academias de dança da cidade. (SCHIFINO, 2012, p. 70).

O R.A.D é a técnica da *Royal Academy of Dancing* de Londres e foi a principal técnica ensinada nas escolas em Goiânia por vários anos, principalmente, por essa parceria tão duradoura entre “o Mvika! e as inglesas”. A pesquisadora percebe que o desenvolvimento da dança no estado de Goiás se deu de uma forma diferente das grandes capitais.

Schifino (2012) diz que o surgimento dessa academia de dança em 1973 simboliza um processo que se consolidou em Goiânia, onde a dança foi desenvolvida dentro de escolas particulares, diferentemente do Rio e de São Paulo, pois, ao mesmo tempo em que se teve a formação do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Ballet da Juventude, o Ballet do IV Centenário, Ballet do Rio de Janeiro e o Balé da Cidade de São Paulo, as academias particulares também se desenvolveram. Por esse motivo, a pesquisadora identifica que o processo de consolidação da dança em Goiás girou em torno do Mvika!.

Nesse momento, ela se detém em dois outros grupos de dança que surgem posteriormente ao Mvika!: o Sinhá Jazz, que tinha o funcionamento muito parecido com a primeira academia, mas que tinha o ensino de *street dance* permitido para a prática masculina; e o Energia Núcleo de Dança do qual Julson Henrique era integrante e que Rodovalho também fez parte nos momentos de sua formação.

Quando a historiadora se detém na vasta documentação disponibilizada pelo grupo *Energia*, ela descobre que os integrantes desse grupo não eram oriundos de apenas um espaço de dança. Foram reunidos bailarinos e coreógrafos de vários ambientes diferentes. Muitos já se conheciam ou tinham trabalhado juntos, mas outra parcela circulava por outros grupos emergentes, como o Dança Univérsica e o Grupo Via Láctea. Então é perceptível que Goiânia já possuía várias escolas, vários estímulos e formas de ensino e não se restringia ao Mvika!. Aparentemente, já temos um cenário

emergente constituído, onde as pessoas estão montando escolas e estabelecendo trocas com outros estados e países.

Luciana Gomes Ribeiro, em sua Tese de Doutorado *Breves Danças à Margem: a Constituição de uma História Artística da Dança em Goiânia (1982 – 1986)*, defendida em 2010, apresenta reflexões muito parecidas com as que encontramos em Schifino. A pesquisadora deixa claro que nos anos 80 já existia em Goiânia uma grande diversidade de escolas, academias e espaços de danças em que circulavam vários profissionais e praticantes de dança. Além disso, ela também fala das intensas trocas que existiam entre os vários municípios do país, seja com as cidades do interior de Goiás ou então com as grandes capitais do país, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Por outro lado, a pesquisa de Luciana Gomes nos revela muitas informações importantes que devem ser acrescidas na compreensão do processo de consolidação do espaço da dança no estado goiano. Primeiro, ela identifica que a forma como essa manifestação artística era encarada em Goiânia - como um complemento da educação das filhas da elite, no que diz respeito ao comportamento corporal, e aquisição de cultura – não diferia em nada da forma como todo o país encarava a dança nos anos 40 e 50. A pesquisadora afirma que o

balé se apresenta como um produto teatral do universo legítimo da arte e, por isso mesmo, apreciado por uma plateia de especialistas e iniciados neste conhecimento. Com isso ele passa a compor os projetos de Estado bem como a fazer parte da formação cultural de uma elite. Ele se situa no campo da formação artística, tanto para uma produção e atuação profissional, quanto como parte do conjunto de conhecimentos e habilidades bem vistos para compor uma educação, particularmente para as ‘moças bem nascidas’. (RIBEIRO, 2010, p. 126).

Ou seja, a prática goiana estava articulada à concepção nacional da boa educação feminina da elite, além de constantes ações do Estado para solidificação da prática como indicativo de modernidade. Na Tese da historiadora, é possível identificar a menção a políticas públicas por parte do estado goiano para o desenvolvimento da dança, diferentemente do que Rejane Schifino afirma.

Luciana Gomes cita dois exemplos muito importantes. O primeiro, a aprovação nos anos 70 da disciplina Rítmica ministrada pela Escola Superior de Educação Física de Goiás (ESEFEGO). Para ministrar essa disciplina, duas professoras foram enviadas ao Rio de Janeiro para cursar uma pós-graduação em dança, oferecida pela professora Helenita de Sá-Earp (criadora do Sistema Universal de Dança – SUD) na Universidade

Federal do Rio de Janeiro. (RIBEIRO, 2010, p. 132). Outro exemplo foi a criação da Escola de Arte Veiga Valle em 1967, que apesar de não possuir curso de dança desde o seu início, simboliza a institucionalização do ensino e prática das Artes⁴.

Ao que parece, o processo de desenvolvimento do cenário da dança em Goiânia não foi tão diverso dos outros estados da federação, principalmente se nos ativermos ao eixo Rio – São Paulo. Isso é muito bem explicitado por Daniela de Sousa Reis, em sua Dissertação de Mestrado *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da Obra Coreografia 21* (2005).

Ao buscar entender a formação da dança no Brasil, Daniela de Sousa estabelece alguns recortes temporais, partindo do surgimento do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O primeiro recorte temporal trabalhado é de 1930 a 1950. Segundo a autora, apesar da formação das companhias brasileiras de balé seguirem o modelo europeu, essas companhias tentavam sempre trazer temas nacionais para o palco, usando músicos e cenários que remetessem a essa “brasilidade”. Daniela Reis cita várias obras de estudiosos sobre o tema: O Ballet no Brasil, de Edméa Carvalho; A Dança no Brasil e Seus Construtores, de Antônio José Faro; A Dança Teatral no Brasil, de Eduardo Sucena e, por último, A Formação do Balé Brasileiro, de Roberto Pereira⁵. Este último faz um recorte de 1920 a 1940 e trata sobre as três temporadas do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, “revelando como a formação do balé no Brasil foi motivada e impulsionada pela ideologia do ‘abrasileiramento’, desenvolvida por políticos e artistas deste período, conhecido como ‘Estado Novo’” (REIS, 2005, p. 19).

Segundo Roberto Pereira, a dança brasileira teve uma relação estreita com o teatro de revista. Ele afirma ainda que a crítica que as chanchadas, a música popular e o próprio teatro de revista vão fazer ao Estado não se faz presente no Balé nessa época. Pereira diz que

⁴ Segundo o site da Escola de Arte Veiga Valle, atualmente chamado de ITEGO Basileu França, durante alguns anos foi ofertado os cursos de dança e música, mas em 1999 o projeto pedagógico foi ampliado e passou a contemplar as áreas de Arte-educação, Artes Visual e Teatro. (Disponível em: <<https://www.basileufranca.org/institucional>>. Acesso em: 23 abr. 2017).

⁵ Roberto Pereira foi professor, pesquisador e crítico em dança do Brasil. Participou como diretor do Festival Panorama de Dança; organizou a obra *Ao Lado da Crítica* (2009), onde estão reunidas críticas suas publicadas pelo Jornal do Brasil, juntamente com as publicações de Silvia Soter pelo Jornal O Globo. Escreveu a Tese *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização* publicada em 2003. (Disponível em: <www.wikidanca.net/wiki/index.php/Roberto_Pereira l>. Acesso em: 20 jun. 2017).

Não se limitava(m) apenas à tarefa de engrandecer o Brasil, exigida pelo governo da época e seus órgãos de censura. [...] o bailado brasileiro, ainda em sua tenra formação, talvez não estivesse capaz ainda de exercer tal atitude. Pelo contrário, correndo o risco do compromisso ideológico mostrar, às vezes até abusando do tom didático, a riqueza das danças e das músicas nacionais. (2003, PEREIRA apud REIS, 2005, p. 24).

Como é dito por Daniela Reis, Pereira não pensa o caráter nacionalista das artes como uma imposição de cima para baixo por parte do Estado Novo de Getúlio Vargas. Para ele, esse caráter está ligado ao contexto histórico e à busca por uma efetivação de um pensamento em dança. (REIS, 2005, p. 25). O Estado, sendo detentor do poder cultural, promoveu a construção desse pensamento nacionalista que ia de acordo com a ideologia de pensadores e artistas da época no Rio de Janeiro.

Já na década de 1950, manifestações na área da dança começam a surgir em São Paulo. Com o constante processo de industrialização e urbanização do país, concentrado principalmente na capital paulista, a classe burguesa paulistana propõe fazer frente à hegemonia política e cultural do Rio de Janeiro, então capital do país. “Nesse projeto, forjava-se outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar ‘modernidade’ e sofisticação de forma e conteúdo” (NAPOLITANO, 2005, p. 19 apud, REIS, 2005, p. 26).

Apesar de muitas das obras e produções paulistas deste período não confirmarem essa vontade, citada por Napolitano (REIS, 2005, p. 26), muitas foram realizadas com êxito. Por exemplo, O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de artes Plásticas, e especificamente na dança, o evento Ballet IV Centenário (REIS, 2005, p. 26-27).

O Ballet IV Centenário tinha como objetivo “a comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo e também a oficialização de uma companhia na capital” (REIS, 2005, p. 27). Patrocinados por um grupo de grandes empresários italianos liderados por Francisco Matarazzo, o Ballet IV Centenário foi uma fase glamorosa do balé no Brasil. Suas produções eram enormes, com grande investimento em cenário e pessoal (inclusive trazendo o coreógrafo internacional Aurélio Millos). A busca por um “balé brasileiro” fazia com que surgissem parcerias com grandes artistas nacionais da época, como: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Portinari, Burle Marx, Di Cavalcanti, entre outros.

Assim, estabelecem-se dois polos de investimento na cultura: de um lado o Estado e do outro a burguesia (empresariado paulista). Porém, para alguns estudiosos, como Rita Galvão, esse investimento empresarial na cultura servia apenas para criar uma “ilusão de poder”, pois toda a produção econômica estava nas mãos do Estado. Sendo assim, a arte passa a ser o meio pelo qual a burguesia paulistana explicita suas visões de mundo.

Enfim, Daniela Reis explica que evidenciar esse processo cultural, ocorrido nas décadas de 20 a 50, é importante para mostrar como as artes estão relacionadas a questões de seu tempo, assim como, nas representações artísticas, estão inseridas “relações sociais, políticas e simbólicas” (REIS, 2005, p. 29). Podemos perceber que o processo de consolidação da dança em Goiás foi pensado através do corpo que dança, do tipo de dança que é executada e dos temas explorados, o que parece coincidir com o que acontecia no eixo Rio – São Paulo.

Dessa forma, uma pergunta se torna necessária e evidente: será que existe um projeto organizado em torno do processo de construção do cenário da dança goiano?

A Quasar nos jornais

Outra fonte importante utilizada por historiadores são as notícias de jornais. A possibilidade de entender determinados contextos é potencializada quando nos debruçamos em uma análise conjunta de artigos publicados em periódicos. No caso dessa pesquisa, foram escolhidos dois recortes temporais do jornal goiano *O Popular*, de publicação diária e que ainda é um dos principais meios de comunicação do estado.

O primeiro recorte escolhido foram dos anos de 85 e 86, antes do surgimento da Quasar Cia. De Dança. O principal caderno analisado do jornal é o chamado Caderno 2, que continha informações sobre exposições de arte, espetáculos, programação das salas de cinema da cidade, além de moda, comportamento e ainda cursos de formação para artistas, entre outras curiosidades, principalmente sobre as aparições em eventos públicos de pessoas proeminentes da sociedade na época. A partir disso, percebe-se a presença, já naquela época, de um rico cenário cultural, com vários cursos anunciados, vários concursos artísticos, eventos de outras regiões, como o projeto Pixinguinha e as encenações cariocas e paulistas que se apresentavam no Teatro Goiânia⁶.

⁶ O antigo Cine-Teatro Goiânia.

Uma das características percebida nas publicações é a divulgação dos talentos goianos que eram “exportados” para o eixo Rio – São Paulo, como por exemplo, a Modelo Cláudia Liz. O texto está localizado no Caderno 2 do dia 10/11/1985, com chamada na primeira capa, com a seguinte informação:

Há nove meses a modelo Cláudia Liz saía de Goiânia para tentar a sorte no eixo Rio – São Paulo. Depois de se submeter a uma rotina de trabalho intenso Cláudia conquistou alguns dos produtores e fotógrafos mais famosos do País e, com apenas 16 anos de idade, conseguiu ganhar o prêmio de melhor Manequim de 85, concorrendo com mais quatro candidatas consagradas do mundo da moda. Agora os planos da modelo vão ainda mais longe. Ela se prepara para uma viagem ao Japão, onde pretende ficar alguns meses fotografando e desfilando. (*O POPULAR*).

Tal característica é também apontada no trabalho de Rejane Bonomi Schifino ao resgatar uma notícia sobre Norma Lília, umas das primeiras bailarinas de Goiás. Essa notícia se localiza no jornal *Folha de Goiaz*, de 1959, que diz:

Mais uma artista goiana brilha no Rio de Janeiro – Esta é Norma Lília, bailarina de amplos recursos artísticos e que vem brilhar no programa comemorativo do transcurso do Centenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela conhecida bailarina Madeleine Rosay. Norma Lília prepara-se para, já em 1960, seguir para Londres, onde cursará a Academia Imperial de Ballet, atendendo ao convite que lhe foi feito pelo diretor dessa tradicional e respeitada Academia. (apud SCHIFINO, 2012, p. 50).

Esse tipo de notícia não fica restrito aos dois casos citados. Quando retornamos a notícias de *O Popular* dos anos 80, mais textos com esse teor propagandístico são encontrados, por exemplo, ao tratar da artista plástica goiana Iza Costa:

Foi um sucesso o **vernissage** da exposição da artista plástica Iza Costa, realizado na última terça-feira [...], intelectuais, artistas, professores do Instituto de Artes da UFG, além de críticos e amigos da pintora foram ver suas pinturas mais recentes, que despertaram ótima impressão [...]. Sobretudo chamou a atenção dos presentes a vitalidade, a riqueza cromática e personalidade de uma paleta com características próprias, definidoras de uma linha de criação em que entram, com muita força, a abertura da sensibilidade transfigurada em emoção estética. (*O POPULAR*, Caderno 2, 14/11/85).

Nesse mesmo exemplar, ainda encontramos um “box” com o título “Goianos que brilham”, com o seguinte texto:

No desfile de logo mais no Privê Number One que Nivaldo promove em conjunto com Elvira Cordeiro, estarão na passarela os quatro goianos que estão fazendo sucesso no eixo Rio/São Paulo: Cláudia Liz, revelada aqui no concurso **Garota Primavera** do ano passado, o maneco Sérgio Mello, Carolina Ferraz e Elza Aphonso. Vale a pena conferir o progresso dos garotos. (*O POPULAR*).

Porém existia, também, outro tipo de notícia com circulação constante no Caderno 2 d e o *O Popular*. Eram as notícias sobre concursos realizados por diferentes entidades artísticas, como é o caso do XII Concurso Internacional de Balé, divulgado pela Embaixada da Bulgária na edição de 08/04/86. Outro é o Festival GReMI – Grandes Revelações da Mocidade Inhumense. Esse festival era um concurso de música (composição e interpretação), literatura (conto e poesia), artes plásticas (pintura, desenho e escultura) que ocorreu na Casa Grande Galeria de Artes, no centro de Goiânia, presente na edição de 06/08/85.

Diante dessas notícias desse período, desde 1959 até o fim dos anos 80, podemos pensar que existe uma prática que se perpetua no meio jornalístico goiano. Como comentado por Schifino (2012), é possível identificar duas vertentes presentes na exposição jornalística da agenda cultural goiana. Primeiro, a aquisição cultural por parte da elite como forma de diferenciação e distanciamento das outras classes sociais, por exemplo, ao descrever o público que está presente na exposição de Iza Costa, delimitando por quem esse espaço foi frequentado. Importante notar também, nesses casos, que os espaços são bem definidos, com os nomes das galerias e ambientes onde ocorrem os eventos.

A outra vertente jornalística é a propaganda como ferramenta do projeto modernizador da cidade, como um local detentor de bagagem cultural. Além dos enaltecimentos àqueles que levavam o nome do estado pra fora, existe uma busca constante para que se continue produzindo pessoas que saiam do estado, por isso mesmo as divulgações de concursos em outras localidades. Por outro lado, é importante que essas pessoas sejam vistas por quem fica em Goiás. Neste sentido, a publicidade fortalece o discurso modernizador propagado pelas elites da época.

Schifino afirma, então, que:

Pedro Ludovico Teixeira reproduziu, em escala regional, os mecanismos de seleção e unificação culturais usados por Vargas a todo o país, não só para ‘ingressar’ o Estado no projeto de modernização do Estado Novo, mas para forjar uma outra goianidade que se fizesse mais representativa do mesmo. A interpretação e o

entrelaçamento das ideias de ‘civilização’, ‘progresso’, ‘modernização’ e ‘cultura’, nesta perspectiva, contribuíram para a valorização da arte local cujos produtos se vinculassem à noção de cultura como refinamento intelectual, e com a qual se buscava adjetivar a sociedade local. (2012, p. 44).

Porém, o que a pesquisadora perde de seu horizonte é que, aparentemente, esse projeto continuou subsistindo dentro das propostas culturais do estado, perpassando a consolidação da dança, pois, como percebemos, o processo também foi permeado pela institucionalização da prática nos anos 60 e 70, e o caráter midiático e propagandístico também se manteve ao longo do tempo. Por esse prisma, como é vista a Quasar Cia. de Dança pelos órgãos públicos hoje e pela mídia local?

Através das notícias que circularam na época de estreia de *No Singular*, percebemos que a temática das redes sociais, da interatividade e do mundo digital é muito ressaltada pelas falas de Rodovalho e pelos jornalistas, citando até mesmo Pierre Lévy, escritor de *Cibercultura* (1997), como uma leitura que influenciou Rodovalho na concepção do espetáculo. Isso demonstra que, antes mesmo da estreia, o espetáculo já estava previamente interpretado e carregado de significados. O artigo de Renato Queiroz, publicado em 05/09/2012, data de estreia do espetáculo (07/10/2012), afirma que “além das redes sociais, *No Singular* busca inspiração na velocidade de informações do mundo contemporâneo. O espetáculo extrai do mundo a fragmentação”. E ainda: “Segundo o coreógrafo, cada intérprete publica o seu perfil no espaço. A música, o silêncio e os sons corporais alimentam a estrutura virtual, que fala de um ser humano que se agrupa em redes, mas permanece solitário em suas escolhas.”

