

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SAMUEL NOGUEIRA MAZZA

**AS RECEPÇÕES DA QUASAR CIA. DE DANÇA: INFLUÊNCIAS E
INTERPRETAÇÕES SOBRE O ESPETÁCULO *NO SINGULAR* (2012)**

UBERLÂNDIA- MG

2020

**AS RECEPÇÕES DA QUASAR CIA. DE DANÇA: INFLUÊNCIAS E
INTERPRETAÇÕES SOBRE O ESPETÁCULO *NO SINGULAR* (2012).**

Dissertação de Mestrado apresentada no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M477r Mazza, Samuel Nogueira, 1990-
2020 As recepções da Quasar Cia. de Dança [recurso eletrônico] :
 influências e interpretações sobre o espetáculo *No Singular* (2012) /
 Samuel Nogueira Mazza. - 2020.

 Orientador: Alcides Freire Ramos.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.

 Modo de acesso: Internet.

 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3028>

 Inclui bibliografia.

 Inclui ilustrações.

 1. História. I. Ramos, Alcides Freire, 1963-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

| | | | | | |
|------------------------------------|---|-----------------|-------|-----------------------|-------|
| Programa de Pós-Graduação em: | História | | | | |
| Defesa de: | DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 8, PPGHI | | | | |
| Data: | Vinte e seis de junho de dois mil e vinte | Hora de início: | 14:00 | Hora de encerramento: | 16:00 |
| Matrícula do Discente: | 11812HIS018 | | | | |
| Nome do Discente: | Samuel Nogueira Mazza | | | | |
| Título do Trabalho: | As Recepções Da Quasar Cia. De Dança: influências e interpretações sobre o espetáculo <i>No Singular</i> (2012) | | | | |
| Área de concentração: | História Social | | | | |
| Linha de pesquisa: | Linguagens, Estética e Hermenêutica | | | | |
| Projeto de Pesquisa de vinculação: | Notícias e interpretações: a teia de influências sobre o fato | | | | |

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferência Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Rodrigo de Freitas Costa (UFU), Rosangela Patriota Ramos (Mackenzie), Alcides Freire Ramos orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Alcides Freire Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 26/06/2020, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 26/06/2020, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/06/2020, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2091757** e o código CRC **AF14774B**.

SAMUEL NOGUEIRA MAZZA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:01:05)..... | 76 |
| Figura 2 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:00:27)..... | 77 |
| Figura 3 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:00:29)..... | 77 |
| Figura 4 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:06:49)..... | 78 |
| Figura 5 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:53:20)..... | 90 |
| Figura 6 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:53:49)..... | 91 |
| Figura 7 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:54:23)..... | 92 |
| Figura 8 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:57:14)..... | 94 |
| Figura 9 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:37:04)..... | 99 |
| Figura 10 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:37:58)..... | 100 |
| Figura 11 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:38:23)..... | 100 |
| Figura 12 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:38:59)..... | 102 |
| Figura 13 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:12:45)..... | 107 |
| Figura 14 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:13:55)..... | 108 |
| Figura 15 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:15:49)..... | 109 |
| Figura 16 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:00:04)..... | 122 |
| Figura 17 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:03:04)..... | 123 |
| Figura 18 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:07:34)..... | 124 |
| Figura 19 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:45:02)..... | 125 |
| Figura 20 - Edição de partes do espetáculo <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012). | 126 |
| Figura 21 - <i>No Singular</i> (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:48:46)..... | 128 |

AGRADECIMENTOS

Talvez os agradecimentos sejam uma das partes mais difíceis de uma monografia ou dissertação. Não só por que, para algumas pessoas como eu, a memória, muitas vezes, deixa-nos em situações desconfortáveis devido à sua falta de acuidade, mas também pela carga emocional desse breve texto que abre a dissertação, no caso.

Por esse motivo, gostaria de agradecer muitíssimo, de forma geral, a todas as pessoas que passaram pela minha vida até hoje. Aquelas que não têm seus nomes citados abaixo, podem se sentir incluídas, por que, mesmo sendo pouco o contato, todas me influenciaram e me influenciam de alguma maneira até os dias de hoje.

Por outro lado, não poderia deixar de iniciar os agradecimentos nominais sem começar pelos meus pais, cujas conquistas devo principalmente a eles. O interesse e o respeito com que participam da minha vida me traz a confiança de recorrer a eles nos momentos de alegria e aflição. Nossas infindáveis conversas, desde a minha infância, sempre tiveram como foco a minha maturidade e independência.

Privilégio de poucos, tive uma estrutura familiar que me possibilitou diversas experiências, onde o erro era parte do crescimento do sujeito que, embora interdependente, buscava autonomia. Interdependente por que, no momento de reconhecer o erro, eram meus pais que estavam ali para me ajudar. Interdependente por que, mesmo quando não foi escolha minha, em uma situação imposta por condições alheias à minha vontade na qual fiquei encarcerado no meu próprio corpo, foram eles que garantiram os vínculos humanos de um sujeito que passou a viver ensimesmado.