Além desse, vários outros artigos foram publicados. Essa era a prática comum na maioria das notícias que tratam sobre o espetáculo e sobre a companhia em geral. Um artigo essencial é o de Rafael Ventuna, intitulado “Teoria e Prática da Ciberdança da Quasar” (09/10/2012), primeiro, pelo seu tom excessivamente elogioso à companhia e também por ser Ventuna quem estabelece a relação entre Lévy e Rodovalho. Segundo o autor do artigo, “mais uma vez o público goiano teve o privilégio de participar do lançamento de uma ideia fresquinha da Quasar Cia. de Dança [...] O que se viu por lá foi a conversão das relações cibernéticas em pura dança contemporânea”. E ainda:

Enquanto diversos artistas estão se esforçando para levar a dança para a internet e tentar identificar o espaço da dança por lá, Rodovalho fez um percurso mais longo e genial: fez um “up load” de sua dança na rede mundial, extraiu empiricamente as relações cibernéticas (aquelas que Pierre Lévy tanto fala) e jogou tudo no palco, exatamente como

Noverre desejava. Rodovalho demonstrou ao vivo o que é ser 'on-line'. (VENTUNA, 09/10/2012).

Outros artigos publicados pelo jornal continuam fazendo as mesmas asserções, como é o caso de “Quasar Traz de Volta *No Singular*” (01/08/2013) em que são reforçadas as temáticas do espetáculo, bem como a importância da Quasar Cia. De Dança. Porém, como já foi ressaltado anteriormente, *No Singular* insere-se em um contexto muito particular da companhia, um momento em que a sua relevância para o cenário cultural goiano já está consolidada, como percebemos, principalmente, através da imprensa, por ser um espetáculo coproduzido com a Secretária de Estado de Cultura de São Paulo – Plataforma Internacional Estado da Dança/2012 e pelo financiamento cultural da Petrobrás .

Isso não faz com que os elogios e as exaltações à companhia sejam uníssonos. Ainda mencionando artigos publicados pelo *O Popular*, deparamo-nos com “Passos Contemporâneos” (02/04/2013), de Sebastião Vilela Abreu. Esse artigo faz-se importante por desvelar, dentro do cenário de dança goiana, um intenso campo de disputas ao tratar do espetáculo *Caçada* (2013), criado e coreografado por Érica Bearlz e Rodrigo Cruz, ambos ex-bailarinos da Quasar. Segundo Rodrigo Cruz, “Caçada não é um trabalho de coreógrafo, mas de intérpretes que são coreógrafos” (CRUZ 2003, apud ABREU, 2003) e ainda reivindica o conceito de dança contemporânea para a sua coreografia. Ele ressalta a tendência da dança contemporânea goiana ser de caráter autoral pelo surgimento da faculdade de dança e de “núcleos alternativos” no qual o próprio Rodrigo diz estar inserido. O dançarino ainda cita o seu espetáculo *Dúplice*, ganhador de vários prêmios nacionais, mas que não reverberou em um reconhecimento local no estado de Goiás.

O que se torna evidente diante dessa coluna e das declarações de Rodrigo Cruz são as diferenças conceituais e estéticas, quanto ao que se define como dança contemporânea, e também pela falta de reconhecimento por parte dos órgãos fomentadores e da mídia em relação às outras companhias existentes na região. Como diz Sebastião Vilela:

A visão de que a dança contemporânea se resume somente a companhia Quasar é um equívoco, ‘que perdura’. ‘Ouvimos isso, várias vezes, durante a realização do Festival Internacional de Dança de Goiás, promovido pelo governo estadual ano passado. Foi vergonhoso’, critica Rodrigo a pouca informação dos organizadores

do evento sobre o que está acontecendo na cena alternativa de dança contemporânea de Goiânia. (VILELA, 02/04/2013).

Partindo da ideia de que existem grupos alternativos da dança em Goiânia, primeiramente, devemos nos perguntar: eles são alternativos em relação a quem ou a quem? O próprio conceito de dança contemporânea deve ser problematizado, e o será posteriormente, mas a Quasar Cia. de Dança, na época financiada pela Petrobrás, exercia domínio sobre a cena cultural da dança no estado?

Por isso foi necessário recuperar a historicidade da companhia para compreendermos como ela se tornou o “resumo” da dança contemporânea goiana. Nesse sentido, as notícias publicadas no jornal, anteriores ao surgimento da companhia, abrem a possibilidade para pensarmos em um projeto articulado conscientemente para a promoção desse grupo. O que fica evidente é o caráter propagandístico dessas notícias, mas que, por outro lado, podem escamotear uma visão que não é única.

É importante ressaltar que esse é um momento de transformação na arte brasileira como um todo, como afirma Leilane Aparecida, ao tratar da encenação de *Oleanna* (1995), no Brasil, e de uma possível “redefinição do cenário teatral”:

o que deveria ser privilegiado a partir de então? Essa indagação fazia parte de um momento de transição em que o teatro estaria supostamente “deixando” o que se chamava de teatro engajado. Ora, nos fins da década de 1980 e na década de 1990, a proposta teatral não é mais a de resistência democrática, tal como foi no período de regime militar. Éramos um país recém-saído de um longo período ditatorial e partindo para um momento de abertura democrática. (OLIVEIRA, 2013, p. 98-99).

Nesse mesmo sentido, Daniela de Sousa Reis percebe, no campo da dança, o mesmo processo de transição quando os críticos de dança voltaram seu foco para as coreografias do Grupo Corpo em detrimento da companhia Ballet Stagium. O Stagium encarava a brasilidade através do engajamento “que correspondia a temas de denúncia”, enquanto que o Grupo Corpo “se preocupava em ressaltar questões contemporâneas” (REIS, 2005, p. 46). Alguns historiadores creditavam essa mudança de foco dos críticos ao fator inovador dos irmãos Pederneiras em contrapartida ao caráter conservador de Décio Otero (coreógrafo do Ballet Stagium).

Partindo da imprensa e do patrocínio da Petrobrás, tendemos a colocar a Quasar em um lugar privilegiado de produção, e talvez de fato o seja. Rodovalho é tido como uma autoridade quando se trata de arte e cultura no estado de Goiás. Isso fica

evidente pelo vídeo *Nu Escuro* (Goiânia – Go), comemorando os dez anos da companhia. O coreógrafo é um dos entrevistados, juntamente com o ex-secretário de cultura do estado, um produtor cultural, o presidente da Agência Goiana de Cultura e um diretor de teatro. Mas será que sempre foi assim? O espaço que a Quasar ocupa hoje sofre resistências e críticas e, retomando as reivindicações de Rodrigo Cruz, perguntamos: quais são as consequências para a produção regional advindas desse lugar privilegiado da Quasar?

Voltando às considerações de Barthes, percebemos que essas notícias tratam *No Singular* como “objeto significado” e não como “sistema significante”, ou seja, os significados da obra já estão lá, e a função do texto jornalístico é tão somente constatarlas para a recepção do público, deixando de lado um diálogo estimulante ou de compreensão do sistema de signos de Rodovalho. As interpretações estão todas ligadas ao que está dentro da obra, ou seja, aquilo que deve ser identificado como proposta comunicativa do criador.

Podemos deixar de considerar essas reportagens como uma crítica especializada, como define Barthes, por tomar a obra como “objeto significado”. Por outro lado, não podemos deixar de pensar que, ainda assim, alguns pontos colocados por Ramos e Patriota podem - e devem - ser percebidos: essas notícias trazem as intenções nas “verdades” interpretadas sobre a companhia, tornando as declarações de Rodovalho autojustificadoras, o que auxilia o processo de recepção. Além do mais, tais notícias evidenciam um campo de disputa por um processo de ressignificação da companhia Quasar.

Quando colocarmos em evidência como a Quasar produziu as suas obras e como se dá o seu desenvolvimento técnico, presente tanto nos espetáculos como nos registros realizados pela companhia, e ainda o próprio amadurecimento do coreógrafo, o que se torna evidente para nós? O que podemos perceber do material disponível? Qual o diálogo que podemos estabelecer entre aquilo que se tem comentado sobre a companhia e outras possibilidades de reflexões teóricas?

CAPÍTULO II

As possibilidades entre dança e registro fílmico

Sabemos que a dança encenada no palco é, em sua essência, um espetáculo efêmero, que possui uma duração e que não se repetirá mais de forma idêntica. Em contrapartida, o desenvolvimento técnico possibilitou o surgimento de diferentes modos de registros, além do escrito, e que hoje são fontes para os historiadores pensarem as diversas manifestações humanas. Um desses materiais que tem concentrado análises é a filmagem não só as com enredos dramáticos ou documentários, mas também qualquer tipo de material construído na mídia fílmica.

Walter Benjamin é um dos primeiros teóricos a tratar sobre o surgimento e uso da linguagem fílmica em um mundo que passava por profundas alterações nas relações sociais. Abordando as mudanças técnicas no fazer artístico, bem como nas relações entre público, artista e a obra de arte, Benjamin percebe que houve uma mudança na função social da obra de arte: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” e ao se separar dessa prática social ritualística, ela se aproxima do campo político (BENJAMIN, 1994, p. 171).

O autor percebe que o desenvolvimento técnico é capaz de aproximar a obra de arte do público, e observamos esse processo de aproximação até hoje. Uma dessas formas é o registro de espetáculos de palco (teatro, dança, orquestra, entre outros), possibilitando o alcance de um público maior do que o restrito à apresentação. Porém deve ser notado que a experiência do espectador do vídeo é diferente da experiência daquele que viu a encenação do espetáculo, e isso se deve às especificidades da linguagem fílmica.

Por mais que os responsáveis pela filmagem tentassem filmar um espetáculo com fidelidade, esse objetivo não se concretizaria, pois a linguagem fílmica se constrói sobre seus próprios códigos e limites. Ela sofre a influência da iluminação na objetiva, a presença de cortes e aproximações, a própria construção narrativa através da edição do filme, mesmo quando não se propõe a seguir uma narrativa coerente, mas que necessita conservar o sentido do espetáculo que foi filmado.

Nosso objetivo então é tentar compreender qual a relação existente entre a encenação, no caso a apresentação coreográfica, e a filmagem. Como se dá a apropriação dos significados da dança no filme⁷? Será que é realmente uma apropriação? Todos os registros-fílmicos são iguais ou existem particularidades entre uma filmagem e outra? Para tanto, nesse momento, vamos nos deter especificamente em outros registros disponíveis pela Quasar Cia. de Dança, no sentido de entender como se deu o uso da linguagem fílmica ao longo dos anos de existência da companhia até a produção de *No Singular*.

Teoria do registro-fílmico

Uma das primeiras preocupações que temos é quanto à definição do que é o registro-fílmico. Claro que o tema não pode ser esgotado nessa pesquisa, pois envolve uma série de discussões que não cabem nos limites de uma monografia, porém é importante delinear algumas fronteiras onde pensamos essa manifestação cultural tão presente no meio artístico hoje em dia.

Outro problema na busca por definições dentro do campo da arte é o engessamento dos conceitos. Por isso, nesse caso, não buscamos definir o que é ou não registro-fílmico ou agrupar uma série de materiais como tal e excluir outros por não se encaixarem no que definimos. Hoje sabemos que a arte sempre reserva um grau de criatividade que escapa aos conceitos fixos da teoria. Por isso, a tarefa aqui foi buscar características em comum das experiências que nos foram disponibilizadas pela direção da Quasar Cia. de Dança, aliada a compreensões teóricas de outros pesquisadores que abordaram materiais próximos ao dessa pesquisa.

O primeiro pesquisador importante para pensar o registro-fílmico é Fernão Pessoa Ramos, em seu livro *Mas Afinal o que é Mesmo Documentário?* (2013). Apesar de Ramos trabalhar com um gênero cinematográfico muito diverso do nosso, seu trabalho é importante ao nos mostrar um caminho metodológico para se entender manifestações que muitas vezes não têm um espaço bem definido, mas se encontra na intersecção de várias linguagens.

A análise de Fernão Pessoa Ramos perpassa por um sentido histórico da tradição, ou seja, o pesquisador recupera o processo histórico de constituição do

⁷ Aqui chamamos de “filme” mesmo as produções que não estão necessariamente registradas em película, pois pretendemos recuperar, com o conceito, a ideia da linguagem fílmica e não necessariamente do seu formato físico disponível.

documentário como o entendemos hoje, para explicar como se deu a formação do gênero documentário. É o próprio Ramos que nos chama a atenção para o cuidado que devemos ter com definições fixas no campo da arte. Para o autor,

o trabalho de definição do documentário é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por trás de si uma realidade histórica [...]. Lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos [...]. Artistas não querem se sentir classificados e são estimulados por nossa sociedade a essa postura. No entanto, se queremos pensar a produção cultural de nosso tempo, temos de lidar com conceitos, com palavras mais ou menos precisas que designem o universo a que estamos nos referindo. [...] À repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos, podemos dar nomes. Documentário é um desses nomes. Designa um conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciem do conjunto de filmes ficcionais. (RAMOS, 2013, p. 22-23).

Um primeiro caminho apontado por Fernão Ramos é a busca pela diferenciação entre os objetos que estudamos. E foi esse um dos caminhos percorridos para encontrar o que é o registro-fílmico, objeto esse que possui claras diferenças entre o documentário, o cinema ficcional, a propaganda em vídeo, entre outras. Mas quais são elas?

Ramos aponta formas que nos auxiliam nesse processo de identificação da diferença entre as linguagens cinematográficas. O que o pesquisador mostra é que o espectador nunca se confunde quando está vendo um documentário ou um filme ficcional, a não ser que essa confusão seja o objetivo da obra. Na maioria dos casos, logo percebemos que se trata de um filme documentário ou não e isso se deve a sua indexação, ou seja, o diretor do filme define e registra, nos ambientes adequados, que aquela obra trata-se de um documentário.

A segunda característica importante para identificação do gênero da obra é a própria intenção do espectador, a “expectativa espectral”. Quando alugamos um filme ou então nos dirigimos ao cinema para assistir a uma obra em cartaz, temos algumas informações sobre ela, como o título, direção, sinopse e o próprio gênero. Então, nesse caso, o espectador está consciente do que ele irá assistir e espera que sua expectativa seja cumprida.

Por último, o que se destaca é a “forma de enunciação” que se define pela forma que as asserções sobre o mundo são construídas dentro daquele gênero. Tendo em mente que elas são construídas de formas diferentes nos mais diversos gêneros e intenções do diretor, Ramos deixa claro que, tratando-se de uma obra ficcional ou

documentária, ambas trazem asserções sobre o mundo. O que ele destaca é que elas são construídas de formas diferentes e causam reações diferentes no espectador.

Ora, podemos então lançar mão dessas mesmas ferramentas para entender o registro em filme. Quando essas obras são disponibilizadas para o grande público, elas já estão indexadas como registro do espetáculo. Aliás, desde a concepção da produção da obra fílmica, elas são, em sua maioria, voltadas para a confecção de um DVD que será comercializado futuramente. Nesse caso, a comercialização é voltada para um público específico, seja ele o que viu a peça e pretende guardar a obra gravada como uma forma de acessar aquela memória ou então para o público que não viu o espetáculo e quer ter conhecimento do que se trata. O fato é que esse público, evidentemente, quando se propõe a ver um espetáculo filmado, também está consciente do que está prestes a experimentar, ou seja, possui uma “expectativa espectral”.

Por fim, podemos pensar na própria forma como são construídas as asserções sobre o mundo dentro do registro fílmico. O registro possui uma forma de enunciação específica que é logo apresentada para o seu espectador. Por exemplo: a presença da câmera que muitas vezes é colocada para filmar como se fosse um dos espectadores; a utilização constante de planos médios e abertos para termos consciência de tudo que está acontecendo no palco; a própria presença do palco é uma das características do registro de espetáculos; a presença do público identificado pelas sombras da plateia; e, por fim, a “dependência” que o filme possui da linguagem que ele está registrando. Afinal, a sua existência só é possível se estiver registrando um evento que ocorre, na maioria das vezes, sem necessidade da presença da câmera.

Desse modo, podemos pensar que o registro fílmico não reserva nenhuma criatividade em sua confecção? Que sua existência é única e exclusiva para servir ao espetáculo que está sendo filmado? Será que a direção do filme se isenta das suas intencionalidades e concepções? Para entender como se dão as relações entre essas linguagens, Ciro Flamarion e Ana Maria Mauad discutem algumas possibilidades existentes.

No texto *História e Imagem: os Exemplos da Fotografia e do Cinema*, (1997), partindo da diversificação das fontes no campo da história, processo intensificado pela *Escola dos Annales*, Mauad e Flamarion discutem algumas possibilidades para a compreensão do uso da fotografia e do cinema na pesquisa histórica. Tendo em mente a teoria peirceana, os autores afirmam que:

o ícone é um signo que, na relação signo-referente (signo-objeto), designa um objeto ao reproduzi-lo ou imitá-lo, por ter certos traços — um pelo menos — em comum com o objeto em questão. Serão ícones tanto imagens quanto diagramas ou metáforas. (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 570).

A questão então é perceber que a reprodução ou imitação não é o objeto em si, mas sim uma representação que reserva certa quantidade de traços semelhantes à realidade. Por outro lado, a crítica à noção de “ícone” destaca que qualquer imagem visual é autossuficiente, pois representa uma realidade que está ligada a determinados contextos sociais.

O que é levantado pelos teóricos é que

representar iconicamente um objeto significa transcrever, por meio de artifícios gráficos, as propriedades culturais que lhe são atribuídas. Uma cultura, ao definir seus objetos, remete a códigos de reconhecimento que indicam traços pertinentes e caracterizantes do conteúdo. (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 572).

Ao adentrarem no objeto fílmico sonoro propriamente dito, os pesquisadores percebem que existe uma relação complexa entre várias linguagens. Ou seja, existem várias categorias linguísticas que se relacionam, e a citar são cinco: a primeira, a própria categoria visual das imagens implícitas ao filme; a segunda são os textos escritos, legendas, placas, créditos; o terceiro domínio compete às falas dos atores; na quarta é colocada a trilha sonora escolhida para a obra fílmica e, por último, os próprios ruídos deixados intencionalmente, barulho de passos e estampidos de tiros (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 585).

Percebemos duas categorias do domínio visual e três do domínio auditivo. Tais categorias se relacionam de formas diferentes em diferentes obras, sendo possível notá-las tanto no plano de expressão como no plano de conteúdo. Por exemplo: quando a imagem assume o plano de conteúdo, e a linguagem que se insere nessas imagens é o plano de expressão, temos os filmes publicitários, propagandas políticas e filmes pornográficos. Nesse caso, a imagem “é a semiose-guia, sendo a linguagem o conotador” (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 587). Outra situação é quando não é possível identificar qual é o plano de expressão e qual é o plano de conteúdo, ou seja, linguagem e conteúdo se fundem em um só plano palavra-imagem. Por exemplo, nos filmes artísticos, linguagem e imagem formam “conjuntos de unidade de expressão em relação a uma mensagem unitária global” (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 587).

Porém a relação, para nós mais importante, pontuada pelos teóricos é quando temos

o modelo lingüístico como plano da expressão e o modelo perceptivo-figurativo como plano do conteúdo: a linguagem atua como semiose-guia e tem uma função distintiva em relação à imagem, funcionando esta última como conotador. Paradigmáticos seriam, aqui, o teatro filmado, as aulas filmadas, os documentários (FLAMARION; MAUAD, 1997, p. 586).