Já no campo acadêmico, existe uma grande quantidade de pessoas às quais devo agradecimentos. Primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, pela dedicação desde as primeiras conversas durante a graduação. Sem as suas aulas, ideias, sugestões e discussões eu jamais teria descoberto o meu fascínio por pesquisar registros fílmicos de dança. Apesar do meu contato, até prematuro, com a linguagem coreográfica, foi o professor Alcides quem percebeu e despertou em mim a possibilidade de transformar o meu fascínio em pesquisa acadêmica.

Agradeço ainda ao meu orientador por me incluir nas discussões do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Colocar-me nesse núcleo de pesquisas a partir da perspectiva da História Social é me incluir em uma maneira específica de ver a história e as manifestações artísticas, maneira na qual eu me reconheci fazendo pesquisa e me reconheci como sujeito pensante sobre essas manifestações. Temas como recepção, estética, linguagem e interpretação dessas linguagens sempre despertaram meu interesse, e foi

esse grupo que me auxiliou na realização de estudos sobre tais temas. Por isso agradeço muito a todos os colegas do núcleo pelas experiências vividas junto com vocês. O NEHAC é o meu lugar de pesquisa ao qual sou eternamente grato.

Agradeço, carinhosamente, à Prof^a. Dr^a Rosangela Patriota, uma das professoras mais inspiradoras que tive ao longo da graduação. As discussões teóricas, a metodologia de aula e os ensinamentos durante as reuniões do NEHAC e bancas serão, para mim, inesquecíveis.

Deixo meu agradecimento também ao Prof. Dr. André Bertelli e Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa, pelas contribuições importantíssimas ao longo da minha vida acadêmica tanto em reuniões do NEHAC como em aulas da pós-graduação e até em momentos extraclasse.

Aos colegas do NEHAC, gostaria de apontar o quanto sou eternamente grato pelas ideias trocadas, desesperos compartilhados e ajudas tão importantes na vida acadêmica. Entre todos eles, gostaria de deixar um agradecimento especial à Welson Marques, pelas grandes discussões teóricas e mesas coordenadas (mesmo em condições adversas), e à Sabrina Alves, pelos ensinamentos para a vida, boas conversas e companheirismo de uma amiga que nos faz crescer junto com ela. Também é importante citar: Elisa Maura, Lucas Silva e a querida Prof^a. Ms^a. Lays Capelozi, amigos e colegas da pós-graduação que me ajudaram a passar por esse período que é, apesar de gratificante, tão curto e desesperador.

Ainda entre os colegas do NEHAC, agradeço à Prof^a. Dr^a. Talitta Freitas, responsável pela minha primeira acolhida no núcleo e pelos encontros, tão raros hoje em dia, mas sempre muito calorosos.

Ao querido amigo Prof. Ms. Guilherme Zufelato, pelos debates enriquecedores, responsável por proporcionar grandes momentos de questionamentos dos meus paradigmas e pelas noites de insônia repensando a minha escrita acadêmica. Ao fim e ao cabo, reitero meu agradecimento a todos os colegas do NEHAC que convivi e aos que lá passaram antes de mim e deixaram suas contribuições textuais que me permitiram escrever essa dissertação. Sem vocês nada disso seria possível.

Entre outros, agradeço à Helena Nogueira Gomes, minha melhor amiga e corretora implacável das minhas produções textuais. Devo a ela a minha capacidade de pensar, sentir e me expressar.

A João Carlos Mazza, meu melhor amigo para as melhores e piores horas, tudo que escrevo deve-se a você, responsável por cultivar em mim um espírito crítico, mas terno e amoroso.

Agradeço ao amigo de uma vida inteira, Augusto Niemar, companheiro de aventuras e desventuras, dono de um espírito livre que me ensina, cotidianamente, como a vida pode ser alegre com um pouco de indisciplina e rebeldia.

Aos familiares que viveram tantos momentos importantes na minha vida, Mayza, Leila, Cristiano, Joana, Amália, Maria, Clóvis, Rodrigo, Anna Flávia, Anna Clara, Murillo, Thaís, Marisi e tantos outros.

Um agradecimento especial ao meu amor, Luísa, tão jovem, mas detentora de uma energia vital inspiradora. Adoro te observar e tentar aprender um pouco a maneira como você é capaz de pensar sentindo e sentir pensando.

Devo não só palavras, mas ações de agradecimentos ao amor de toda uma vida, grande amiga e grande companheira, Paola, cuja parceria contribui na realização não só de projetos, mas de sonhos. Compartilhar meu dia-a-dia com você é um privilégio. Sem seu apoio e paciência, essa trajetória teria sido um tanto espinhosa. Serei eternamente grato.

Agradeço a todos os meus amigos que me aguentaram até hoje de forma muito paciente, desde a infância: Lucas Melo, Lucas Reis, Gabriel Moura, Gabriel Dias e Raul.

Aos amigos da graduação, Arthur, Zissi, Ranier, João, Samuel e Rafael, agradeço pelas conversas acadêmicas, pela tolerância, aprendizados e o companheirismo de todas as horas. Sem pais em terra “estrangeira”, vivemos esses anos como irmãos, sobrevivendo às diferenças, mas jamais indiferentes uns com os outros. Com vocês, aprendi muito todos os dias.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) por me possibilitar a elaboração dessa pesquisa com o conforto de uma bolsa que me sustentou por dois anos. Deixo aqui meu elogio ao órgão responsável por financiar milhares de pesquisadores que lutaram e lutam pelo desenvolvimento científico e tecnológico do nosso país.

À Quasar Cia. de Dança, meus agradecimentos especiais pela disponibilização de documentos que viabilizaram essa pesquisa e, principalmente, por contribuir com minha formação cultural e humana. E ainda, todo o meu respeito pela dedicação e incentivo à arte goiana.

Ao Arquivo Histórico Estadual de Goiás, pela dedicação na manutenção do arquivo do estado e por ter me recebido tão bem em minhas visitas, o que contribuiu enormemente na construção dessa pesquisa acadêmica.

Finalmente, mas muitíssimo importante, agradeço a todos os pesquisadores do Brasil, responsáveis por lidar com uma profissão pouco reconhecida, profissão que possui

dificuldades naturais, mas que ainda se tornam mais difíceis diante de imposições desnecessárias. Cada pesquisador já traz consigo uma grande vitória de fazer pesquisa em um país que apresenta tantos empecilhos para o desenvolvimento intelectual.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o cenário artístico goianiense, mais especificamente o campo da dança, a partir dos anos 2000. O objeto central é a análise do espetáculo *No Singular* (2012), da Quasar Cia. De Dança, que se estabelece no cenário cultural a partir dos anos de 1990, como um grupo estável de produção artística, até, pelo menos, a segunda década dos anos 2000. A intenção é compreender e discutir determinadas interpretações construídas sobre a companhia em diversos âmbitos, tais como o acadêmico, jornalístico e a crítica especializada, a partir da recepção das obras produzidas e apresentadas pelo grupo. No campo da recepção, é perceptível a atribuição de certos valores à companhia, como as ideias de *dança contemporânea*, inovação, singularidade e isolamento, os quais foram questionados ao longo da pesquisa. Esses valores, ou ideias, estão normalmente atreladas ao coreógrafo da Quasar, Henrique Rodovalho, que surge como figura central em todo o contexto cultural do estado de Goiás, após o reconhecimento da companhia no anos de 1990. Nesse sentido, objetivamos discutir essas ideias a partir de uma reflexão mais ampla sobre a produção cultural, articulando com o que tem sido divulgado em trabalhos acadêmicos e nas notícias de jornais sobre arte e cultura na cidade de Goiânia.

Palavras-chave: *No Singular*. Quasar Cia. De Dança. *Dança Contemporânea*. Isolamento. Recepção. Crítica Especializada.

ABSTRACT

This study aims to analyze the art scene, more specifically the dance scene, in the city of Goiânia from the 2000s. The main object of analysis is *No Singular* (2012), a performance by *Quasar Cia. De Dança*, a dance company established in the 1990s and kept active at least until the second half of the 2000s. This work's intention is to understand and discuss interpretations about the company developed by academia, the media and art critics. The research questions values commonly attributed to the company's work, such as contemporary dance, innovation, singularity and isolation. Such values, or ideas, are usually linked to *Quasar's* choreographer Henrique Rodovalho, who rises as a central figure in Goiás State cultural scene, following the recognition of the dance company in the 1990s. In this context, the study's goal is to discuss these ideas from a broader perspective about cultural production, establishing a dialogue with what has been released in academic papers and newspaper articles about art and culture in the city of Goiânia.

Keywords: *No Singular*, *Quasar* Dance Company, contemporary dance, isolation, reception, art criticism.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 5 |
| 1 NOTÍCIAS E INTERPRETAÇÕES..... | 17 |
| 1.1 Recepção na academia..... | 17 |
| 1.2 Recepção nos jornais..... | 45 |
| 1.3 Recepção da crítica especializada..... | 66 |
| 2 COREOGRAFIA E REGISTRO FÍLMICO..... | 77 |
| 2.1 Análise coreográfica..... | 79 |
| 2.2 As redes sociais em <i>No Singular</i> | 109 |
| 2.3 Registro fílmico e teoria do cinema..... | 122 |
| 3 HISTORICIZAÇÃO COMO FERRAMENTA DE COMPREENSÃO..... | 142 |
| 3.1 Ideias-Força, modernidade e dança..... | 143 |
| 3.2 Estratégias..... | 152 |
| CONCLUSÃO..... | 159 |
| REFERÊNCIAS..... | 163 |

INTRODUÇÃO

A importância dessa pesquisa transcende a necessidade histórica de um olhar crítico sobre a trajetória da Quasar Cia. de Dança e os aspectos formais acadêmicos. Ela surge a partir de uma relação entre o pesquisador e a companhia, muito anterior à minha própria formação em História. A Quasar fez parte da minha vida cultural desde os tempos da adolescência, quando era levado pelos meus pais aos espetáculos. Assistir às apresentações contribuiu sensivelmente nas escolhas que fiz ao longo da minha trajetória pessoal e na construção de um pensamento mais crítico em relação à vida.