Os autores percebem que dentro do teatro filmado, e aí estendemos para qualquer espetáculo, é a linguagem que funciona como semiose-guia, criando a semiótica completa, isto é, dando os significados da obra. Já o plano de conteúdo (no caso a imagem filmada) é o conotador, aquele que limita e restringe dentro de determinadas convenções⁸.

O importante, nesse caso, é entender as possibilidades criadas pela relação do plano de expressão, do plano de conteúdo e de como o registro-fílmico se encaixa nessas relações. Isso não responde ao problema das possibilidades criativas que as imagens de registro possuem, mesmo dentro do plano conotador. Quer dizer, mesmo sendo o plano limitador da obra, ainda assim, será que podemos pensar que as convenções do cinema não são capazes de criar outros significados?

Claus Clüver, no texto *Da Transposição Intersemiótica* (2006), discute as diferenças da tradução para a “transposição intersemiótica” (*Bildgedicht*) proposta por Gisbert Kranz. Para Clüver, a mudança consiste nas operações que o leitor irá realizar diante de uma obra transposta, diferentemente se ela for encarada como tradução. Para o autor a

transposição intersemiótica, concebida mais facilmente dentro da perspectiva pragmática de Jakobson do que dentro dos padrões ideais traduzidos tradicionalmente para a avaliação da tradução interlingual. Esses padrões privilegiam o original cujo significado, referente e efeito a tradução deve reproduzir [...]. Para que o texto-alvo seja considerado bem sucedido, é preciso que contenha equivalentes para todos os aspectos e características do texto original (ou texto-fonte). (CLÜVER, 2006, p. 113).

⁸ Para melhor compreensão sobre a diferença entre “plano de expressão” e “plano de conteúdo” ler: FLAMARION, Ciro Cardoso; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: FLAMARION, Ciro Cardoso. VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

Porém o questionamento segue no sentido de que tanto a transposição quanto a tradução são frutos de uma interpretação. Ora, uma tradução interlingual é baseada em escolhas tomadas pelo tradutor, pois ele “precisará decidir quais das práticas significantes do sistema literário do original têm maior peso para determinar seu significado” (CLÜVER, 2006, p. 117). Sendo assim, conclui-se que, se é aceitável a tradução interlíngua, a transposição intersemiótica de uma obra pictórica para um poema também é possível, mesmo que as dificuldades sejam maiores e resultem em sacrifícios maiores, mas os ganhos podem ser mais espetaculares também.

Dessa forma, podemos concluir que o registro-fílmico, encarado como uma transposição intersemiótica, é capaz de transpor os signos da linguagem coreográfica, no caso, para a linguagem fílmica e pode assim possibilitar alguns ganhos, apesar de também sacrificar algumas possibilidades da própria linguagem coreográfica. Segundo Clüver, a grande questão é quanto às operações que iremos realizar para compreender o registro como uma transposição. Devemos, nesse sentido, privilegiar o registro como uma obra que não está ligada única e exclusivamente à obra original, mas sim pensá-la dentro de suas características, que geram significados e interpretações, mas que possui o espetáculo como semiose-guia.

Diante desses caminhos metodológicos e considerações teóricas, devemos nos ater àqueles pesquisadores que já tentaram realizar esse trabalho. Quer dizer, trabalhos acadêmicos que tiveram como objeto principal o registro-fílmico de espetáculos. Nosso objetivo é tentar delinear uma metodologia de trabalho, partindo de caminhos que já foram trilhados antes e que podem ser usados por nós nessa pesquisa, observando como essas teorias e metodologias foram aplicadas ao objeto de forma mais prática.

O registro fílmico em evidência

Como comentamos anteriormente, o registro fílmico de espetáculos é utilizado de duas formas pelo público em geral: a primeira para o acesso a uma memória por parte do espectador que esteve no teatro ou então para aquele que não presenciou a encenação e quer conhecê-la sem limitar as possibilidades de ser revista. Dessa forma, percebemos que o registro está ligado essencialmente ao campo da conservação da memória, e essas ações por parte do público são possibilitadas pela própria intenção do grupo que desenvolve esses materiais.

Fica claro então que há, entre os artistas, a preocupação na conservação da memória de seus espetáculos, sendo que o registro em filme é apenas uma das formas de conservação, pois ainda temos as fotografias, a preservação de figurinos e cenários, caderno de artistas e até notícias de jornais. Porém compreendemos que a filmagem é capaz de agregar, de uma só vez, semelhanças maiores com as linguagens encenadas.

A respeito da busca pela conservação da memória por parte de grupos artísticos, Talitta Tatiane Martins Freitas, em sua dissertação de mestrado, *Por entre as coxias: a arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”* (2010), aponta algumas questões importantes para serem levadas em consideração por parte dos historiadores. Segundo a pesquisadora,

com o advento de novos recursos tecnológicos, o desejo de se preservar as encenações foi novamente colocado em evidência. Viu-se diante da possibilidade de registrá-las em formato media, criando um objeto liminar entre o teatro e o cinema. (FREITAS, 2010, p. 111).

Esse “objeto limiar” ganhou popularidade em países como EUA, Japão e na Europa, principalmente por se tratarem de objetos comercializáveis, além da circulação, muitas vezes restrita, das encenações das peças teatrais. No Brasil, essa prática ainda se mostra tímida, sendo que o primeiro DVD de registro de teatro comercializado foi lançado em 2002, tendo posteriormente obras importantes que também circularam em forma de DVD nos anos de 2003 e 2004 (FREITAS, 2010, p. 126).

O que fica evidente nesses casos é que não se tratam de obras para compor apenas o acervo documental pessoal dos artistas, conforme a mesma pesquisadora afirma no artigo intitulado “O Teatro Entre a Recriação e a Permanência” (2011):

Trata-se de obras autônomas, mesmo que se mantenham vínculos com as peças filmadas. Há uma intencionalidade e perspectiva autoral por detrás da sua confecção e, por esse motivo, não podem ser consideradas neutras [...]. O objetivo desses trabalhos perpassa tanto a finalidade estética como a comercial, haja vista que elas foram elaboradas para serem vendidas e/ou locadas. Há, portanto, um processo de tradução em que fronteiras e linguagens distintas se entrecruzam, formando algo novo. O diretor de vídeo, ao fazer a leitura de uma encenação, a transpõe para uma nova interface, transformando-a em imagem técnica, plausível de editoração. (FREITAS, 2011. p. 3).

Isso significa que essas obras também fazem parte do processo de construção de uma memória histórica, principalmente, quando elas são acessadas e discutidas pelos

artistas, pelo público, por jornalistas ou até mesmo por pesquisadores. Quando articulado com outras informações disponíveis para a pesquisa, como críticas publicadas, notícias de jornais e fotografias, o registro em filme é parte componente das interpretações possíveis sobre o espetáculo, possibilitando ainda uma leitura mais próxima da apresentação, exatamente pela sua possibilidade de estabelecer semelhanças maiores com as concepções estéticas dos criadores da encenação. Nesse sentido, ele é capaz de reconstruir uma memória mais detalhada daquele acontecimento. Por outro lado, os registros-fílmicos,

de forma alguma, devem ser vistos como a transubstanciação do que foi de fato o espetáculo. Sejam mídias eletrônicas que visam a documentação, sejam subprodutos reeditados e vendidos em formato DVD, não há como negar que a filmagem de uma peça teatral, tal como qualquer outra filmagem, carrega em si as intencionalidades daqueles que as produziram. Não se trata, portanto, de um processo automatizado, neutro e imparcial. (FREITAS, 2010, p. 119).

Talitta Tatiane aborda, mais especificamente, o DVD *Sete Minutos*, peça homônima de Antonio Fagundes, lançado em 2003, com direção de vídeo de Antonio Carlos Rebesco. A pesquisadora revela que esse era um antigo desejo do diretor, que visava formar novas plateias para o teatro e via no registro de espetáculos essa possibilidade.

As técnicas de vídeo foram-se desenvolvendo a partir de modelos trazidos do rádio e do teatro. A princípio, as gravações de teatro eram realizadas na boca de cena, o que tornava as maquiagens dos atores exageradas, o áudio captado era, na maioria dos casos, de baixa qualidade, normalmente as gravações eram feitas com apenas uma câmera fixa e tinha como objetivo gravar o que “realmente foi” o espetáculo, tornando-o monótono e perdendo as possibilidades da narrativa fílmica (FREITAS, 2010, p.120 - 121).

A mudança ocorre quando os diretores de registro começam a dinamizar esse formato. O próprio Rebesco traz para o Brasil algumas técnicas que aprendeu em um estágio na França. Uma delas era realizar as captações da peça apresentada para o público, diferente do teatro filmado, onde a montagem era realizada para as câmeras sem a presença da plateia. Sobre *Sete Minutos*, Freitas, afirma:

A preocupação nesse processo de edição foi dinamizar os cortes, de maneira que destoasse com a ideia de teatro filmado feito a partir de um único ponto. Privilegiaram-se os closes e os planos médios, onde

um número reduzido de duas ou três personagens integra um mesmo enquadramento. Os planos gerais serviram para dar continuidade às cenas (entrada e saída de personagens), bem como para delinear os diversos elementos que compõem o espetáculo (iluminação, cenografia, etc.). Sob esse ponto de vista, buscou-se criar uma edição sedutora aos olhos daqueles que não estão habituados ao teatro. (FREITAS, 2010, p. 128-129).

Nesse caso específico, fica evidente que essa obra fílmica é mais que um registro. É, por definição, o que a autora chama de DVD – Registro de Teatro ou simplesmente DVD – RT. Esse conceito foi retirado da dissertação de mestrado de Tamara Vivian Katzenstein, *DVD – Registro de Teatro* (2007)⁹.

Nessa pesquisa, Katzenstein toma como objeto entrevistas de diretores de registro e suas obras que se inserem no que ela define como DVD – RT. Tais diretores são: Paulo de Moraes, Antonio Carlos Rebesco, Paulo Franco e Tadeu Jungle. Dois pontos são muito importantes: primeiro, a própria definição do que é DVD – RT, e segundo, as intenções dos diretores dessas obras reveladas nas declarações transcritas para o trabalho.

Para a autora,

o DVD-Registro de Teatro é um DVD autorado. Além do espetáculo, captado em sua íntegra com mais de uma câmera, possui uma explanação do universo que a peça se situa, através dos diversos **extras**. Como tal, podemos ter entrevistas com o diretor, entrevistas com os atores, *making off* da peça, repercussão na imprensa entre diversas outras possibilidades. Ou seja, o DVD não está sem usado apenas como suporte material e sim como uma nova linguagem, mais complexa e diferenciada. (KATZENSTEIN, 2007, p. 22).

Autoração aí surge como o processo de edição pelo qual o DVD, que será comercializado, é submetido. Edição não apenas no sentido das imagens e som, mas também no processo de composição do produto, que envolve a configuração de navegação que é disponibilizado para o consumidor final, onde é possível inserir legendas, comentários, telas de fundo que compõem cada página de navegação e também extras, como comentários dos diretores, artistas e outros envolvidos no

⁹ “Tamara Ka, uma das pioneiras nos registros de espetáculo no Brasil, [...] gravou *A Morta* da Cia dos Atores, em 1993; e foi ali que ela se iniciou nesse *métier* sobre o qual acabou fazendo seu mestrado e, agora, o doutorado” (RAMOS, 2016, p. 111). Trecho retirado da comunicação *A Filmagem de Espetáculos para Além do Registro Histórico* (2016) de Luiz Fernando Ramos. RAMOS, Luiz Fernando. *A Filmagem de Espetáculos para Além do Registro Histórico*. In: SMALL, Daniele Avila; OLIVEIRA, Dinah de (Org.) *3º Encontro Questão de Crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. 217 p.

espetáculo. O público que aluga ou compra o DVD tem acesso a uma série de outras informações que estão ausentes para aquele que somente foi ao espetáculo. Por isso o DVD – RT é tomado “como uma nova linguagem, mais complexa e diferenciada” (KATZENSTEIN, 2007, p. 22).

Dessa forma, é impossível pensar os registros da Quasar como DVD-RT por definição, já que o material disponibilizado não está organizado em um DVD “autorado”, ou seja, não possui as páginas de navegação, com extras, legendas ou comentários daqueles que criaram ou executaram a obra. E ainda, os arquivos não estão gravados em formato de DVD e nem foram comercializados abertamente para o público, mas estão disponíveis em arquivo digital que foi baixado da internet de uma plataforma que protege os arquivos com senha¹⁰.

Fica claro então muito mais uma preocupação de preservar a propriedade dos vídeos e, conseqüentemente, com a preservação da memória da companhia do que um objetivo explicitamente comercial. Isso não impossibilita o uso comercial no futuro, ou seja, podemos pensar que esses registros encontram-se nesse estado hoje, porém, em algum momento, a direção da companhia pode decidir pela confecção de um DVD que reúna todos esses arquivos.

Já quando temos contato com as declarações dos diretores dos DVDs abordados pela pesquisadora, a questão da autonomia desses registros é defendida. Preocupada com o que motiva esses *videomakers*¹¹, é pontuado que “os recursos técnicos possibilitam a geração de imagens onde se reflete o que se vê e também o que se pensa, por meio do recorte feito do todo” (KATZENSTEIN, 2007, p. 55). Portanto, defende-se que essas obras são uma leitura do espetáculo que está sendo executado. Tadeu Jungle, por exemplo, diretor dos DVDs de quatro espetáculos do Grupo Oficina, afirma que “partimos para fazer alguma coisa jamais feita, que era de trabalhar, fazendo uma **tradução** de uma peça para teatro, para o meio audiovisual. Não um **registro**, mas uma **leitura** uma tradução para esse universo” (JUNGLE, 2007 apud KATZENSTEIN, 2007, p. 56, grifos nossos).

Já Paulo Moraes, responsável pela gravação do primeiro DVD-RT lançado no Brasil em 2002, observa:

¹⁰ Esses arquivos protegidos com senha foram disponibilizados pela direção da companhia que nos entregou a senha de acesso para que pudéssemos obter os vídeos disponíveis.

¹¹ *Videomaker* e diretor de DVD são conceitos que definem a mesma atividade, para a pesquisadora.

Queríamos fazer um mix, mesmo. A gente não queria mostrar um espetáculo exatamente como o cara vê no teatro. A gente queria fazer um mix de linguagem, que fosse essa mistura entre a linguagem do vídeo e a linguagem do teatro. (MORAES, 2007 apud KATZENSTEIN, 2007, p. 56-57).

Fica evidente aqui que os diretores têm como objetivo criar algo autônomo, mas respeitando a obra que está sendo registrada e que, por outro lado, possibilite uma experiência mais criativa para o próprio espectador do vídeo. Rebesco, quando interrogado por Tamara Ka se houve alterações no tempo da peça *Sete Minutos*, responde:

Não, não. É o tempo da peça. É o que é, até com as pausas e tudo. Ai é o respeito absoluto, aí é obra que não é nossa [...]. Então é uma coisa de harmonia, não pode ser ajuizada arbitrariamente. (REBESCO, 2007 apud KATZENSTEIN, 2007, p. 112).

Por esse prisma, fica evidente que existe um trabalho consciente e autônomo sobre o projeto de gravação de um espetáculo. Existe uma relação de “harmonia”, como definido por Rebesco, ao mesmo tempo em que há uma dependência daquilo que está sendo filmado, porém há também possibilidades criativas. Aliás, são essas possibilidades criativas que tornam a experiência de assistir ao DVD-RT mais didático, ou até mesmo mais interessante, do que o teatro filmado.

Já em sua tese de doutorado, *Entre a Dança e o Cinema: considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch* (2015), Katzenstein muda o seu enfoque. Agora o objetivo é perceber as mudanças que ocorrem entre diferentes formas de registro de um espetáculo. A autora analisa três obras fílmicas que discutem o espetáculo *Kontakthof* (1978), sendo *Kontakthof ab 65* (2000) um registro feito pela própria companhia de uma das encenações do espetáculo, o documentário *Pina* (2011), de Wim Wenders, e o “filme-documentação” *Un jour Pina m`a demande* (1983), de Chantal Akerman.

O objetivo principal da pesquisadora é expandir a discussão sobre as possibilidades de “transmidialidade” entre a arte cênica e o cinema, contrapondo as várias documentações disponíveis sobre a mesma coreografia. Tal discussão está inserida no livro *Por um cinema impuro - em defesa da adaptação* (2014), de André Bazin, mas que é ampliada diante da preocupação com o registro e a memória da dança extraída desses artigos audiovisuais (KATZENSTEIN, 2015, p. 11).

Nosso foco será nas considerações sobre o registro fílmico *Kontakthof ab 65* e não nos documentários. Para Katzenstein, a diferença entre os gêneros se dá pelo fato de

o documentário apresentar uma interpretação da obra pelo diretor, ou seja, as asserções do documentário são mais evidentes através das seleções de entrevistas. Já no registro, existe um confronto direto com a obra filmada, limitando possibilidades e potencialidades da linguagem cinematográfica.

O registro é marcado pela “transmidialidade”, ou seja, “a transferência do espetáculo para o audiovisual, com mudanças de posição e do enquadramento da câmera, dirigindo o olhar da forma teatral de representação” (KATZENSTEIN, 2015, p. 24). Diferente da “intermidialidade” “que se refere ao documentário com interação mútua entre as mídias” (KATZENSTEIN, 2015, p. 24). Nesse sentido, a autora afirma que o filme-registro possui um lugar específico, híbrido entre cinema e teatro. É um “terceiro-lugar”, com um espectador específico, uma concepção estética e cuja direção do olhar teatral é construída, mostrando que

o filme-registro de dança traz a capacidade de *performance* alcançada, a partir da gravação em plano-sequência, sobre a qual são inseridos *takes* de outras câmeras, segundo critérios dinâmicos, condizentes aos ritmos corporais, onde a fluidez do movimento não é quebrada, mantendo a dramaturgia, a música e o ritmo original. [...] O registro não usa os recursos de aceleração do tempo, *slow motion*, congelamento ou imagens reversas, elementos presentes em diversas videodança, por exemplo. Sua tonalidade dramática é sustentada pela qualidade e poder de fascinação da apresentação retratada. Normalmente, o registro utiliza-se pouco do close, opção de um diretor fílmico em levar o espectador para o detalhe de sua concepção. Com ênfase nos enquadramentos frontais e diagonais, nos planos médios e gerais e na manutenção da linearidade. (KATZENSTEIN, 2015, p. 27-28).

Ora, podemos concluir então que é dentro dessas possibilidades técnicas que se inscreve a visão daquele que dirige o filme-registro. As asserções discutidas por Fernão Ramos podem ser identificadas em algumas escolhas de filmagem feitas não só pelo diretor, mas por toda a equipe de filmagem, já que as decisões são tomadas por esse grêmio de profissionais.

Como já foi dito, a linearidade da obra, assim como seu tempo de duração e áudio (trilha sonora, ruídos, diálogos), normalmente é preservada, mas quanto à iluminação, cortes das câmeras, o ponto no qual esses equipamentos serão colocados e até mesmo a quantidade de equipamento necessário são decisões dos responsáveis pela filmagem. Depois do processo de captação, é necessário concentrarmo-nos na edição, onde são escolhidas aquelas passagens que farão parte da obra finalizada, que possui um sentido linear, mas que, antes da edição, era fragmentada.

O que queremos dizer é que, ao final da captação, temos um material que possui a filmagem do mesmo espetáculo, através de vários ângulos, e só com a edição, feita pelo mesmo grêmio de profissionais da captação, é que teremos o resultado linear da filmagem que é apresentada ao público. É durante essas escolhas que as intenções e subjetividades são colocadas na obra fílmica, sejam elas exclusivamente do diretor do filme ou em conjunto com os responsáveis pela obra encenada.

Importante agora é observar alguns vídeos da Quasar Cia. de Dança e pensá-los através dessas possibilidades teóricas. Além de *No Singular*, objeto principal dessa pesquisa, analisamos outros dois espetáculos completos e outros nove vídeos que apresentam partes de coreografias executadas pela companhia. Nosso objetivo aqui é perceber como se deu as gravações desses filmes-registros para construir um cenário mais amplo no qual *No Singular* está inserido.

Os registros da Quasar

A diretoria da Quasar Cia de Dança cedeu, para essa pesquisa, endereços na internet para adquirir quatro vídeos, sendo eles: *Céu na Boca* (2009), *No Singular* (2012), ambos na íntegra, e os clipes de *Tão Próximo* (2010) e *Por 7 Vezes* (2013). Os outros sete clipes: *Quasar Cia. de Dança - Espetáculo 'Mulheres'* (2014), *Quasar Cia. de Dança - Espetáculo 'Só tinha de ser com você'* (2014), *Quasar Cia. de Dança - Espetáculo 'Por instantes de felicidade'* (2014), *Céu na Boca – Quasar Cia. De Dança no Auditório Ibirapuera* (2012), *Coreografia para Ouvir - Clip* (2009), *Quasar Cia. De Dança Espetáculo Céu na Boca* (2014) e *Quasar Cia. De Dança – Espetáculo – No Singular* (2012) foram adquiridos pelo site de vídeos Youtube. O espetáculo *Versus - Quasar Cia. de Dança - 1996* (2011), na íntegra, também foi acessado pelo Youtube¹².

A partir do corpus documental elencado acima, percebemos a intensa produção da Quasar. É evidente que hoje a companhia tem um lugar de destaque no cenário da dança não só dentro do estado como nacionalmente e até no âmbito internacional. *Versus* é tido, pela bibliografia especializada, como o primeiro espetáculo que trouxe esse reconhecimento à companhia. É também o espetáculo mais antigo que possui registrado em vídeo, gravado durante a apresentação em Copenhague, na Dinamarca.

¹² Para todos os vídeos acessados pela internet, abordados nessa pesquisa, foi preservado a data e o título de publicação na plataforma Youtube. Quanto aos vídeos cedidos pela companhia foram preservados as datas de estreia e os títulos dos espetáculos.

Esse é um registro pouco trabalhado com relação à edição de imagens e sons. A gravação é feita por uma câmera na mão, perceptível pelas variações na imagem, marcando a ausência de um tripé para sustentação da filmadora. É perceptível, também, que as imagens são feitas a partir da plateia e não de um local reservado para as gravações. Outra característica desse registro é a ausência de cortes ou efeitos de imagem e de edição de imagens mais apurada, contendo apenas créditos iniciais em letras brancas, fundo preto e o nome do espetáculo, da companhia executante, do festival no qual foi apresentada, da cidade, país e ano. Também foram preservadas as letras brancas, geradas pelo próprio aparelho filmador, que aparecem no início da filmagem. O som é o que foi captado pelo microfone da câmera, com ruídos externos e barulhos da movimentação do público presente durante a apresentação.

Algumas questões sobre o espetáculo de 1994 são importantes de serem trabalhadas. A peça é dividida em esquetes, marcados pela mudança na iluminação, da trilha sonora e dos dançarinos executantes, características de Rodovalho que estão presentes até mesmo em seus trabalhos mais recentes. Os esquetes são pequenas apresentações, dentro de uma obra maior, normalmente de caráter cômico, e, no caso de *Versus*, o riso é algo constante. A pesquisadora Paula Cristina Peixoto evidencia o interesse de Rodovalho pelas obras cinematográficas de Jacques Tati, Buster Keaton e Charles Chaplin, enquanto o coreógrafo frequentava aulas de Rainer e Angel Vianna no Rio de Janeiro. Nesse momento, interessa-se pela “linguagem de vídeo [...], permitindo-lhe fazer paralelos com a dança contemporânea, no que tange às narrativas linear e não linear, à quebra e à fragmentação da imagem” (PEIXOTO, 2003, p. 91).

Pensando na influência da pantomima nos filmes de Charles Chaplin, como afirma Everton Luis Sanches, não podemos descartar a possibilidade dessa técnica também estar presente em Rodovalho. A pantomima é uma técnica de corpo que, de forma geral, privilegia o gestual em detrimento do verbal, marcado pelo cômico, mas também carregado de uma densa dramaticidade¹³. De fato, a pantomima está presente tanto em *Versus* como em outros espetáculos da Quasar. Muitos movimentos corporais das coreografias são miméticos e, lógico, tratando-se de dança, os movimentos corporais são privilegiados em relação à voz. Mas é interessante constatar, nas

¹³ Para maior conhecimento sobre as particularidades da pantomima, ler: CAMARGO, Robson Corrêa de. A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto (2006). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 4, 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2017.

coreografias de Rodovalho, a emissão de sons tanto vocálicos quanto dos ruídos causados pelos movimentos.

Figura 1 – União de suas partes do espetáculo *Versus* (Quasar Cia de Dança, 1994)



Fonte: editada pelo pesquisador.

Legenda: Esquerda –0:00:04,03 e direita – 00:08,070.

Nesse sentido, a importância de *Versus* vai além de marcar a projeção da Quasar no cenário nacional e mundial da dança. *Versus* nos revela muitas das influências que Rodovalho tem ao pensar suas coreografias com relação à linguagem teatral, mas principalmente com a linguagem fílmica, que se faz presente até em uma de suas últimas obras, *Por 7 Vezes* (2013).

Por 7 Vezes é o espetáculo posterior a *No Singular* e tem como proposta inicial ser uma espetáculo-filme, como afirma o próprio Rodovalho em entrevista ao programa *Suprassumo*¹⁴, transmitido pela PUC-TV de Goiás. Espetáculo-filme no sentido de ser baseado nas linguagens tanto coreográficas quanto fílmica, pois o espetáculo será lançado primeiramente como documentário, com o nome de *Corpo Aberto*, dirigido por Marcela Borela¹⁵.

Além do documentário, a outra proposta dessa obra, dividida em sete coreografias, seria que sete diferentes diretores de cinema filmassem cada um delas¹⁶. Segundo uma notícia do jornal *O Popular*, do dia 13/12/2013, “a proposta é que cada

¹⁴ Publicado no canal de vídeos Youtube em 20/03/2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F6OeL4NL_Dk>. Acesso em: 1 nov. 2015.

¹⁵ Com estreia marcada para os dias 05 e 06 de Outubro de 2013 no Teatro Alfa em São Paulo, segundo o site: [agendadadanca.com.br](http://www.agendadadanca.com.br). Disponível em: <<http://www.agendadadanca.com.br/quasar-cia-de-danca-e-o-tema-central-do-filme-corpo-aberto/>>. Acesso em: 06abr. 2016. Porém não há informações se de fato houve essa estreia. Aliás não temos nenhuma informação, até a presente data, da conclusão desse projeto.

¹⁶ Também não temos informações, até a presente data, da conclusão dessa obra fílmica.

diretor grave uma das sete coreografias que compõem o espetáculo com total liberdade sobre a câmera”. Essa notícia ainda traz uma declaração de Rodovalho, afirmando:

Esses diretores não poderão modificar figurino, cenário ou coreografia, mas podem gravar como quiserem. Eles podem focar só em um detalhe, só nas expressões, colocar a câmera parada ou filmar todo o conjunto. O interessante é saber como cada um deles vai fazer isso, sendo que o diretor de fotografia e o editor serão os mesmos para os sete cineastas. (*O POPULAR*, 13/12/2013).

O importante a ser notado nesses dois momentos diferentes, *Versus* (1994) e *Por 7 Vezes* (2013), é a preocupação constante do coreógrafo com a interação entre dança e a linguagem cinematográfica. Isso é perceptível ao longo de toda a existência da Quasar, através da quantidade de registros fílmicos que a companhia tem disponível em formato de clipes. Percebemos que, a partir de *Versus*, metade das coreografias montadas foram filmadas. Porém, não podemos afirmar que as outras não o foram ou se simplesmente não estão disponíveis nos canais acessados.

O que percebemos desses *videodança*¹⁷, se colocados em ordem cronológica, é o aumento constante com a preocupação da edição. A primeira é do espetáculo *Coreografia para ouvir* (1999). O início do vídeo é acompanhado de uma iluminação vermelha de fundo de palco onde vemos apenas as sombras dos dançarinos. O nome do espetáculo e da companhia é exibido em letras brancas. A trilha sonora que compõe todo o clipe é composta por declarações de Selma do Côco e, ao fundo, a sua música “A Rolinha”. O vídeo possui duração de dois minutos e é construído por partes dos esquetes que compõem todo o espetáculo. É possível perceber que não há uma articulação entre imagens, coreografia e trilha, levando-nos a crer que a música escolhida é o tema principal do espetáculo, assim como as partes coreográficas são as que melhor aludem ao tema abordado na visão dos editores do vídeo.

¹⁷ Katzenstein considera *videodança* o registro fílmico marcado pela “aceleração do tempo, slow motion, congelamento ou imagens reversas” (KATZENSTEIN, 2015, p. 27), podemos pensar, já que algumas dessas compilações que tivemos acesso trazem esses efeitos citados pela pesquisadora, que todos esses clipes são *videodança*, pois são editados de uma forma mais livre com relação aos cortes das imagens, a escolha da trilha sonora e sua duração, sem se preocupar com a manutenção da linearidade da obra encenada, mas sim apresentando uma ideia geral (fragmentada) da coreografia.

Figura 2 – *Coreografia para Ouvir* (Quasar Cia. de Dança, 1999 – 0:00:19,20)



No vídeo de *Mulheres* (2000), com duração de nove minutos, existe uma preocupação maior na manutenção da linearidade dos movimentos apresentados. É exposto um esquete inteiro, executado por três dançarinas, utilizando como recurso cênico um sofá vermelho. Aparentemente trata-se do último esquete do espetáculo, pois, ao final do vídeo, as dançarinas são aplaudidas e agradecem a presença do público. O esquete possui três momentos marcados pela mudança da trilha sonora, das posições das dançarinas e dos movimentos coreográficos executados. No primeiro, a música utilizada é de composição de Wim Mertens, feita para o filme *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1998), dirigido por Marcelo Masagão. No segundo, é feita uma articulação entre uma trilha marcada por um rufar de tambores e a música de Wim Mertens que sempre volta a ser executada. No último momento, retornamos para a mesma configuração do primeiro. Nesse vídeo, percebemos também forte presença de edições de imagem como sobreposição (também utilizado para evidenciar as mudanças coreográficas) e cortes realizados através do registro feito com mais de uma câmera.

Figura 3 – *Mulheres* (Quasar Cia de Dança, 2000 - 0:05:02,60)



Em seguida, temos a compilação da coreografia *Só Tinha de ser com Você* (2005). Com dois minutos de duração, esse vídeo mantém a desarticulação entre a trilha sonora “Modinha”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, na voz de Elis Regina, e os movimentos extraídos. Somente ao final o vídeo é colocado em *slowmotion*, diminuindo a velocidade até quase parar, como se fosse o fim do movimento, aumentando ainda mais a dramaticidade da compilação desse espetáculo.

Figura 4 – *Só Tinha de ser Com Você* (Quasar Cia de Dança, 2005 - 0:1:58,60)



Já em *Por Instantes de Felicidade* (2007), existe uma diferença elementar no trato da imagem. Nesse vídeo de quase três minutos servido com a música “Dance me to the end of Love” (Leonard Cohen), na voz de Madeleine Peyroux, percebemos uma maior interferência da edição da imagem. O vídeo é por vezes acelerado e por vezes

desacelerado e, aparentemente, existem algumas cenas em reverso, causando certa comicidade. Esse humor é também construído através dos movimentos coreográficos, articulando o vídeo ao título da obra, pois seriam instantes da coreografia.

Figura 5 – *Por Instantes de Felicidade* (Quasar Cia de Dança, 2007 - 0:00:50,97)



Céu na Boca (2009) apresenta dois *videodança* produzidos. Em *Céu na Boca – Quasar Cia. De Dança no Auditório Ibirapuera* (2012), notamos uma diferença dos demais, pois, em seis minutos de vídeo, são colocadas em evidência cinco coreografias que fazem parte da obra toda, com suas respectivas trilhas sonoras, ou seja, não temos somente uma trilha que componha todo o vídeo. Essa coreografia é marcada pela oposição entre esquetes cômicos e outros dramáticos, notado a partir não só da interpretação corporal, mas também de interpretações faciais realizadas pelos artistas, provocando o riso ou então uma introspecção profunda. Nesse caso, o tempo do vídeo não é acelerado e os esquetes são apresentados quase em sua totalidade, preservando seu sentido original (executado no palco).

Figura 6 – *Céu na Boca* (Quasar Cia de Dança no Auditório Ibirapuera ,2012 - 0:00:29,13)



Já em *Quasar Cia. De Dança Espectáculo Céu na Boca* (2014), são utilizadas duas composições musicais como trilha que fazem parte do espetáculo e estão inseridas no outro *videodança* do mesmo espetáculo. Esse, no entanto, apresenta imagens em velocidade acelerada, cortes rápidos entre as imagens e cenas com a câmera em movimento na boca de cena. Perde-se a preocupação na preservação da linearidade dos esquetes e coloca-se um dinamismo na coreografia, imprimido pelas cenas escolhidas. A diferença entre os dois materiais produzidos podem ser percebidos ao repararmos nas figuras 6 e 7, sendo que na primeira percebemos uma *tomada* de câmera frontal ao palco, como se a câmera fosse um dos espectadores; no caso da segunda imagem, percebemos uma *tomada* lateral, com efeitos de edição gerando uma fragmentação do movimento. Importante pontuar que, aparentemente, as duas imagens dizem respeito ao mesmo esquete, porém estão localizados nos *videodança* em momentos completamente diferentes. A figura 6 está no fim do vídeo, como se fosse o movimento final do espetáculo, e, na figura 7 do *videodança* da Quasar, é o primeiro movimento apresentado.

Figura 7 – *Céu na Boca* (Quasar Cia. de Dança, 2009 - 0:02:50,63)



Importante destacar que esses vídeos foram enviados para a plataforma Youtube por instituições diferentes. O primeiro, de 2012, foi enviado pelo Auditório Ibirapuera, o que nos leva a pensar que a gravação, ou pelo menos a edição, também foi realizada por essa instituição. Já o vídeo de 2014 foi publicado pela própria Quasar Cia. de Dança e por isso podemos perceber semelhanças maiores com os outros *videodança* produzidos e editados pela companhia.

O *videodança* de *Tão Próximo* (2010) também tem um maior trabalho no campo da edição tanto da imagem quanto do som. É possível perceber a articulação, dentro dos seus dois minutos de duração, de cenas aceleradas e em tempo “natural”, com a trilha sonora dando a impressão de que a edição de imagens foi feita a partir da música ou então que a música foi composta para esse *videodança*¹⁸.

¹⁸ A trilha sonora desse registro ainda não foi identificada, pois se trata de uma trilha instrumental e o vídeo não possui créditos que identifique a composição. Aliás, nenhum desses *videodança* possuem créditos, apresentando apenas o seu conteúdo e em alguns casos o nome da companhia e do espetáculo.

Figura 8 – *Tão Próximo* (Quasar Cia de Dança, 2010 - 0:00:20,20)



O *videodança* que apresenta a obra *Por 7 vezes* mantém as características anteriores. Somente uma trilha sonora durante todo o vídeo e partes dos esquetes que compõem o espetáculo. O que percebemos então é que existe uma concepção construída sobre como devem ser feitas essas compilações voltadas principalmente para a fragmentação da coreografia. Esse seria o principal interesse de Rodovalho na linguagem fílmica, sendo possível perceber que essa quebra da linearidade da obra é consciente e se mantém em todos os *videodança* produzidos e publicados pela companhia.

Essa fragmentação possibilitada pela linguagem fílmica fica ainda mais evidente quando contrapomos com o vídeo publicado pelo Auditório Ibirapuera, pois, nesse caso, percebemos outra concepção na construção de *videodança* que prima pela preservação do sentido do espetáculo. A Quasar, ao contrário, privilegia imagens soltas, em reverso e com velocidades alteradas, distorce o sentido dos movimentos, confunde o espectador da localização das coreografias no espetáculo e reforça a ideia de fragmentação do corpo que também está colocada nas coreografias.

Aliás, pelas poucas informações que temos, através dos vídeos, dos espetáculos executados, a questão da fragmentação do corpo que dança também é apresentada como uma característica que perpassa todas as coreografias. Os deslocamentos de quadril e movimentos localizados em apenas uma parte do corpo, como braços, pernas e cabeça, sempre fora do centro de massa do dançarino, transformam o corpo que dança em um conjunto de partes separadas em contraposição a uma ideia de expressão corporal composta pelo todo.

Percebemos então que o movimento, o esquete, a coreografia e, por fim, o *videodança* da Quasar possuem muita liberdade nas montagens. Ou seja, não existe um sentido no espetáculo a ser compreendido, existem sim fragmentos que possibilitam a inversão da ordem dos esquetes, assim como alteração de movimentos, sejam na obra executada ou no *videodança*, capazes de criar múltiplos sentidos¹⁹.

Essa liberdade na criação desses materiais não implica na falta de articulação entre as imagens, na coreografia ou na trilha sonora escolhida para o *videodança*. Ao nos determos em *Quasar Cia. de Dança - Espetáculo "Mulheres"*, percebemos que existe uma articulação entre a sobreposição das imagens (Figura 3) junto às vocalizações agudas, aparentemente de cantoras, da trilha composta por Wim Mertens. As vocalizações que nos remetem a um sofrimento feminino, com o efeito de imagem, carrega o espetáculo de certa dramaticidade, principalmente, por nos levar a crer que o isolamento feminino, aí representado pela dançarina de preto, localizada fora da iluminação, próxima ao sofá, gerasse a necessidade de deslocar o pensamento para fora de uma possível materialidade dolorida, como se os sonhos fossem um local de proteção ou de fuga.

Outro momento em que essas articulações se apresentam com força, além das já comentadas anteriormente, é no *videodança* de *Tão Próximo*. Os cortes, ou *takes*, das imagens do espetáculo acompanham os movimentos da trilha instrumental, inclusive em muitas situações, acelerando o vídeo para que o movimento finalize junto ao ritmo da música. Mas o mais interessante desse material diz respeito às imagens escolhidas, pois, em sua maioria, tratam-se de *takes* em *close*, ou seja, de imagens fechadas, próximas aos dançarinos, impossibilitando a visibilidade do artista por inteiro (Figura 8), estabelecendo uma relação direta com o título da coreografia.