Nesse sentido, o contato com a História Social da Arte foi bastante generoso, pois me possibilitou unir dois campos de estudos que sempre fizeram parte dos meus interesses pessoais. Quando, ainda na graduação, fui questionado sobre a possibilidade de pesquisar dança, logo me prontifiquei à empreitada e me veio à cabeça estudar aquela companhia, da cidade em que nasci e que fez parte da minha adolescência. Além disso, apresentou-se como algo que realmente seria inovador para mim, já que a subjetividade da linguagem coreográfica sempre me despertou sentimentos muito profundos que não conseguia explicar.

A partir desse momento foi necessário aprofundar em alguns aspectos formais necessários à pesquisa. Primeiro, a escolha de uma fonte a partir do levantamento do que se tinha disponível sobre a companhia. Através de um contato com a diretora-geral da Quasar, Vera Bicalho, alguns registros fílmicos completos de espetáculos foram disponibilizados.

A escolha de análise do espetáculo *No Singular* (2012) se dá, principalmente, em razão da formatação desse registro. Apesar de ele não estar gravado em formato DVD, o arquivo digital conta com uma grande quantidade de informações sobre o espetáculo, além de uma edição de vídeo completa. Isso chamou a atenção para as várias possibilidades de diálogo que poderiam ser travadas com essa fonte.

Mas a trajetória da companhia é de longa data. A Quasar Cia. de Dança surge no ano de 1988, em Goiânia – Go, através da união de Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, ambos dissidentes da Academia Energia de Julson Henrique. Julson cria a sua academia em um momento que já existiam outras escolas de dança na capital goiana, como o Mvsika!, além dos cursos de dança da Escola de Arte Veiga Valle e o curso de Rítmica da Escola Superior de Educação Física de Goiás.

É a partir das experiências de Rodovalho e Bicalho nessa academia que a Quasar Cia. de Dança começa a ser gestada pelos dois bailarinos. Apesar de sua inauguração em 1988, é em 1994 que a companhia alcança projeção no âmbito nacional e internacional com o espetáculo *Versus*. Foi a partir desse ano, também, que a companhia começou a ter melhores

condições de trabalho devido aos incentivos financeiros recebidos pelo patrocínio da Brasil Telecom e da premiação do Internationales Summer Theater Festival. Entendemos assim que *No Singular*, espetáculo estreado em 2012, já surge em um momento em que a Quasar tinha certo prestígio, principalmente no âmbito regional, por conta de *Versus*.

Desde 1994, a Quasar já se mantinha como companhia estável, tendo o Espaço Quasar, criado em 2004, como local próprio para ensaios. Nessa época, contava com pelo menos nove bailarinos profissionais e um estagiário, além dos bailarinos da Quasar Jovem, grupo amador de formação para os quadros profissionais da companhia.

No Singular surge com o objetivo de retomar debates mais próximos com quem assistia aos espetáculos, já que, segundo o próprio Rodovalho, eles estavam perdendo a proximidade com o público. O coreógrafo traz, então, para o palco temas como as redes sociais, o individualismo, a solidão e a fragmentação do corpo na contemporaneidade. Dividido em 24 esquetes, a obra conta com um cenário simples, montado durante a execução da coreografia, lança mão de um figurino cotidiano, ou seja, roupas usadas no dia-a-dia, explorando bastante as possibilidades da iluminação, movimentação dos bailarinos e uma trilha sonora popular.

Outra característica de *No Singular* é que apesar da fragmentação do corpo, traduzido na fragmentação dos esquetes e temas abordados na obra, é possível perceber um fio condutor no espetáculo, marcado por elementos internos da obra que apresentam um desenrolar das coreografias. Ou seja, cada esquete possui um elemento do esquete anterior, do primeiro ao último, sendo que o primeiro faz referência ao último esquete do espetáculo. Estabelece-se assim um *link*, uma dependência entre os esquetes, ao longo de toda obra e também momentos de ressignificação de movimentos corporais executados em contextos diferentes dentro do espetáculo.

Uma marca desse espetáculo que promoveu bastante movimentação nas redes sociais é o esquete interativo Passo a Passo. Essa coreografia foi disponibilizada algumas semanas antes da estreia do espetáculo em Goiânia, na plataforma Youtube, com o objetivo de o público ensaiar em casa e dançar no palco do Teatro Goiânia junto com os dançarinos da companhia. Ponto importante também é a presença de um cantor local convidado em cada uma das cidades que a obra fosse apresentada. No caso de Goiânia, local onde foi feito o registro filmico, a cantora convidada foi Grace Carvalho.

Um dos principais objetivos dessa pesquisa é analisar esteticamente o registro filmico do espetáculo de 2012, disponível para nós em formato digital. Durante a decupagem do registro filmico, foram identificados 24 esquetes inseridos em 73 minutos e 39 segundos de

filmagem. Cada esquete possui um nome dado pelos próprios integrantes da companhia e retirados da pesquisa de mestrado de Henrique Rochelle. Os nomes dos esquetes são: Pezinho – Entradas, Anúncio, Pezinho, Sem Patins, Facebook, Homens, Recanto, Slow, Diagonal, Telefone, Espelho, Tranquila, Rua, Anjos, Duo Só, Elevador, Sonho, Recanto 2, Baile de Ilusão, Passo a Passo, Valsinha. Importante frisar que segundo Rochelle, existem 21 esquetes, no entanto, para essa pesquisa, consideramos 24 esquetes, pois, para nós, cada uma das entradas apresenta um esquete diferente, contabilizando três esquetes a mais na decupagem¹.