Mas o que se torna evidente é uma preocupação constante e crescente da companhia com a articulação entre as coreografias e os registros fílmicos, desembocando no registro de *No Singular*. O que é entendido como uma perda de sentido pode ser então interpretada como um reforço da própria concepção de dança de Rodovalho. Corpos, esquetes e coreografias fragmentadas são reforçados pelos vídeos que também são divididos em partes. Logo, como podemos pensar em um espetáculo

¹⁹ O que essas compilações não nos revelam é o seu objetivo. A ausência de créditos e informações nos gera dúvidas quanto ao meio em que circularam, com qual objetivo e em que momento. Podem ter sido usados para contemplação de incentivos financeiros de instituições ou para a participação em eventos e festivais, porém essas questões ainda não podem ser respondidas pela falta de informações.

que tem como título o “singular”? Nesse universo de fragmentação, temos espaço para o singular? Fragmentação e singularidade se opõem ou se completam?

Evidente que, por se tratar do registro completo do espetáculo, esse vídeo se insere em uma lógica diferente do *videodança*. Possibilidades de edição, como alteração da velocidade da cena ou inversão do sentido do movimento, são suprimidas em prol da verossimilhança do espetáculo. Por outro lado, essa verossimilhança possibilita-nos um entendimento mais completo do que foi a coreografia executada e, nesse caso, devemos nos ater não só a questões técnicas do registro-fílmico, mas também à própria coreografia *No Singular*.

CAPÍTULO III

No Singular: dança contemporânea em seu contexto?

Depois de termos abordado algumas das características do processo histórico formativo de determinado cenário da dança goiana, depois de estabelecidas algumas interpretações prévias sobre a companhia e o espetáculo *No Singular* e também evidenciado um possível campo de disputa que se insere no cenário da dança goiana hoje, devemos abordar a nossa fonte principal de pesquisa.

Sabendo que não estamos lidando com a memória visual do pesquisador sobre o espetáculo, acessado através de anotações, por exemplo, mas sim através de um registro fílmico produzido e creditado a profissionais, devemos assumir uma postura metodológica de pesquisa que nos possibilite extrair reflexões válidas sobre o documento. Por isso, primeiramente, iremos ressaltar algumas questões que consideramos importantes em cada esquete do espetáculo, no sentido de sistematizar nossos pensamentos.

A ideia central no capítulo é a recuperação do espetáculo registrado, articulando o que foi comentado sobre o mesmo antes de sua estreia e de suas reapresentações ao longo dos anos. Esses comentários circularam principalmente no meio jornalístico que utilizaram tanto de reflexões dos autores das reportagens como de entrevistas e declarações do coreógrafo.

Objetivamos ainda dar sustentação para o problema principal dessa pesquisa: o que é dança contemporânea? Tal questionamento teve origem a partir do posicionamento contrário de um artista goiano em conceituar a Quasar Cia. de Dança como dança contemporânea. Pretendemos sustentar a pergunta através de outras articulações teóricas que tentam clarear um conceito complexo que desperta embates no campo teórico por um longo período.

Evidentemente, não pretendemos aqui sustentar uma definição definitiva sobre dança contemporânea, mas sim contribuir para o esclarecimento de uma série de posturas e posicionamentos que fazem parte tanto do campo teórico como prático. O exercício, então, será colocar em destaques diferentes posições e tentar reconhecer onde Rodovalho e as reportagens do jornal *O Popular* se localizam.

Espetáculo em foco

A preocupação agora é com a transposição da linguagem coreográfica para o texto escrito. Tentaremos estabelecer o maior grau possível de semelhanças com o espetáculo, porém, assim como no registro fílmico, muitas de suas características serão perdidas. Por outro lado, podemos ressaltar alguns detalhes que nos possibilite uma reflexão mais aprofundada.

Mesmo sabendo que estamos lidando com o espetáculo encenado através de um registro fílmico, isso não impede que possamos refletir sobre a coreografia à parte do registro. Como discutido anteriormente, as filmagens de espetáculos são os documentos que reservam o maior grau de semelhança com a obra original, possibilitando uma atenção especial para o que foi a apresentação.

No Singular é uma coreografia composta por vinte e um esquetes, conforme a decupagem de vídeo realizada por Henrique Rochelle. Nesse processo, ele também tituló os esquetes (ou cenas, como ele prefere dizer), preservando a forma como bailarinos e coreógrafo se referiam a cada uma delas. Aqui iremos preservar esses títulos.

Os três primeiros esquetes são coreografados juntos, um fazendo parte do outro. Em *Pezinho – Entradas*, parece existir uma líder que diz quando os dois dançarinos devem começar ou parar de dançar. Já em *Pezinho*, essa ordem é rompida e eles dançam sem sua “autorização” (Figura 9), mas ao final ela ordena que parem e saiam do palco. Em *Anúncio*, essa relação também é colocada, pois um dos dançarinos, de terno e gravata, sempre interrompe a coreografia quando outro, com o mesmo figurino, aparentemente, faz o movimento errado.

Figura 9 – *No Singular* (2012) - *Pezinho* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:06:49,60)



Os dois dançarinos de terno e gravata fazem a ligação com o quarto esquete, *Sem Patins*. Eles continuam com sua coreografia, agora corrigida e executada simetricamente. Em outra parte do palco, um dançarino se apresenta individualmente em um foco de luz. Ele é substituído pelo próximo bailarino que irá executar uma coreografia diferente. Essas trocas ocorrem várias vezes, porém, em alguns momentos, essa substituição é feita à força pelo próximo dançarino, e aquele que já estava no palco tenta resistir. É perceptível a mudança de personagem em cada coreografia apresentada no foco de luz, como se cada um tivesse uma personalidade específica.

O último dançarino a se apresentar fica no palco. O foco de luz diminui, formando seis pequenos quadros brancos no chão, ocupados cada um por um dançarino, como se fossem as fotos de perfil de redes sociais. A trilha sonora que dá início a essa esquete, intitulada *Facebook*, é um toque de duas notas que nos remete às notificações também presentes em rede sociais. Todos os seis personagens apresentados têm personalidades muito distintas. Em um deles, uma mulher se despe e se arranha em um movimento angustiante com uma expressão facial inerte. Posteriormente, os outros bailarinos saem de suas posições e começam a tocar vigorosamente o corpo da mulher despida (Figura 10).

Figura 10 – *No Singular* (2012) – *Facebook* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:15:41,63)



O último bailarino a tocá-la dá início ao próximo esquete, *Homens*. Essa coreografia é executada em grandes quadrados azuis marcados no chão pela iluminação. Os movimentos coreográficos são bastante rígidos e não têm uma forma plástica, contínua, mais parecendo robôs que tivessem movimentos limitados. Importante pontuar que esse esquete é precedido por *Facebook*, onde observamos uma “hiperexploração” ou uma “hipersensualização” do corpo feminino.

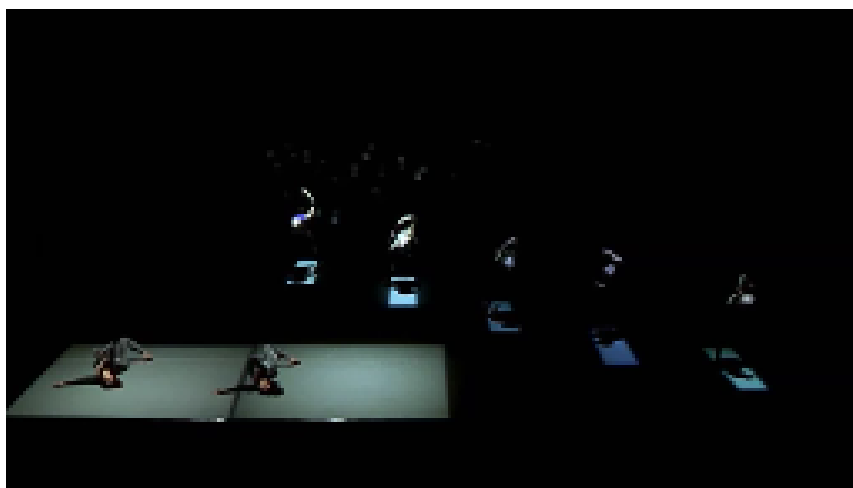
Em *Recanto*, percebemos um elemento de continuidade com *Homens*. O último dançarino a se apresentar na primeira cena, executa a segunda com uma parceira. Esse casal executa a coreografia, tendo como trilha a música “Recanto Escuro” (2011), de Gal Costa. A iluminação forma, no chão, imagens como se fossem janelas, e os movimentos são baseados em ações de atração e repulsão.

Em seguida, temos *Slow*, onde o principal elemento de ligação com o esquete anterior é a iluminação em forma de janelas que se mantém. Essa coreografia é executada com trilhas sonoras diferentes. Primeiramente, os movimentos são acompanhados por uma música eletrônica, moderna, com toques rápidos. Em seguida, temos uma música lírica que acaba por mudar completamente a percepção daqueles movimentos. O que no primeiro momento nos remete a técnica de *slowmotion*²⁰, causando estranhamento pela oposição entre movimentos e a trilha agitada, em um segundo momento, a trilha lírica é capaz de dar outros sentidos aos movimentos, que

²⁰ O *Slowmotion* é uma técnica utilizada no cinema com o objetivo de distorção do tempo e duração maior de uma cena. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_lenta>. Acesso em: 15 jun. 2017

agora passam a ser mais introspectivos. Esse esquete sofre duas intervenções da próxima coreografia a ser executada, sendo esse o elemento de continuidade de um para o outro (Figura 11). Percebemos uma proximidade com a técnica de *trucagem*, também do cinema, em oposição ao *corte seco*, como se fosse uma passagem gradual de uma cena para outra através da sobreposição e imagens²¹.

Figura 11 – *No Singular* (2012) - *Slow* e *Diagonal* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:25:35,93)



Em *Diagonal*, Rochelle afirma que a cena trata sobre a exploração do espaço pessoal (iluminado) em oposição ao espaço escuro, mas ainda é possível acrescentar a possibilidade de uma discussão sobre o que deixamos revelar de nossas personalidades ou corpos nas redes sociais. A iluminação remete a *Facebook*, quando nos deparamos com a simulação de fotos de perfil novamente, porém agora os dançarinos têm mais liberdade de interação com essa iluminação, não ficando restritos a ela, podendo entrar e sair do foco e ainda podendo deixar apenas uma parte do corpo iluminado e o resto escondido na escuridão.

Ao final, quatro dos cinco focos de luz são apagados, permanecendo apenas uma dançarina no palco. É ela que dá início a *Telefone*. Essa coreografia sinaliza uma mudança no que já havia sido apresentado até agora, pois é o primeiro esquete em que todo o elenco se apresenta junto, e existe uma mudança no tom do espetáculo que passa agora a ser mais cômico e leve.

²¹ Para melhor conhecimento sobre os conceitos de *corte seco* e *trucagem*, consultar os verbetes homônimos inseridos na obra *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003), de Jacques Aumont e Michel Marie: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas, SP: Papirus, 2003.

O espetáculo discutiu, até agora, questões referente à individualidade, à exposição da intimidade nas redes sociais, à construção de determinadas personalidades ou perfis nessas redes e até mesmo a relações mais íntimas que acabamos por expor nessas mídias. Agora, a pauta é sobre comportamentos de grupos, ou pelo menos de práticas, que se popularizam na internet e passam a ditar uma forma de agir ou de vestir ou, até mesmo, de falar de determinado conjunto de pessoas.

Telefone é o primeiro esquete, depois de *Pezinho*, onde todo o palco é iluminado, a trilha sonora é composta pelos ruídos dos movimentos e vocalizações produzidas pelos dançarinos, marcadas por frases de uso comum no mundo da internet, mais especificamente nas redes sociais. Além disso, a coreografia e as vocalizações vão se construindo ao longo do tempo, como se fosse uma rede onde cada um acrescenta alguma expressão ou movimento. Esse esquete traz o caráter mimético e viral presente nas redes sociais, principalmente relacionado a expressões de fala e comportamentos sociais. Viral é aqui relacionado à velocidade com que se popularizam e passam a fazer parte das práticas cotidianas dos indivíduos.

A comicidade do esquete é construída nos momentos em que alguns indivíduos tentam romper com a repetição em grupo e passam a reproduzir, incessantemente, a mesma expressão de fala enquanto os outros continuam a coreografia. Porém logo esse rompimento é reabsorvido pelo grupo e o indivíduo volta a repetir a coreografia como todos.

Figura 12 – *No Singular* (2012) – *Telefone* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:34:32,03)



Conforme observamos na Figura 12, todo o grupo está executando a coreografia junto, especificamente beijando o ombro, remetendo-nos à expressão “beijinho no ombro”, que ficou popular na internet. Ao fundo do palco, uma dançarina de botas brancas e vestido cinza repete sem cessar a expressão “de novo”, com movimentos frontais de quadril. Tal movimento faz parte do esquete, mas, ao mesmo tempo, rompe com a coreografia do grupo até que todos voltam para essa parte da cena e ela retoma a movimentação completa.

Como nas outras passagens de esquete, um dos dançarinos de *Telefone* permanece no palco e começa a se despir, dando início a *Espelho*. Essa coreografia é executada por dois dançarinos. O primeiro dá início ao esquete, tirando a roupa e se admirando, enquanto um segundo dançarino, muito mais forte e mais musculoso, entra posteriormente no palco, apenas com uma camiseta regata e a roupa de baixo. Tem início a trilha sonora. O primeiro dançarino começa a executar um movimento de braço e, ao mesmo tempo, tenta imitar as posições (poses) do outro dançarino, que ressaltam seus músculos (Figura 13). Os movimentos da mão parecem um “sai fora” do bailarino mais magro para o mais forte e fica evidente também a expressão de decepção e impotência por não ter as mesmas qualidades físicas de um corpo supostamente dentro dos padrões.

Figura 13 – *No Singular* (2012) – *Espelho* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:39:28,10)



Ao final de *Espelho*, outros dançarinos entram no palco para execução de *Tranquila*, com participação especial da cantora goiana Grace Carvalho. A letra da trilha fala sobre “ficar tranquila” e “não se preocupar”, mesmo diante de qualquer

dificuldade da vida. Essa postura reforçada na música ganha materialidade no espetáculo, pois, ao mesmo tempo em que Grace Carvalho está cantando ao vivo, ela participa dos movimentos coreográficos, impedindo até mesmo que ela execute a música corretamente. A cantora é jogada, derrubada e arrastada e mesmo assim repete que ficará tranquila e não irá se preocupar, despertando risos na plateia.

Outro ponto importante desse esquete é que a música é acompanhada por um *beat box*²² executado por um dos dançarinos, como se fosse uma releitura ou uma reinterpretação da obra. Rodovalho evidencia, assim, a capacidade de integração entre as artes, possibilitada pelas mídias contemporâneas. A releitura de obras é uma prática que se tornou comum nos canais de vídeo em que artistas fazem adaptações de obras de outros autores, discutindo não só a questão do direito de autoria no mundo digital, mas também qual é a visão dos artistas sobre as obras do outro.

O próximo esquete marca outro momento do espetáculo que agora começa a intercalar esquetes dramáticos e cômicos. *Rua* tem início com uma pisada forte de umas das dançarinas, o toque profundo de um tambor grave e a iluminação cria uma faixa de pedestres no palco. Esse esquete é entrecruzado pelo esquete *Anjos*, onde dois casais se encontram na faixa de pedestres, dando início à coreografia marcada pelas dançarinas se jogando nos braços de seus parceiros. Ao final desses movimentos, uma das dançarinas se separa de seu parceiro e inicia *Duo só*.

Segundo Rochelle, nesse momento é desenvolvido “uma movimentação segmentada, orientada pelas articulações e por relações de vazio e espaço preenchido. Quando se distanciam, ainda vê-se a iluminação da rua, eles se afastam” (ROCHELLE, 2014, p. 159). O que percebemos é que o casal dança nos espaços formados pelo parceiro, ou seja, um ocupa o espaço que o outro não está ocupando. É como se fossem duas coreografias separadas, em que os bailarinos não dependessem um do outro, podendo dançar sem a presença do parceiro.

Ao final de *Duo só*, a faixa de pedestres volta a ser projetada, porém rapidamente a iluminação se concentra em um quadrado ocupado por uma dançarina, mas que, logo em seguida, vários outros personagens, vestidos de terno e gravata, cercam-na. Intitulada *Elevador*, esse esquete apresenta-nos situações sociais que muitas vezes são desconfortáveis e que exigem algum tipo de conduta ou comportamento social

²² O *beat box* é um termo americano que diz respeito a imitação vocálica de sons de instrumentos musicais, mais especificamente, os instrumentos de percussão. Muito utilizado por grupos de rap e hip hop. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Beatbox>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

muito específico. Nesse sentido, a coreografia apresenta um estranhamento representado pelas posições assumidas pela dançarina, que está no meio dos personagens de terno e gravata. Ao tentar sair do meio deles, acaba muitas vezes ficando de ponta cabeça ou em posições horizontais inesperadas (Figura 14).

Figura 14 – *No Singular* (2012) – *Elevador* (Quasar Cia. de Dança, 2012 - 0:54:30,30)



Importante notar que, a partir de *Rua*, o tema das mídias digitais ou das relações construídas na internet é, aparentemente, abandonado. Agora as situações construídas por Rodovalho dizem respeito a relações que ocorrem na materialidade, como encontros nas ruas, casais que se apaixonam e trocam de parceiros, encontros que ocorrem no mundo físico, permeados pelo estranhamento e pelo constrangimento.

Até mesmo no próximo esquete, *Sonhos*, o tema do mundo digital está muito distante. A bailarina de *Elevador* finaliza o esquete de ponta cabeça. A iluminação sofre uma mudança e retorna para as mesmas formas projetadas em *Anjos* e *Duo Só*. Vários bailarinos executam uma coreografia com movimentos próximos ao balé, com um figurino composto por plumagens nas costas. Ao final, uma das personagens com penas retira a dançarina que estava de ponta cabeça e a lança de um lado para o outro até que é jogada aos pés de outro bailarino.

É dentro desta situação que se dá o início de *Recanto 2*. Rochelle pontua que “o encaixe da bailarina aos pés do bailarino é o mesmo da cena *Recanto*, e essa nova dupla

executa a mesma coreografia [...], com a mesma música, porém com efeitos de congelamento do movimento em diversas passagens da cena” (2014, p. 160).

Em seguida “retornam os bailarinos do Anúncio e do Cena Sem Patins [...] que executam a coreografia da cena Pezinho, novamente numa estrutura de estarem se repetindo, com a inclusão de outros bailarinos dançando a mesma coreografia em intenções e personagens distintos” (ROCHELLE, 2014, p. 161). Esse esquete, intitulado *Baile de Ilusão*, é executado com a trilha homônima composta por Céu. Percebemos, mais uma vez, a fragmentação dos espetáculos de Rodovalho e a capacidade de trocar e inverter a ordem dos esquetes. O que antes era uma coreografia rígida em *Sem Patins*, agora, com outra trilha sonora e a participação de outros personagens, é ressignificada de forma mais livre, permeada pelo estilo musical “brega”²³.

Um dos últimos esquetes é *Passo – a – Passo*, que conta com a participação do público que ensaiou em casa a coreografia disponibilizada na internet pela Quasar. Interessante reparar que perdemos a noção de quem são os dançarinos quando o público se mistura bem com os artistas, modificando as fronteiras que os separam. Lembrando que continua existindo público, pois os que não aprenderam a coreografia são orientados a permanecer sentados nas cadeiras. A separação entre público e plateia se mantém.

O último esquete do espetáculo é *Valsinha*, onde vários ingredientes de todo o espetáculo são executados juntos. Existe uma sobreposição das iluminações utilizadas no espetáculo, e a coreografia do *Passo – a – Passo* é executada com um grau maior de liberdade e exploração corporal pessoal. Ao final da música, cantada pela artista convidada, todos, inclusive os membros do público que dançaram o *Passo – a – Passo*, agradecem a presença de todos.

A trilha “Valsinha” volta a ser executada no final do registro fílmico. Com a imagem escura escondendo o palco, são passados os créditos, e vemos o público se deslocando para a saída da cena e do teatro²⁴. O registro de *No Singular* difere, e muito,

²³ Segundo a enciclopédia livre Wikipédia, o “brega” é um estilo definido por músicas românticas consideradas de baixa qualidade pelas elites. Logo o nome “brega” foi dado de modo pejorativo, porém os próprios músicos desse estilo introduziram o nome para definir o que eles faziam. Hoje o “brega” conta com a inclusão de vários ritmos de outras culturas, como a africana e a caribenha. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Brega>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

²⁴ Nos créditos apresentados em *No Singular*, são mostrados os nomes da companhia, do espetáculo, do coreógrafo, da direção da companhia, da direção de ensaio, dos bailarinos que executaram o espetáculo, da cantora convidada, do figurinista do espetáculo, dos cenografistas, da direção de luz, fotógrafos, montador e operador de luz, da produtora e outros envolvidos com o espetáculo que fazem parte da companhia, como: fisioterapeuta, nutricionista e professores de dança, yoga e pilates. Nos

dos *videodança* analisados no capítulo anterior, pois, de antemão, esse registro fílmico tem como objetivo preservar um grau de semelhança maior com o espetáculo.

Nesse sentido, algumas características devem ser pontuadas, tais como: a preservação da linearidade do espetáculo, ou seja, não temos a inversão do sentido das imagens nem a troca da ordem dos esquetes; o desenvolvimento do registro se dá da mesma forma como foi o espetáculo; e, aparentemente, o tempo da obra coreografada foi preservado, não havendo resumos ou cortes nas coreografias.

Por outro lado, também não temos um registro sem nenhuma possibilidade de edição das imagens. Por exemplo, em *Pezinho – Entradas*, percebemos que, enquanto os bailarinos não estão no palco, a imagem é acelerada, mostrando uma movimentação intensa do público no teatro. A velocidade do vídeo só retorna ao tempo natural momentos antes da entrada dos dançarinos.

Outra possibilidade evidenciada no registro de *No Singular* é a técnica de *trucagem*, principalmente pela sobreposição de imagens, uma em plano aberto e outra em plano fechado, compondo a mesma cena. Esse efeito nos possibilita uma experiência diferenciada em relação àqueles que estavam no teatro. Percebemos que essa técnica é utilizada principalmente nos esquetes com cunho mais dramático, de maneira a reforçar a introspecção e a sensação dramática da cena.

Por fim, outra possibilidade dentro do registro é a utilização do *corte seco* para reforçar as mudanças de esquete. Articulado com a iluminação, os cortes de cena acabam por reforçar as mudanças e transições que ocorrem no espetáculo e, nesse caso, a sobreposição de imagens também cumpre essa função quando a coreografia faz uma transição de um esquete para outro de forma mais lenta. Além disso, outras características do espetáculo são preservadas de uma forma bastante fidedigna: cenários, movimentos coreográficos, figurino e trilha sonora.

O cenário do espetáculo é montado, como definido pelo jornal *O Popular*, em *real-time*, ideia de Júnior Leite, e tem, como tema principal, imagens em pixels do mundo digital. Esse cenário é montado ao longo do espetáculo, a partir de um fundo preto em que quadrados prateados são adicionados um por um. Rochelle chama atenção para as formas assumidas pelos quadrados, que não são idênticos em todas as apresentações, já colocando em discussão um dos principais temas do espetáculo: a

“experiência individual” (ROCHELLE, 2014, p. 100), ou melhor, a singularidade das experiências para cada sujeito.

A singularidade é o fio condutor de todo o espetáculo, seja na busca individual pela originalidade, como uma roupa diferente ou uma expressão de fala, seja nas experiências coletivas que cada sujeito pode senti-las de forma única. Nesse sentido, a coreografia possibilita várias formas de se singularizar, de ser diferente, até mesmo utilizando obras já prontas para recriar outras possibilidades. O que não quer dizer que a singularidade exista somente pela diferenciação, pois pode se concretizar também dentro de uma busca por uma identificação.

Por outro lado, essa montagem do cenário que ocorre ao longo de todo o espetáculo evidencia as relações em rede, como se todos os esquetes estivessem interligados. Ideia reforçada também pela presença de um elemento anterior que compõe o próximo esquete, mesmo que seja um personagem ou a iluminação.

Na cenografia de Shell Junior, principalmente pela iluminação, os pixels também se fazem presentes normalmente em tom azul ou branco, além da constante oposição entre escuro e claro. Esse contraste funciona muito para evidenciar o que está em cena e o que está fora dela. Assim, a iluminação funciona como o *corte seco* presentes na linguagem fílmica que direcionam nossa atenção para determinadas cenas em diferentes momentos.

Para as mudanças dos esquetes, não é necessário a saída do palco de um dançarino para entrada de outro. Basta que a iluminação que está sobre ele se apague e outra, em outro lugar do palco, se acenda revelando outro dançarino que já está em posição para iniciar o próximo esquete. Esse jogo de cena fica ainda mais fácil de ser feito com o registro fílmico, pois, logo após o fim do esquete, a edição pode cortar a cena da câmera que está filmando os dançarinos que já estavam no palco para a câmera que está concentrada na entrada dos bailarinos que irão executar a próxima coreografia.

Por fim, é importante perceber que as discussões sobre as relações em rede e o mundo digital, tão retratado por Rodovalho nas notícias de jornais, aparecem na coreografia. Porém *No Singular* não se constrói apenas pela crítica ao mundo digital e às redes sociais, como nos casos de *Facebook* e *Espelho*, mas também evidencia as possibilidades criativas no meio artístico, por exemplo, com as apropriações e ressignificações de obras de arte por outros artistas.

Por outro lado, percebemos também que existe uma discussão um pouco maior que parece ter como tema as relações contemporâneas como um todo e não só as

relações em rede no mundo digital ou a velocidade de informações. Rodovalho coloca em discussão como as relações são construídas hoje em dia, inclusive no mundo material. Quando nos debruçamos sobre os esquetes posteriores à *Rua*, como já comentado, percebemos que o tema do mundo digital é deixado de lado e a coreografia passa a abordar questões presentes no mundo material.

Henrique Rochelle ressalta ainda a ressignificação de obras de arte ao tratar sobre a presença de coreografias de outros espetáculos anteriores a *No Singular* que compõem a obra de 2012. Percebemos que essas coreografias são modificadas tanto em seus movimentos como em seu contexto coreográfico, pois passam a ocupar uma obra diferente da que se inseriam originalmente. Neste mesmo sentido, Rodovalho também empresta componentes de um esquete em outros, fazendo uma espécie de sobreposição de informações e, desse modo, ressignificando as coreografias ao utilizar a mesma iluminação em *Anjos*, *Duo Só* e *Sonho*. Há também movimentos coreográficos que se repetem em diferentes esquetes e até mesmo, como no caso de *Slow*, que, com a mudança da trilha, a mesma coreografia é completamente ressignificada. Mas é no esquete *Tranquila* que se dá o ápice da discussão da apropriação e ressignificação de obras de arte.

Depois de tais considerações e compreensão da complexidade de *No Singular* dada a abrangência de temas abordados, perguntamos, por que, pelas notícias de jornais, percebemos que as interpretações sobre o espetáculo concentram-se no mundo digital e nas relações pela internet? E mais importante ainda, será que nesse processo de recuperação do diálogo, ou de uma comunicação mais direta com o público, tantas vezes comentado por Rodovalho, uma parte do espetáculo é deixada de lado por aquilo que possa ser mais facilmente identificado? Nesse caso, devemos retomar as notícias de jornais que circularam nos momentos em que o espetáculo foi encenando, para pensar novamente o que foi comentado, mas agora tendo como ponto referencial a abordagem do registro fílmico.

A estreia de *No Singular*

Como já apresentamos brevemente no primeiro capítulo, o espetáculo *No Singular* foi bastante comentado em seu ano de estreia e também em suas reapresentações posteriores, principalmente por meio de notícias de jornais. Porém, além da possível relação que estabelecemos entre o caráter propagandístico e elogioso

das mesmas com um projeto modernizador que prima pela visibilidade externa das produções artísticas goianas, apontaremos outras questões que podem ser percebidas.

Podemos dividir as notícias sobre o espetáculo em três momentos. O primeiro, diz respeito ao momento anterior à estreia que ocorreu no dia 7 de outubro de 2012; o segundo momento, dá-se após a estreia; por fim, o último momento é marcado pelas notícias referentes às reapresentações na capital goiana.

No dia 05/09/2012, temos a primeira notícia com informações sobre o espetáculo, redigida por Renato Queiroz, intitulada “Henrique Rodovalho ensina coreografia na internet”, publicada no caderno Magazine. Esse texto traz, como tema principal, o vídeo compartilhado pela companhia em que ensinava a coreografia para o público que iria se apresentar no esquete *Passo – a – Passo*. Nessa mesma notícia, Henrique Rodovalho é colocado com o coreógrafo “de uma das principais representantes da dança contemporânea brasileira” (QUEIROZ, *O Popular*, 05/09/2012).

Em seguida, o jornalista faz um resumo do que é tratado na coreografia, explicando que:

Além das redes sociais, *No Singular* busca inspiração na velocidade de informações do mundo contemporâneo. O espetáculo extrai do mundo a fragmentação. Segundo o coreógrafo, cada intérprete publica o seu perfil no espaço. A música, o silêncio e os sons corporais alimentam a estrutura virtual, que fala de um ser humano que se agrupa em redes, mas permanece solitário em suas escolhas. (QUEIROZ, *O Popular*, 05/09/2012).

E ainda, através de uma citação do próprio Rodovalho, é pontuada uma diferença entre essa coreografia e as anteriores produzidas pela companhia.

Antes os movimentos eram criados e colocados no espetáculo a partir do nosso estilo de se mover. Neste espetáculo, o que interessa é buscar formas específicas de se mover, independente do nosso estilo e independente de uma coerência. Este estilo pode ser mais um instrumento e não o fim (RODOVALHO apud QUEIROZ, *O Popular*, 05/09/2012).

No dia 05/10/2012, ou seja, dois dias antes da estreia de *No Singular*, o jornal *O Popular* publica duas notícias sobre a companhia, também inseridas no caderno Magazine. A primeira, intitulada “Espetáculo Singular”, escrita por Rogério Borges, tem início afirmando que “um desafio, um risco e uma inquietação. Esses três

elementos, quando se juntam, podem ser sinônimo de inovação. Quando acontece com algo consagrado, soma-se algo mais” (BORGES, *O Popular*, 05/10/2012). A notícia traz a expectativa sobre o mais novo trabalho da companhia “que marcou seu espaço no cenário da dança contemporânea brasileira” (BORGES, *O Popular*, 05/10/2012), pois possui um caráter inovador conforme o próprio coreógrafo, que diz: “Comecei a me questionar como artista, a ter uma grande inquietação sobre o trabalho que ia desenvolver. Passei a analisar a inserção do que eu fazia num contexto maior da dança” (RODOVALHO apud, BORGES, *O Popular*, 05/10/2012).

Em seguida, o coreógrafo é elevado, pelo jornalista, a nível de uma grife por seu estilo inovador e único. Rodovalho responde: “isso me deixa muito feliz porque sei que ter esse reconhecimento é algo raro. Não são muitos os coreógrafos, no Brasil e no mundo, que têm uma linguagem própria tão marcante assim” (RODOVALHO apud, BORGES, *O Popular*, 05/10/2012), e continua:

Eu queria experimentar algo novo, mas, claro, sem perder todo o meu olhar anterior, tudo o que amaldiçoei e aprendi em minha carreira [...]. É o específico, o diferente que vai estar em cada momento do espetáculo [...]. Não há uma linearidade desta vez [...]. O acesso às referências está muito mais fácil e dinâmico. A internet e as redes sociais foram, sim, um tipo de inspiração para este trabalho. Propus, com isso, uma forma mais intensa de interação [...]. Quero que as pessoas se identifiquem, que recorram às suas lembranças, que tragam elas também outras informações para este trabalho. (*O Popular*, 05/10/2012)

Por fim, a reportagem traz os valores que serão cobrados para a estreia do espetáculo, bem como data, local e hora.

“Curiosidades”, a segunda reportagem do mesmo dia, foi publicada em formato editorial (sem autor) e se concentra em algumas características do espetáculo, como o caráter inovador em relação às coreografias anteriores, o conteúdo do programa do espetáculo que traz apenas algumas opiniões daqueles que assistiram aos ensaios, a trilha sonora que compõe o espetáculo de forma geral e os figurinos. Por fim, na reportagem, é afirmado que:

para Henrique Rodovalho, no Singular é uma espécie de retorno aos primórdios da Quasar, quando as coreografias eram compostas por movimentos menos sofisticados. Para ele, deixar a emoção tomar um pouco o espaço da técnica pura é um dos grandes desafios deste novo trabalho (*O Popular*, 05/10/2012).

Diante desse material de divulgação, é possível perceber algumas características em comum. Existe um tom excessivamente elogioso em relação à companhia e às expectativas em relação ao novo espetáculo. Evidentemente, esses materiais têm como função levar as pessoas ao teatro, pagar o ingresso e presenciar a estreia de *No Singular*. Mas não é por isso que esses textos são desprovidos de qualquer tipo de projeto ou concepção artística. Esse enfrentamento ao material jornalístico é discutido por Rosângela Patriota, em *Vianinha: um Dramaturgo no Coração de seu Tempo*, referenciada em Carlos Alberto Vesentini, que diz:

esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotadas de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, ela são *prática* política de sujeitos atuantes. (VESENTINI, 1984 apud PATRIOTA, 1999, p. 53).

Diante dessas considerações, a autora afirma, em relação a circulação das opiniões referente a obra *Rasga Coração* (1972, de Oduvaldo Vianna Filho, que “é cristalino observar que os jornais trabalhados e os jornalistas [...], estiveram imbuídos de uma dada perspectiva que buscou definir a liberação da peça como um dos índices de redemocratização do país” (PATRIOTA, 1999, p. 53-54). Logo, podemos articular essas possibilidades de compreensão aos materiais que circularam referentes a *No Singular* e não destituí-los de qualquer sentido político ou de uma perspectiva política que está sendo defendida.

Quando percebemos a constante referência à Quasar como o melhor exemplo de dança contemporânea do estado, existe uma implicação política, consciente, no uso do termo. Alçar Rodvalho a uma grife, os comentários constantes sobre seu reconhecimento fora de Goiás, e até mesmo fora do país, e também as expectativas com relação ao novo espetáculo pelo seu caráter inovador, são pautas constantes nos textos e nos revelam uma unidade no pensamento em relação à companhia onde essas características devem ser sempre ressaltadas.

No dia 09/10/2017, dois dias depois da estreia do espetáculo, o jornal *O Popular* publica uma reportagem, também no caderno Magazine, com o seguinte título: *Teoria e prática da ciberdança da Quasar*. Para Rafael Ventuna, autor desse texto, o que se assistiu no teatro “foi a conversão das relações cibernéticas em pura dança contemporânea” (VENTUNA, *O Popular*, 09/10/2017), lembrando também Jean-

Georges Noverre e seu conceito de “balé de ação” em contraposição aos balés decorativos. O jornalista ainda cita Pierre Lévy e seu livro *Cibercultura* (1999), estudo icônico para o processo de compreensão das mudanças operadas nas relações sociais e, principalmente, comunicativas, após a popularização do computador e do acesso a internet.

Ventuna ainda afirma que “a Quasar [...] rompeu paradigmas e difundiu a dança contemporânea na região Centro – Oeste do Brasil” (VENTUNA, *O Popular*, 09/10/2017), e continua:

Enquanto diversos artistas estão se esforçando para levar a dança para a internet e tentar identificar o espaço da dança por lá, Rodovalho fez um percurso mais longo e genial: fez um ‘up load’ de sua dança na rede mundial, extraiu empiricamente as relações cibernéticas (aquelas que Pierre Lévy tanto fala) e jogou tudo no palco, exatamente como Noverre desejava. Rodovalho demonstrou ao vivo o que é ser ‘online’. (VENTUNA, *O Popular*, 09/10/2017).

Comentou sobre as citações a outros espetáculos da Quasar em *No Singular*, evidenciou o cenário de Júnior Leite, o figurino de Cássio Brasil, a cenografia de Shell Jr., citou a dançarina convidada e a cantora goiana e por fim a esquete interativa *Passo – a – Passo*. Importante pontuar que todas essas características do espetáculo são adjetivadas com termos que nos remetem a internet, como: “imagens pixeladas”, “movimentação fragmentada”, “individualidades multifacetadas”, “virtualidade”, “interatividade”, “conectividade” e “compartilhada”.

Percebemos então que a reportagem após a estreia do espetáculo tem como função reforçar aquilo que já havia sido explicitado pelo material anterior a estreia. Há a busca, então, pela confirmação, agora com referenciais teóricos, de tudo aquilo que foi comentado pelos jornalistas, afirmado pelo coreógrafo e deveria ter sido identificado pelo público.

Em *Canibalismo dos Fracos*, Alcides Freire Ramos define aquilo que seriam as *interpretações autojustificadoras*. Ao buscar compreender “o processo de recepção/produção de significados” da obra filmica *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, o pesquisador atenta para os comentários feitos em relação ao filme que circularam na época de estreia da obra.

O primeiro material no qual o pesquisador concentra suas análises é uma entrevista concedida pelo autor do filme. Nessa entrevista, é afirmado que existe uma constante variável em suas obras que seria “a preocupação vinculada aos problemas

coletivos” (ANDRADE, 1971 apud RAMOS 2002, p. 58). Dessa forma, Ramos percebe que essa afirmação do autor é na verdade a busca por uma *autodefinição* como tal, e nessa busca ele retorna nas suas obras e identifica uma *matriz*, uma unidade, que dê sentido às produções de sua autoria.