Por outro lado, sabemos que somente a análise do registro não nos fornece as informações necessárias para a compreensão do contexto histórico no qual esse espetáculo se insere. Por esse motivo, nos debruçamos sobre as notícias publicadas em um dos maiores veículos de informação do estado de Goiás, o jornal *O Popular*. Empreendemos uma análise sistemática das notícias de jornais, respeitando o rigor metodológico estabelecido por outros pesquisadores que trabalharam com fontes jornalísticas e críticas de arte. Nesse sentido, temos em mente, de antemão, que estamos lidando com o espetáculo *No Singular* a partir de mediações tanto do registro fílmico quanto das publicações jornalísticas. Entendemos, pois, que essas fontes são capazes de fornecer informações importantes sobre aqueles que constroem essas mediações, seus interesses, demandas, desejos políticos, ou seja, os objetivos em geral e as estratégias empreendidas para alcançar a propagação desses objetivos.

Essas possibilidades são abertas após a Escola dos Annales, responsável por algumas transformações concernentes ao ofício do historiador, ao campo de pesquisa da disciplina, à sua metodologia de pesquisa, à sua escrita e, principalmente, em relação às fontes e objetos para o trabalho histórico. Seria imprudente dizer que a diversificação das fontes somente começou com os Annales. Por outro lado, também é honesto considerar que esse processo foi intensificado com a historiografia francesa dos anos de 1930.

Nessa transformação, o campo da história passou a considerar as linguagens artísticas como uma fonte possível de análise, capaz de indicar ao pesquisador determinadas características de seu momento de confecção. Valendo-se do fato de que as obras de arte (nas suas mais variadas linguagens) são capazes de produzir interpretações sobre a sociedade, nada mais produtivo do que o historiador se debruçar sobre essas obras para entender que interpretações produzidas são essas, quais as perspectivas e projetos são atribuídos ou estão presentes na obra.

¹ ROCHELLE, Henrique. *Elementos da dança como linguagem: “no Singular”, de Henrique Rodovalho*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2014.

Porém não nos é possível, como historiadores, compreender todo um contexto histórico a partir apenas da obra artística, pois ela, por si só, mostra-se insuficiente para percebermos as influências presentes em um dado momento histórico. Na busca pelo “processo de significação”, que Michel de Certeau chama a atenção, o discurso historiográfico é capaz de articular diversos fatos ou indícios que, na confecção da narrativa, propõem um determinado sentido. E é essa tarefa que pretendemos realizar nesse trabalho.

Certeau, em *A Escrita da História* (1982), alerta para um deslocamento da referência ao real na produção historiográfica contemporânea. Partindo do princípio de que “aquilo que aconteceu” não está mais presente na “história científica”, ou seja, que a busca pelo real “[...] não é mais imediatamente dada pelos objetos narrados ou „reconstituídos””, a referência ao real se dá pela criação de “modelos” capazes de tornar determinados objetos “pensáveis” que, ao serem submetidos às práticas pela confrontação e constatação de seus limites, geram novos modelos (CERTEAU, 1982, p. 52).

O que está em jogo nessa análise é a prática do discurso historiográfico que é pensado por Certeau como determinada por um período, um objeto e um lugar. Nesse sentido, a “história” sempre será um relato contando seu próprio trabalho, incapaz de compreender, “[...] a não ser elucidando sua própria atividade produtiva e, reciprocamente, compreende-se a si mesma no conjunto e na sucessão de produções das quais ela própria é um efeito” (CERTEAU, 1982, p. 52). Esse debate é definitivamente apoiado nas discussões de Roland Barthes, que percebe o historiador muito mais capaz de organizar um discurso que eleva determinados fatos (ou indícios) à condição de sintomas de uma época e, a partir dessa organização dos fatos, realiza um processo de significação que “preenche” o sentido da história. Para Barthes, o historiador é muito mais do que um simples contador de fatos. Assim sendo, não podemos pensar que nosso trabalho também não esteja inserido nessas determinações de Certeau. Afinal de contas, o resultado discursivo de nossa pesquisa se dá a partir de uma série de produções e interpretações já produzidas sobre a Quasar Cia de Dança.

A obra aqui estudada se insere em um momento que a companhia já desfrutava de um espaço consolidado no universo da dança, detentora de um considerável material gerado sobre ela. Nossa busca passa a ser, então, entender esses comentários e expor seus limites explicativos em relação à companhia e ao espetáculo, que também são determinados por um período, um objeto e um lugar, além da própria análise da obra.

As produções acadêmicas e, principalmente, os jornais que comentam o espetáculo produzem interpretações sobre a Quasar que são lidas por um público amplo. Então, mais do que “saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro

dela” (CERTEAU, 1982, p. 76). Extrapolando para outros campos de análise, além da história, detivemo-nos a pensar qual o funcionamento das interpretações e análises sobre a companhia, marcadas pelo lugar social que ocupam no cenário cultural goiano.

Toda interpretação é produzida em um lugar, e é exatamente pelo lugar ocupado na sociedade – um lugar social de produção – que é possível construir um conhecimento válido. Por outro lado, esse lugar marca um limite nas interpretações, pois, ao mesmo tempo em que torna possíveis determinadas compreensões, exclui outras possibilidades. Esse limite deve ser entendido não como uma incapacidade interpretativa, mas, sim, como uma fronteira colocada pelo lugar social de produção que, como tal, em seu funcionamento, permite determinadas reflexões e exclui outras.

Desde o início da pesquisa, tínhamos consciência de que estávamos lidando com um objeto bastante particular, pois não se tratava do espetáculo encenado e analisado a partir de anotações do próprio pesquisador que assistiu à obra, mas, sim, de um objeto mediado, resultado de uma seleção feita por alguém responsável pela edição do registro da obra encenada. Ao mesmo tempo, esse olhar do editor sobre a obra e essa edição não produzem um objeto artístico genuinamente novo, ou seja, não é uma obra de arte completamente nova e independente das frases coreográficas encenadas no palco, muito pelo contrário. As imagens do registro funcionam como conotadores da linguagem coreográfica, e essa seria a semiologia, ou seja, o plano de expressão é o gestual corporal por onde se expressa o conteúdo do texto. Já as imagens seriam o plano de conteúdo ou por onde se dá a percepção da linguagem coreográfica, como afirmam Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad (1997).

A leitura desses historiadores, que analisam obras de arte - como o cinema - a partir da perspectiva da semiótica, levou-nos a ter contato com o conceito de Transposição Intersemiótica pensado por Claus Cluver (2011). Um dos primeiros pensadores a utilizar esse conceito foi Roman Jakobson ao pensar a tradução interlinguística, ou seja, as traduções de textos entre códigos verbais diferentes, como do inglês para o francês ou do espanhol para o português. Para ambos os pensadores, a ação de traduzir um texto de uma língua para outra é resultado de uma interpretação que produz algo genuinamente novo, já que está em um código verbal completamente diferente do texto original, ou texto-fonte, sendo então uma substituição linguística total que tenta reproduzir os sentidos e os efeitos, mas que sempre acaba produzindo efeitos novos.

Partindo desse ponto de vista, aliado à noção de transposição midiática de Irina Rajewsky, Cluver pensa a transposição intermidiática como a ação de transportar uma obra – poema, conto, escultura, música, etc – para outro suporte midiático, onde o novo texto, ou

texto-alvo, conserva certos elementos do texto-fonte (diálogos, personagens, enredos, etc). A grande diferença entre as teorizações de Cluver e Jakobson é que a transposição Intersemiótica de Cluver não resulta em um substituto do texto-fonte, mas, sim, na produção de algo novo em que “a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças” (CLUVER, 2011, p. 12).

Diante do que já foi exposto, percebemos a dificuldade de pensar o registro fílmico a partir da Transposição Intersemiótica, principalmente, pela incapacidade de considerarmos o registro como uma obra de arte genuinamente nova e conservando apenas alguns elementos da obra coreográfica. Na verdade, como vimos em Cardoso e Mauad, esse não é o caso de registros fílmicos de teatro, espetáculos de dança ou de música. Esses registros funcionam apenas como conotadores da semiose-guia ou do plano de expressão, não sendo ele mesmo o plano de expressão como ocorre em filmes de encenação dramática ou narrativos, por exemplo.

Existem ainda outros impedimentos na análise do registro fílmico a partir do conceito de Transposição Intersemiótica. Como o próprio Cluver deixa bem claro, a primeira leitura feita pelo leitor, e talvez a mais básica e necessária, é identificar semelhanças e diferenças entre o texto-fonte e o texto-alvo. Esse tipo de objetivo, além de pouco produtor para as questões aqui levantadas sobre o objeto, é também inviável de ser alcançado, pois a coreografia e as imagens filmadas acabam se tornando uma coisa só - o registro fílmico de *No Singular* - com características específicas. O problema é que o registro não se emancipa do seu texto-fonte, mas implica nele modificações muito evidentes para um leitor mais observador. Nesse sentido, não há como cindir a coreografia em texto-fonte e o registro em texto-alvo, pois eles, no registro, não completam essa separação total entre um e outro, tornando-se uma coisa só, diversa da apresentação no palco, mas não independente dela.

O que nos interessa então são as possibilidades imbricadas entre uma linguagem e outra, sem a preocupação de estabelecer semelhanças e diferenças, mas pensar como as possibilidades técnicas e as características formais específicas de cada linguagem interferem e modificam uma a outra. É claro que percebemos que a experiência daquele que assiste ao registro é diversa daquele que assiste à encenação. Nesse sentido, o registro não pode ser considerado uma obra de arte completamente nova, mas parte na composição de significados sobre a obra encenada.