Em seguida, são evidenciados alguns materiais que tinham como função a divulgação da obra no exterior, sendo que em um desses textos, escrito por P. Valmarana, o comentarista reforça a ideia de que o filme possui uma *eficácia comunicativa*, ou seja, estabelece um diálogo fácil e direto com o público, ao que o pesquisador questiona:

Neste ponto, o comentarista interpreta o filme como uma espécie de *realização feliz* de uma estratégia de comunicação que não existe *mediações*. Mas, é possível perguntar: se é assim como diz o comentarista, por que o comentário/interpretação do filme é uma atividade cercada de tanto cuidado? Porque oferecer, no momento de seu lançamento, tantas *autojustificações*? Isto indica, obviamente, que a comunicação não é tão *imediate* assim. (RAMOS, 2002, p. 63).

Ainda são estudados os materiais divulgados com declarações do diretor que circularam no Brasil à época de estreia no país. Para o pesquisador, as constantes explicações do autor da obra e a identificação de características que deveriam ser reconhecidas em *Os Inconfidentes* apenas reforçaram a falha comunicativa com o grande público. Por conseguinte o teórico afirma que:

Joaquim Pedro não *fecha totalmente* as possibilidades de interpretação (a capacidade de recepção/produção de significados com a qual o espectador se apropria da obra). Não chega aos extremos da análise da Valmarana. Mas, de todo modo, as duas análises *funcionam como interpretações autojustificadoras*, sobretudo porque não chegam a ser conflitantes. Ao contrário, parecem se completar. (RAMOS, 2002, p.75).

O que fica evidente é que existe “um esforço consciente em produzir interpretações e significados que auxiliassem no processo de recepção pelo público” (RAMOS, 2002, p. 60). Quando retomamos os materiais divulgados sobre *No Singular*, é possível perceber que tal esforço é muito parecido.

Ao identificar que existem temas do espetáculo já evidenciados pelo jornal, percebemos que as possibilidades de interpretação são *fechadas* ou pelo menos diminuídas. Isso porque, de certa forma, o olhar do público é preparado para o que irá,

ou melhor, para o que deve encontrar no espetáculo, ou seja, existe um auxílio no processo de recepção do espetáculo pelo público.

Essa característica fica ainda mais evidente quando percebemos que os temas ou debates, apontados pelo jornal, são reforçados através das declarações do coreógrafo. Nesse caso, as *interpretações autojustificadoras* funcionam como um atestado daquele que melhor pode falar da obra - o próprio criador -, que também direciona o olhar do público para aquilo que ele quer que seja visto ou que ele acha que a obra quer dizer.

Outro ponto importante a ser notado são as asserções sobre *No Singular* ser um espetáculo inovador e diferente de tudo aquilo que a companhia já produziu. Dessa forma, tanto coreógrafo quanto jornalistas estabelecem, ao mesmo tempo, uma unidade nas obras da Quasar, unidade essa reforçada por Rodovalho ao falar sobre o “nosso estilo de se mover” ou quando Rogério Borges considera a Quasar “uma grife” “pelo seu estilo inovador e único”. Por outro lado, estabelecem também um ponto de rompimento e enaltecem esse rompimento através das possibilidades criativas do coreógrafo e da capacidade da companhia de se renovar. Ainda comentam sobre a nova fase da companhia como um “retorno aos primórdios”, onde o diálogo com o público era estabelecido de forma mais fácil e direta com coreografias compostas “por movimentos menos sofisticados” (*O Popular*, 05/10/2012).

Esse “retorno aos primórdios” é o que Henrique Rochelle chama de “Reconexão Comunicativa”, inaugurada com *No Singular* e composta também pelo espetáculo *Por 7 Vezes*. Essa fase, apontada pelo autor e mantida também por Adriano Bittar, está relacionada às próprias declarações do coreógrafo utilizadas pelo pesquisador.

Segundo Rochelle:

Essa possibilidade de hermetismo, vinda da especialização do movimento, é o que tem incomodado Rodovalho. Conforme a Quasar se aprofundou nessa característica tão valorizada pelo que ele chama de o mundo ‘da dança’, houve um pouco de distanciamento daquele outro mundo, que seria o ‘real’. É nesse momento de questionamento que a 23ª criação da Quasar, no *Singular* (2012), se insere. A proposta é ‘sair um pouco dessa coisa quase inatingível que está se tornando a dança, muito conceitual, e ir ao encontro do público’ (RODOVALHO apud MENEZES, 2012 apud ROCHELLE, 2014, p. 41).

Esse tipo de concepção também é evidenciado nas reportagens publicadas, quando Rodovalho diz que “o acesso às referências está muito mais fácil e dinâmico. A internet e as redes sociais foram, sim, um tipo de inspiração para este trabalho. Propus, com isso, uma forma mais intensa de interação” (RODOVALHO apud BORGES, *O*

Popular, 05/10/2012). Diante dessa busca por uma reconexão com o público, realizada através do acesso fácil às referências do tema, por que então houve tantas publicações em que essas características são evidenciadas?

Nesse caso, nossa pergunta é da mesma ordem da de Alcides Freire Ramos. Se a busca é por uma reconexão comunicativa através, no caso, da linguagem coreográfica, por que tantas declarações e explicações sobre o espetáculo? E por que contar até mesmo com uma notícia posterior ao espetáculo, em que as reflexões anteriores são reforçadas, lançando mão de teóricos que possam comprovar tais considerações?

Ao retornamos ao espetáculo, percebemos outra característica dessas publicações. Aparentemente, as análises se concentraram na primeira parte do espetáculo, ou seja, nos esquetes entre *Pezinho – Entradas* até *Tranquila*. No que se refere à segunda parte, em que é tratado sobre as relações materiais que ocorrem na “vida real”, não há nenhum tipo de menção nos jornais.

Quando nos concentramos no material que circulou no momento das reapresentações de *No Singular*, essas características se mantêm e sempre são ressaltados os temas da conectividade, das relações em rede e da reaproximação com o público. Porém, nesse caso, um ingrediente é adicionado, pois, em 2013, a Quasar Cia. de Dança completou 25 anos e as reapresentações do espetáculo de 2012 fizeram parte das comemorações.

Nesse caso, as notícias que circularam faziam uma retomada histórica no sentido de lembrar o surgimento da companhia e os espetáculos foram colocados em ordem cronológica, ressaltando os mais importantes para a formação da “linguagem própria de dança” da Quasar ou do “estilo Quasar” de dançar. O que questionamos é: por que, mesmo diante de uma possível falha comunicativa, *No Singular* continuou sendo reapresentada? E por que conseguiu mobilizar tantos comentários e ainda é colocado como o espetáculo que inaugura a fase mais recente da companhia? Qual a relação existente entre a projeção dada ao espetáculo - e, conseqüentemente, suas reapresentações - com o fato de a obra ser integrante da Plataforma Internacional Estado da Dança?

De acordo com o material estudado até agora, percebemos uma reportagem com características dissonantes. Sebastião Vilela de Abreu, em “Passos Contemporâneos”, com publicação no dia 02/04/2013, levanta uma importante discussão. Utilizando-se da voz do bailarino Rodrigo Cruz, Vilela questiona o lugar preponderante da Quasar como a melhor companhia de dança do estado, já que existem outros grupos produzindo

espetáculos de qualidade e inclusive sendo reconhecidos fora de Goiás e do país. Ao mesmo tempo, é questionado ainda se a Quasar realmente faz dança contemporânea, pois, em certo sentido, como afirma Rodrigo Cruz, a tendência da dança goiana é que ela seja autoral. Para ele, existem “núcleos alternativos” da dança que estão sendo deixados de lado pelos órgãos fomentadores e pela mídia.

Dessa forma, se temos por um lado, o jornal *O Popular*, afirmando constantemente que a Quasar faz dança contemporânea e que tem um estilo único, singular, marcado pelas características de seu coreógrafo, ou seja, autoral, por outro lado, temos um ex-bailarino da Quasar que questiona essa autoria e singularidade e, inclusive, faz objeção à classificação de dança contemporânea atribuído à Companhia.

Nesse caso, tentaremos colocar em evidência quais as possíveis concepções sobre o conceito “dança contemporânea” estão em debate e, por conseguinte, estabelecer, dentro desse conceito, a localização dos comentários de Rodovalho, dos artigos e reportagens do jornal *O Popular* e das objeções de Rodrigo Cruz.

Dança contemporânea e suas nuances

Mas afinal, o que é dança contemporânea? Trata-se da dança executada na contemporaneidade ou é um estilo coreográfico? Como já discutimos através da obra de Fernão Pessoa Ramos, a busca pela conceitualização pode gerar uma série de problemas. Por outro lado, como bem explica o autor, estamos discutindo a teoria da arte e, para tanto, precisamos dos conceitos que possuem certa realidade histórica para nos referirmos a produtos ou esquemas com características em comum ou que se repetem.

O caso da dança contemporânea não é diferente. Estamos lidando com um universo conceitual que não é capaz de solucionar os problemas do campo prático por completo, mas sim funciona como uma forma de designarmos a que estamos nos referindo. Mas sobre o que estamos falando? Será que existe uma unanimidade do que é dança contemporânea? Evidentemente que não e, nesse caso, é necessário delinear os contextos políticos onde um conceito pode estar inserido.

Na busca por obras, textos, ensaios ou qualquer outro material que constasse alguma definição sobre o tema, ou próxima a isso, percebemos que, em sua maioria, os livros traziam uma história da dança, sem uma abordagem sobre o conceito. Em todos esses casos, o termo estava intimamente ligado a uma estrutura temporal, relacionado ao

momento histórico da dança e não a uma estética ou alguma especificidade da movimentação.

Fabiana Dultra Britto é uma pesquisadora da área da dança que tem como preocupação o modo como está sendo escrita a história da dança no Brasil. Em sua obra *Temporalidades em Dança: Parâmetros Para uma História Contemporânea* (2008), a autora mostra que o que se tem produzido sobre o assunto concentra-se em análises biográficas e não necessariamente toma a dança como objeto dessa história. Além dessa produção personificada ou personalizada, normalmente, essas personalidades são apresentadas de forma linear no tempo, estabelecendo uma relação de causalidade entre fatos e consequências, como se a história fosse uma linha em constante evolução. Segundo a autora, as obras publicadas até hoje

popularizam uma noção de hereditariedade estética baseada em filiações didáticas forjadas entre mestres e alunos, para apresentar a dança como uma árvore de criadores que, plantada em solo brasileiro, ramificou-se em galhos-mães [...]. Contudo, essa alegada consanguinidade não explica a variação de padrões e formulação coreográfica na dança ao longo do tempo e sequer a notícia ou registra. (BRITTO, 2008, p. 35).

A autora continua afirmando que a história, como processo humano, caracteriza-se por relações mais imbricadas do que a simples causalidade de fatos. As obras sobre história da dança sugerem que o desenrolar histórico seja algo previsível e reversível, além de serem “teoricamente irresponsáveis tal o primarismo de seus argumentos e a difusão de preconceitos” (BRITTO, 2008, p. 37),

Esses trabalhos nem sequer correspondem à categoria de uma disciplina científica, pois sua semelhança como a historiografia alcança o estrito limite da indexação editorial. Não poderia mesmo ser diferente, visto que seus autores não são historiadores nem tampouco pesquisadores de dança, mas bailarinos e coreógrafos buscando dar forma patrimonial ao que existe apenas como espaço de memória pessoal. (BRITTO, 2008, p. 36).

Nesse sentido, Britto propõe outra forma de fazer história da dança, sugerindo ser necessário pensar essa forma de expressão do corpo como “coevolutiva”, ou seja, não existe um sentido a ser percorrido, mas múltiplas possibilidades marcadas pelo tempo e pelas relações que os corpos estabelecem em seu momento histórico. A autora fala também da necessidade da compreensão da “configuração cultural”, ou seja,

Compreender que o que está aí permaneceu no tempo sob diferentes designs devido à sua plasticidade, que permitiu acordos adaptativos com o ambiente [...] os quais por sua vez mostraram-se eficientes como estratégia de continuação dos nexos de sentido entre os sistemas envolvidos. A evolução não é uma história de fatos gerados por indivíduos, mas, sim, a resultante da relação entre os acontecimentos engendrados desses fatos ao longo do tempo. (BRITTO, 2008, p. 86).

Somente erguendo a dança à condição de objeto, como a fonte principal na qual o historiador deve se concentrar é que poderemos escrever a sua história, isto é, “são as propriedades da dança que estabelecem as condições para sua historiografia” (BRITTO, 2008, p. 25). De outra forma, o que está em debate é poder construir, através da pesquisa histórica, o contexto no qual o seu objeto está inserido e não partir do contexto pronto e acabado para explicar os conceitos que o permeiam. Segundo Britto,

trata-se de pensar a história de qualquer coisa como a história da elaboração cooperativa de cada identidade, a partir da ativação de suas propriedades particulares, no lugar de uma história de identidades construídas. (BRITTO, 2008, p. 25, destaque nosso).

Daniela de Sousa Reis, em dissertação já citada, também se dedica a pensar as obras que já foram escritas sobre a história da dança no Brasil. Reis percebe limitações, em algumas obras, muito próximas às pontuadas por Britto. Segundo Reis, é possível perceber que esses autores

trabalham com biografias de profissionais da área, informações sobre importantes eventos, obras e companhias nacionais, deixando de contextualizar esse momento da história da dança de nosso país e perceber a relação de interesses e conjunturas que possibilitaram a essa arte ansiar por representações do nacional. (REIS, 2005, p. 18).

Em relação a essa produção historiográfica comentada pelas autoras, tivemos contato com duas obras que parecem estar inseridas nessa lógica. A primeira é *Dança Contemporânea e Moderna* (1990), de Hannelore Fahlbusch, e *Pequena História da Dança* (2004), de Antônio José Faro.

Em ambos os trabalhos, encontramos um caráter evolutivo tanto sobre as informações que temos da dança em momentos passados quanto no processo histórico constituinte da dança como a conhecemos hoje. Fahlbusch e Faro dão início a suas obras, localizando a dança antes da escrita, como manifestação religiosa/mística na pré-história. Assim, vão construindo etapas nas quais foram passando o desenvolvimento humano e, por conseguinte, também a dança.

Importante para nós nessas obras é a forma como é encarada a dança contemporânea. No caso de Fahlbusch, ela se propõe a estabelecer as diferenças entre dança moderna e dança contemporânea. Segundo a autora, “*contemporâneo* – significa o que é do *mesmo tempo*, no caso presente, o que é da nossa época” (FAHLBUSCH, 1990, p. 69), enquanto o “*Moderno* – significa a *atualidade*, ou o que está mais próximo da atualidade” (FAHLBUSCH, 1990, p. 69). Dessa diferenciação a autora conclui então, que:

não existem duas modalidades distintas dentro dessa Escola de dança. O que existe é DANÇA MODERNA, que é a dança do século XX. A dança da atualidade. A diferença se situa no aspecto coreográfico. Assim pode-se dividir a dança moderna em dois aspectos de *expressão coreográfica*. (FAHLBUSCH, 1990, p. 69).

E então a autora faz a diferenciação, sendo:

A dança de expressão contemporânea que é a forma coreográfica que reflete o período no qual ela foi criada. É a manifestação do mundo e do tempo no qual o coreógrafo vive. Sua abordagem é calcada em fatos ou acontecimento marcantes de um período, quer seja de âmbito político, social, religioso, etc., os quais são retratados, muitas vezes, como forma de protesto. (1990, p. 69).

Enquanto a

dança de expressão moderna que é a forma coreográfica que reflete as intenções do coreógrafo, quer seja no plano psicológico, emocional, literário, etc. Por tanto, dança moderna é tudo o que foi feito dentro dessa escola de dança desde Isadora Duncan até os dias de hoje (FAHLBUSCH, 1990, p.69).

Ou seja, fica claro que mesmo a autora, tentando fazer essa diferenciação no *plano de expressão*, não consegue ver que exista qualquer diferença entre uma e outra. Além disso, a estética dessas danças não é levada em consideração, muito pelo contrário. O que vale, no caso, para definir dança moderna ou dança contemporânea é o momento histórico, ou melhor, o tempo histórico no qual o artista está inserido. Assim, aquilo que é feito hoje é dança contemporânea.

No caso de Faro, as questões referentes à falta de preocupação científica com a metodologia de pesquisa são evidentes, além do também evidente reforço de preconceitos. Após contar toda a história da dança, passando pela origem e divisões da dança até chegar à dança moderna, conseguimos uma definição do que é dança

contemporânea. O capítulo 20 tem início com a seguinte assertiva de Clive Barnes, autor com o qual Faro diz concordar plenamente:

Dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem. (FARO, 2004, p. 124).

Temos aí a mesma concepção de Fahlbusch, afirmando que dança contemporânea é a dança que se executa na contemporaneidade. Nesse caso, por um lado, nota-se total falta de precisão para explicação de um conceito que possui um caráter político. Quando se estabelece uma relação única e exclusivamente temporal, perdem-se do horizonte todas essas implicações políticas no uso do termo ou na conceitualização de um determinado grupo como dança contemporânea e outro não. Tudo passa a ser dança contemporânea e isso não é uma realidade. Por outro lado, existe uma ausência na concepção temporal do que é esse “contemporâneo”, pois poderíamos então considerar que um balé clássico, executado no ano de 2017, é dança contemporânea? E quanto ao balé do século XIX, executado no século XIX, também é dança contemporânea? Afinal de contas, os homens do século XIX eram contemporâneos de si mesmos.

José Faro ainda se manifesta quanto ao que ele chama de “aventureiros” que se auto-intitulam “contemporâneos”. Para o autor, espetáculos com dançarinas obesas ou mulheres grávidas e até mesmo espetáculos intitulados “balé-pintura” são obras de aventureiros que nada têm a ver com dança. Sobre as mulheres obesas, o autor as define como “paquidermes soltos numa arena” e, quanto ao “balé-pintura”, ele afirma que se colocasse “no lugar de bailarinos [...] crianças ou macacos [...] o efeito teria sido absolutamente o mesmo” (FARO, 2004, p. 126).

Todo esse arroubo de preconceitos e desqualificações diante de experiências pessoais vividas pelo escritor serve para ele, ao final do capítulo, reforçar a ideia de que a dança, assim como qualquer outra arte, desenvolve-se com fundamentos que devem ser preservados. Para Faro, esses fundamentos são a garantia de um bom espetáculo, que tem como papel principal “aguçar nossa vontade de voltar a vê-lo outras vezes. E a cada vez que o virmos haverá sempre uma renovação das emoções que devem ser despertadas” (2004, p. 126).

Nosso objetivo, obviamente, não é discutir o gosto pessoal de Antônio José Faro, mas sim como esse gosto pessoal, evidenciado na obra como um suposto conhecimento

teórico, é na verdade irresponsável e disseminador de preconceitos, como apontado por Britto. Nossa principal preocupação, nesse sentido, é quanto aos rastros que esse tipo de abordagem deixou no ambiente artístico. Será que essa forma de encarar a dança contemporânea é reproduzida hoje em dia? Ou será que essa já é uma etapa vencida?

Por outro lado, hoje temos pesquisadores de arte que muito se distanciam dessa forma de abordagem sobre o tema. É possível identificar que existe uma procura pelo espaço prático para o conceito, sem necessariamente entrar em debates que desqualificam o que não seja dança contemporânea.

É o caso de Claudia Goés Muller. A pesquisadora, em sua dissertação de mestrado, *Deslocamentos em Dança Contemporânea* (2012), apresenta-nos algumas questões que estão presentes nessa discussão conceitual hoje. Ela se diz incluída entre os dançarinos que, desde a década de 90, reaproximam-se das artes visuais, objetivando resgatar maior posicionamento político e crítico em suas obras (MULLER, 2012, p. 18).

Muller cita André Lepecki, autor que apresenta, apesar da diversidade, algumas características em comum nas obras coreográficas contemporâneas: “a crítica à representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, impulso a favor da dissolução de gêneros, crítica à autoria, crítica às instituições” (LEPECKI, 2009 apud MULLER, 2012, p.18). Influenciada por Lepecki e pelas suas relações com as artes visuais, Muller começa a romper em seu fazer artístico com “o destino confortável do movimento apreciado por sua harmonia estética, [...], a duvidar do espaço do teatro como lugar privilegiado para as artes cênicas. Repensar o modelo de espetáculo, os espaços e as formas de visibilidade da dança [...]” (MULLER, 2012, p. 18-20).

A autora alerta que esse é um problema conceitual, mas que tem partido dos artistas a necessidade de novas terminologias para explicar as possibilidades que a dança contemporânea tem apresentado. Por exemplo, a opção por *performances* em lugar de “espetáculo”, exatamente por que se mudou a concepção do objetivo da apresentação dos artistas contemporâneos, que não querem mais a “espetacularização” da dança. Por outro lado, o termo *performance* diz respeito a qualquer manifestação artística ou a mistura delas.

Essa diferenciação é explicada pela pesquisadora, devido à

urgência na produção de pensamento, de múltiplas indagações sobre materiais, espaços e diferentes posições que os artistas atuantes na

dança contemporânea podem ocupar hoje traz também a necessidade de reinventar nomeações para as obras e para os diversos fazeres de artistas antes circunscritos aos ofícios de bailarino, professor ou coreógrafo. (MULLER, 2012, p. 22).

As novas práticas não dizem respeito somente a novos movimentos e novas temáticas, mas também à problematização dos espaços onde é executada, com qual objetivo artístico, problematizando até mesmo o papel das figuras que constituem uma construção coreográfica, como coreógrafo, bailarino e professor. Muller traz, ainda, o *(NO) Manifesto*, publicado por Yvonne Rainer em 1965, que diz:

Não ao espetáculo,
 não ao virtuosismo,
 não à transformação e magia
 e ao faz de conta,
 não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela,
 não ao heróico,
 não ao anti-heróico,
 não ao lixo metáfora,
 não ao envolvimento do intérprete
 ou do espectador,
 não ao estilo,
 não ao camp,
 não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete,
 não à excentricidade,
 não ao mover ou comover,
 não a ser movido ou comovido. (RAINER apud LIMA, 2007, p.81
 apud MULLER, 2012, p. 22).

O que Muller irá pontuar é que a dança nos anos 70 e 80 se distancia das propostas criadas nos anos 60 e realiza “um retorno ao modelo de espetáculo e às questões, sobretudo, formais. [...] focada em questões estatizantes e do movimento. [...] é um momento de retorno a um certo convencionalismo” (MULLER, 2012, p. 23). Já nos anos 90, esse quadro muda, e os criadores retomam as propostas mais políticas e questionadoras dos anos 60.

A principal crítica sobre o que se produziu em 1970 e 1980 é quanto “à indústria do espetáculo, aos modos de produção de seus trabalhos, à hierarquia de funcionamento das companhias de dança, à estética formalista que revela o pensamento e a política que cercavam grande parte das criações” (MULLER, 2012, p. 26). Muller fala sobre o movimento *Signataires du 20 Août*, que reuniu uma grande quantidade de artistas da dança e pesquisadores, que tinham, como principal objetivo, fazer frente às “condições de implementação da regionalização de subsídios pelo ministério da cultura francês” (2012, p. 27). Ou seja, existe também uma preocupação com as condições de trabalho e

com o modo de distribuição de incentivos e não apenas uma preocupação conceitual e artística.

Por fim, é discutido como o termo “dança conceitual” foi utilizado pela mídia de forma a desqualificar as produções contemporâneas. A mídia via, na problematização dos espaços, dos personagens e das formas da arte coreográfica, uma prática discursiva, sem materialidade e por isso não era dança. Mas o que foi usado para desqualificar esses artistas tornou-se motivo de reivindicação dos mesmos.

Diante da constante preocupação dos significados de tudo que compõem uma obra coreográfica, a dança contemporânea começou a se identificar com o conceitualismo “e se perguntar: Por que sou um trabalho de arte?” (MULLER, 2012, p. 31). A proposta é realmente problematizar esse *status* de arte, que está presente no teatro como local para execução das obras, no papel do coreógrafo como criador, no bailarino como executante, entre outras materialidades que limitam o artista, na visão dos artistas contemporâneos. Neste sentido,

A condição do artista contemporâneo comporta a possibilidade de deslocamento por diferentes papéis e locais do circuito de arte [...]. Todo artista contemporâneo tangencia este fazer multiplicado [...]. Será necessário que associe as pesquisas estéticas a um discurso (tecnicamente) elaborado acerca da prática em que se empenha; que compreenda a inserção de seu fazer em um circuito ou sistema. (BASBAUM, 2008a, p. 323 apud MULLER, 2012, p. 32).

Percebemos então que os debates sobre o conceito de dança contemporânea são intensos e já perpassaram vários ambientes e momentos da discussão. Sem pretender esgotar o assunto, mostramos duas visões, presentes em momentos históricos distintos, que nos permitiram desenhar um contexto mais ou menos claro do que se tem desenvolvido sobre o termo.

As utilizações de conceitos, principalmente nas artes, têm um papel político a ser identificado, ou seja, percebemos que as definições surgem através de embates e intenções que devem ser pontuadas pelo pesquisador. Preocupação que não constatamos nas pesquisas que abordaram os espetáculos da Quasar discutidas no primeiro capítulo dessa pesquisa. Nesse caso, onde podemos localizar a Quasar nessa discussão?

Ainda nos falta informações para identificar qual concepção tem a Quasar sobre dança contemporânea, ainda mais sabendo que o próprio Rodovalho não se auto-intitula criador desse estilo de dança em suas entrevistas. No site da companhia, é possível encontrar o seguinte texto: “A Quasar é um veículo de manifestação artística, que se

expressa através da dança contemporânea, desenvolvendo uma proposta estética própria e diversa”²⁵. Dessa forma, percebemos que são a mídia e os estudos acadêmicos que, na maioria das vezes, conceituam a Quasar como dança contemporânea.

Evidentemente, a companhia não se propõe aos mesmos questionamentos listados por Muller e identificados em outros grupos de dança. A Quasar possui um coreógrafo residente, criador de todas as coreografias da companhia; há uma hierarquia entre os bailarinos, pois existe a figura do ensaiador; as obras da Quasar são todas em formato de espetáculo apresentadas em um teatro. Essas e outras características distanciam-na da definição proposta por Muller e da busca perpetrada pelos dançarinos contemporâneos hoje.

Aliás, devem ser essas características ausentes que fizeram com que Rodrigo Cruz argumentasse contra a contemporaneidade do grupo. Afirmando que a identidade da dança contemporânea goiana ainda não está definida, Cruz está colocando em suspensão a ideia da Quasar como resumo desse estilo coreográfico no estado. Afinal de contas, essa ideia da contemporaneidade da companhia é constantemente reforçada no jornal *O Popular*.

Percebemos que existe um distanciamento da companhia sobre o que é dança contemporânea na concepção de alguns, porém essa visão não é unânime. A Quasar sempre é definida como dança contemporânea pelos jornalistas de *O Popular* e por parte da bibliografia especializada que se utiliza da companhia como fonte de pesquisa. Nesse sentido, a definição é tomada como explicativa por si só, ou seja, não há nenhuma discussão sobre o que o conceito significa. Isso não quer dizer que esses escritores não tenham uma concepção bem formada do conceito.

Talvez para o jornal goiano esse estilo coreográfico defina-se por uma questão temporal, como observamos em Faro e Fahlbusch, isto é, aquilo que se cria na contemporaneidade é dança contemporânea. Por outro lado, é possível pensar que exista uma intenção política em garantir que Goiás tenha uma companhia de dança contemporânea, projetando para fora do estado a imagem de uma opção estética vanguardista que, quando submetida a uma análise mais detalhada, pode não se confirmar.

Logo, podemos pensar que o comportamento da mídia, observada desde os anos 50 no estado de Goiás, pode ter se mantido e que vê na Quasar mais um símbolo da

²⁵ Texto retirado da *homepage* do site da companhia: <http://www.quasarciajedanca.com.br/>. Acesso em: 19 jun. 2017.

modernidade goiana. Assim, a companhia apresenta-se como um produto de exportação, que garante a imagem do estado como modernizador e produtor de boa arte para as outras unidades federativas do país. E será que Rochelle e Bittar compartilham dessa intenção política?

Se nos atentamos especificamente para o espetáculo *No Singular*, a situação pode ficar ainda mais evidente, pois muito se comentou sobre essa obra, cuja estreia se deu em meio a grandes expectativas. A relação da companhia com a Plataforma Internacional Estado da Dança garantiu apresentações em São Paulo, uma turnê pelo interior paulista e contato com outros grupos de dança internacionais, como o *Systeme Castafiore*, da França e a Companhia Ismael Ivo, da Alemanha²⁶. Além disso, pode ter sido esse o motivo da grande divulgação que a obra recebeu no jornal local, juntamente com o uso do termo “dança contemporânea” para definir a Quasar, com o objetivo de promover uma imagem de modernidade do estado.

Tais reflexões carecem ainda de embasamento documental para serem desenvolvidas de forma mais profunda. Porém dizem respeito a nossa principal pergunta: O que se quer dizer quando nos referimos a Quasar Cia. de Dança como uma companhia de dança contemporânea? Ou, mais especificamente, *No Singular* é dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?

²⁶ Informações retiradas dos site: <http://www.agendadedanca.com.br/plataforma-internacional-estado-da-danca/>.

CONCLUSÃO

A ideia inicial da pesquisa era trabalhar com o registro fílmico do espetáculo *No Singular* e suas implicações no que se refere à documentação histórica, à crítica e à recepção por parte do público. Com o avanço da pesquisa, algumas surpresas, dúvidas e novos interesses foram surgindo. Daí que percebemos a existência de um contexto político e midiático, que privilegia a Quasar Companhia de Dança em Goiânia. Percebemos um envolvimento especial com esses órgãos em comparação com outros grupos, o que dá a Quasar uma visibilidade ainda maior, além da qualidade já reconhecida em outros estados e países.

Não pretendíamos aqui colocar em cheque a qualidade dos trabalhos de Rodovalho, mas sim, tentamos pontuar o comportamento da mídia e das produções acadêmicas diante dos espetáculos da companhia, mostrando os resultados e as consequências da participação desses sujeitos no processo de recepção por parte do público em geral. Nesse sentido, percebemos que há de fato um apoio maior à Quasar, onde governo e mídia atuam juntos em detrimento de outros grupos ativos na cidade, aliados ainda a algumas pesquisas que encontramos que não se preocuparam em problematizar esse local privilegiado da companhia.

No que se refere ao comportamento da Quasar em relação a isso, percebemos a aceitação da condição quando o grupo também aproveita-se da mídia para se expor, divulgar seus trabalhos e formar opiniões sobre a companhia e as apresentações. Percebemos que existe um campo de disputas no contexto da “dança contemporânea” goiana, evidenciado pelas poucas publicações que conseguem, raramente, circular opiniões divergentes das de Rodovalho e que têm origem em outros grupos goianos que são pouco comentados e não reconhecidos pelos órgãos de fomento.

Outra problemática com a qual nos deparamos foi com a conceituação de dança contemporânea. Para a mídia local e algumas produções acadêmicas, é indiscutível que a Quasar está inserida na classificação de dança contemporânea. E o que seria isso para um leitor comum? As inovações, as quebras de paradigmas, os trajes extremamente informais, as temáticas trazidas para o palco? Ou o fato de ser do nosso tempo? Percebemos que o coreógrafo da companhia aceita a classificação de dança contemporânea para a Quasar, apesar de nunca se auto-intitular dessa forma.

Surpreendentemente, nos deparamos com a complexidade de tal conceito e finalizamos o trabalho cheios de dúvidas e interrogações. Não há acordo entre os

autores estudados, nem uma definição satisfatória. Não sabemos se de fato precisamos de uma definição ou se ainda nos interessa definir a Quasar num sentido ou noutro. O que sabemos é da inconclusão dessa pesquisa e que as questões iniciais perderam um pouco sua importância diante das problemáticas surgidas durante a elaboração desse trabalho. E é essa inconclusão que nos fará seguir em frente.

REFERÊNCIAS

FONTES

Notícias de jornal

ABREU, Sebastião Vilela. Passos Contemporâneos. *O Popular*, Goiânia, 2 abr. 2013. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

ABREU, Sebastião Vilela. 25 motivos para chegar à tela grande. *O Popular*, Goiânia, 27 fev. 2013. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

ALVES, Rodrigo. A passos largos. *O Popular*, Goiânia, 27 out. 2013. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

BORGES, Rogério. Espetáculo Singular. *O Popular*, Goiânia, 5 out. 2012. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

CURIOSIDADES. *O POPULAR*, Goiânia, 5 out. 2012. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

O JEITO de fragmentar o corpo. *O POPULAR*, Goiânia, 27 out. 2013. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

O POPULAR, Goiânia, 10 nov. 1985. Caderno 2. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR, Goiânia, 14 nov. 1985. Caderno 2. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR, Goiânia, 6 ago. 1985. Caderno 2. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

OTAVIANO, Cleber. Quasar Cia. De Dança é o tema central do filme Corpo Aberto. *Agenda da Dança*, Goiânia, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://www.agendadedanca.com.br/quasar-cia-de-danca-e-o-tema-central-do-filme-corpo-aberto/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

QUEIROZ, Renato. Henrique Rodovalho Ensina Coreografia na Internet. *O Popular*, Goiânia, 5 set. 12. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

VENTUNA, Rafael. Teoria e Prática da Ciberdança da Quasar. *O Popular*, Goiânia, 9 out. 2012. Magazine. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

Vídeos

10 ANOS. Goiânia: Cia. De Teatro Nu Escuro, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

CÉU NA BOCA. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2009. (75 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

CÉU NA BOCA. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança no Auditório Ibirapuera. (6 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

COREOGRAFIA PARA OUVIR. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 1999. (2 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ks8IDI43DLI>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

MULHERES. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2000. (9 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sNT-IOxjdkM>>. Acesso em: 06/04/2015.

NO SINGULAR. Direção artística: Henrique Rodovalho. Coprodução: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – Plataforma Internacional Estado da Dança. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2012. (77 min). [Espectáculo completo cedido pela direção da companhia]

POR 7 VEZES. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2013. (3min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

POR INSTANTES DE FELICIDADE. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2007. (3 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

RODOVALHO, Henrique. *Suprassumo*, PUC – TV, Goiás, 2013. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2005. (2 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

TÃO PRÓXIMO. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 2010. (2 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

VERSUS. Direção artística: Henrique Rodovalho. Goiânia: Quasar Cia de Dança, 1996. (55 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PBoTOJvd5zU>. Acesso em: 6 abr. 2015.

Bibliografia

AGUIAR, Daniella de. Dança Contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo? In: Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 4. Disponível em: < <http://portalabrace.org/ivreuniaio/dancatecnologia.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

AMARAL, Jaime. Dança contemporânea x Identificação. *Ensaio Geral*, Belém, v. 1, n. 2, jul./dez. 2009.

ANDRÉ, João Maria. As Artes do Corpo e o Corpo como Arte. Comunicação realizada em: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

ASSUMPCÃO, Andréia Cristhina Rufino. O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na Formação Humana: caminhos para a emancipação. *Pensar a Prática* v. 6, p. 1-19, jul./jun. 2002 – 2003.

BARTHES, Roland. O que é a Crítica. In: *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BITTAR, Adriano Jabur. *A Preparação Poética na Dança Contemporânea: o Toque Poético, as Imagens das Células Corporais e dos Rabiscos nos Processos de Composição de Madam do Neka e de Por 7 Vezes da Quasar*. 2015. 509 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)-Universidade de Brasília, Brasília, DF – 2015.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto 2008. Publicação da tese de Doutorado defendida em 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 4, 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 27 jun. 2017.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história: ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro – Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CLAUS Clüver. Da Transposição Intersemiótica. In: ABREX, Márcia (Org.). *Poéticas do Invisível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte, 2006.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Miraflores: DIFEL, 2002.

CHARTEIR, Roger. Debate: Literatura e História. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216.

COSTA, Rodrigo de Freitas. “Ideias de uma história”: o teatro e a pesquisa acadêmica em debate. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 9, ano IX, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FARO, Antônio José. *Pequena História da Dança*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FLAMARION, C.; VAINFAS, R. *Domínios de História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *Por entre as coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. O Teatro Entre a Recriação e a Permanência. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 8, ano VII, n.3, 2011. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

HOBBSAWN, Erick J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KATZENSTEIN, Tamara Vivian. *DVD-Registro de Teatro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

KATZENSTEIN, Tamara Vivian. *Entre a Dança e o Cinema: Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)-Universidade de São Paulo, 2015.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIRA, Bertrand (Org.). *Documentário e Modos de Representação do Real*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

MULLER, Claudia Goés. *Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Leilane Aparecida. *Oleanna (1995, David Mamet): Nos Palcos e nas Telas – Discussões Acerca do Poder e da Alteridade*. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Paula Cristina. Quasar Companhia de Dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. *Pensar a Prática*, UFG, v. 6, p. 87-106, jul./jun. 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3. ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Bauru, SP: EDUSC. 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

REIS, Daniela de Sousa. *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo: (des) construção da obra coreográfica 21*. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, Luciana Gomes. *Breves danças à margem - A constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986)*. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal de Goiás, 2010.

ROCHELLE, Henrique. *Elementos da dança como linguagem: “no Singular”, de Henrique Rodovalho*. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

ROCHELLE, Henrique. *Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos Filmes, os Filmes na História*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANCHEZ, Everton Luis. *Charles Chaplin: confronto e intersecções com seu tempo*. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Estadual Paulista, Franca, 2003.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. *Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia (1940 – 1990)*. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Goiás, 2012.

SEBASTIÃO, Marcia Pereira; PESCE, Lucila. Resenha da obra “Cibercultura” de Pierre Lévy. Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas – TECCOGS*, 3. ed. n. 3, p. 66-71, Jan./jun. 2010.