Por isso a análise estética do registro fílmico tem se mostrado mais proveitosa para os avanços da pesquisa. O que queremos dizer é que o registro é um objeto novo, autônomo, mas

não completamente original em comparação com a obra coreográfica. Isso se estabelece pela própria liberdade criativa de quem dirige o registro fílmico, que acaba sendo limitada pela obra que está sendo gravada, impossibilitando toda a liberdade criativa possível. O que não quer dizer que certas técnicas, típicas do cinema, não sejam utilizadas durante o registro de forma criativa, na maioria das vezes, usadas para melhorar a experiência de quem assiste somente ao registro. Enfim, as técnicas acabam se entrecruzando com a obra que está sendo filmada, modificando-a, alterando sua temporalidade, ditando as próprias regras do cinema sobre a obra registrada.

O crítico e teórico Anatol Rosenfeld (2013) fala sobre como o *close-up* em plano próximo foi importante para o desenvolvimento do cinema como uma linguagem autônoma. Para Rosenfeld, o advento do *close-up* modificou as capacidades do cinema como linguagem, pois o que antes era entendido e pensado como um registro da ação entre dois atores e que toda a mensagem deveria ser passada através da atuação e do texto escrito em balões, começa a mudar quando a câmera assume o papel de narradora através do *close-up* e dos cortes, ou seja, da montagem.

Na técnica de *close-up* em plano próximo, a câmera deixa de copiar a realidade e seleciona o essencial, aniquilando a realidade espacial do palco e a temporalidade da encenação. Essa técnica de filmagem foi incorporada aos registros de encenações, diferindo dos primeiros registros em que apenas uma câmera ficava na boca de cena, estática, assumindo a visão de um possível espectador. As filmagens de boca de cena foram muito criticadas pelo próprio Rosenfeld e por alguns diretores de registros fílmicos, como percebemos através dos trabalhos de Tamara Katzenstein (2007) e Talitta Freitas (2010), por retirar a especificidade da linguagem cinematográfica que é, exatamente, a mobilidade da câmera e a montagem.

É a partir desses aspectos que passamos a entender a interferência, ou melhor, as relações que a objetiva da câmera e as técnicas de cinema – como o *close up*, o corte e a montagem – estabelecem com obras registradas. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica faz com que os registros de teatro deixem de copiar a realidade e passem a imprimir o seu olhar sobre a obra. Há nesse sentido uma liberdade criativa de como o “tempo cinematográfico” irá ser trabalhado sobre a obra, qual parte será privilegiada, o que será deixado de fora em determinado momento, qual é o detalhe que deve ser registrado ou qual efeito deve ser empreendido em determinada passagem.

No caso de *No Singular*, percebemos uma intensa articulação entre o registro e a coreografia com o objetivo de ressaltar alguns significados do espetáculo, por exemplo, a

velocidade dos cortes sempre acompanham o tempo coreográfico, ou seja, frases coreográficas mais viris e ágeis são acompanhadas de cortes mais rápidos e com pouca duração em cada plano. Já nas frases mais lentas e com movimentação menos intensa, os cortes são também em menor quantidade, mantendo-se mais tempo em cada plano utilizado.

Para Rosenfeld (1993), os valores estéticos são de fato concretizados e têm primazia em obras artísticas, pois é na arte que todos os outros valores, os de uso, os hedonísticos, religiosos, morais e científicos têm menor importância em comparação com os estéticos. Segundo ele, esses valores estão presentes em todas as sociedades. O que muda é a valorização que damos a eles. Percebemos que Rosenfeld, de certa maneira, historiciza a relação que estabelecemos com os nossos valores, inclusive estéticos. Ou seja, nossas valorizações ou desvalorizações estéticas variam com o tempo. Assim, os arranjos formais, mais ou menos bem definidos dentro de cada arte para produção do efeito estético, também se modificam ao longo do tempo.

Desse ponto de vista, podemos compreender dois aspectos importantes: primeiro é a valorização do contexto para compreensão de obras de arte. Segundo e não menos importante é que a análise estética só é possível se partirmos da obra, ou seja, a obra toma primazia na análise estética, partindo, principalmente, da noção de linguagem, já que torna os arranjos formais capazes de produzir o efeito comunicativo estético. Então, é preciso entender as técnicas e formalidades da linguagem, inserida em seu momento, para empreender uma análise estética que também é realizada em um determinado momento posterior ao da obra. No caso dessa pesquisa, lidamos com duas linguagens e devemos empreender uma análise que compreenda não somente as especificidades de cada uma, mas também como elas se relacionam.

Para Rosenfeld, não vivemos em um mundo de fatos, mas sim num mundo de variadas reações positivas ou negativas: "o valorizar impregna nossa vida até o âmago [...] vivemos num denso tecido de valorizações [...]. Isto quer dizer que não só a cultura em geral, mas também minha posição dentro desta cultura determina em alto grau minha visão das coisas" (ROSENFELD, 1993, p. 239-240). A partir dessa afirmação, percebemos a importância das posições ocupadas pelos sujeitos nos diversos campos da cultura. A mensagem não é vista de forma unânime por todos, dependendo de uma série de questões, inclusive, da temporalidade desses sujeitos inseridos nessa cultura. Além disso, pensar a inserção dos sujeitos na cultura impossibilita o analista de pensar o texto somente a partir de suas características internas, pois a posição do autor e do leitor passa a ter importância na discussão. Por fim, é possível discutir qual é esse "lugar social" ocupado por aquele que produz arte e aquele que lê arte.

Entendemos que tanto a produção quanto a leitura são dependentes ou são produzidas a partir de um lugar ocupado na cultura. É a partir dessas considerações que se torna possível pensar a historicidade das linguagens artísticas.

Assim, conseguimos ver o registro fílmico como uma linguagem que estabelece uma relação imbricada com a obra coreográfica da Quasar. É nesse mesmo caminho que percebemos que a companhia já possui um grande reconhecimento, principalmente no estado de Goiás, além de sempre contar com muitos comentários dos jornais goianos quando faz suas apresentações na cidade de Goiânia, sem mencionar a quantidade de trabalhos acadêmicos que abordam a companhia, em sua maioria, ressaltando suas qualidades artísticas e técnicas, principalmente, por se localizar fora do eixo Rio-São Paulo. É nesse sentido que analisamos o registro percebendo que ele acaba reforçando determinados significados. Significados que reverberaram nos jornais anteriormente à estreia, ou seja, o registro, por mais que não tenha sido acessado pelo público amplo até então, cumpriu um papel na significação do espetáculo e com uma intenção muito específica.

Essas preocupações, em grande parte, têm origem a partir das atividades desenvolvidas pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac), dentro da linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica, da pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Nesse núcleo, temos grande preocupação com a construção do espaço da recepção das obras artísticas, pois é a recepção um dos grandes indícios para entendermos como um determinado objeto artístico reverberou no cenário cultural em diferentes momentos históricos. É a partir das respostas encontradas às perguntas dos críticos e comentaristas dentro das obras artísticas e publicadas em veículo de comunicação que podemos delinear alguns projetos e concepções estéticas que estavam colocadas em torno dos agentes culturais.

Assim, o primeiro capítulo dessa dissertação tem o objetivo de delinear o espaço da recepção. Partindo de pesquisas acadêmicas que abordam a Quasar Cia. de Dança em momentos distintos e a partir de diferentes objetos, conseguimos compreender como a companhia foi interpretada pelos acadêmicos até então. É notável a semelhança das interpretações produzidas sobre a companhia pelos pesquisadores que se dedicaram a tal atividade, levantando indícios consideráveis para entendermos que essas pesquisas partem de preocupações em comum e acabam consolidando um entendimento sobre o grupo.

No segundo momento do primeiro capítulo, dedicamo-nos às notícias de jornais encontradas no Arquivo Histórico Estadual de Goiás sobre o cenário artístico goiano, entre 1983 e 1997, e notícias selecionadas a partir do site do jornal *O Popular* sobre o espetáculo de

2012. Essa discussão é essencial para entendermos a interlocução entre a pesquisa acadêmica e as notícias que acabam consolidando o mesmo entendimento sobre a companhia em diferentes campos de circulação. Outro ponto essencial é entender como a obra coreográfica *No Singular* foi recepcionada naquele momento, quais foram as interpretações produzidas, o que foi comentado sobre a obra e com quais objetivos.

O último movimento desse capítulo é estabelecer um contraponto em relação às interpretações produzidas pelos acadêmicos e pelos jornais goianos, partindo daquilo que foi comentado sobre a Quasar fora do estado de Goiás. Foram utilizadas as críticas escritas por Helena Katz, uma das principais críticas de dança que se dedicou a escrever sobre as obras de Rodovalho. Nesse sentido, conseguimos estabelecer semelhanças e diferenças entre as interpretações locais e supralocais sobre a companhia. Katz é responsável por articular um discurso, muitas vezes, bastante distinto daquele que identificamos no âmbito local, possibilitando jogar luz sobre aspectos importantes do cenário da dança, no momento em que a companhia começava a conquistar reconhecimento.

No segundo capítulo, abordaremos especificamente o espetáculo *No Singular*, estabelecendo contrapontos com aquilo que já havia sido discutido sobre a obra. Partindo da eleição de alguns elementos estéticos, como movimentação corporal, figurino, trilha sonora, iluminação e intenção dos personagens, conseguimos apontar temas que foram tratados na obra. Um dos principais foi a evidenciação de como entendemos o corpo na contemporaneidade. *No Singular* traz como discussão central a busca de singularização. Aparentemente, para o coreógrafo, uma das maneiras dos sujeitos contemporâneos se singularizarem é através do corpo, seja na busca por adição de sinais de sedução, ou uma escrita corporal através dos bens de consumo, ou ainda a busca pelo apagamento corporal em situações cotidianas, o corpo surge como elemento central de distinção entre os personagens no espetáculo.

Para esse debate, apoiamo-nos no livro de David Le Breton, *Antropologia do Corpo e Modernidade* (2013), em que o autor aponta algumas concepções básicas que a sociedade contemporânea tem sobre a própria condição corporal. Os desenvolvimentos dessa discussão recaíram no debate sobre a violência, primeiramente, entre o sujeito e o próprio corpo e, posteriormente, entre os sujeitos. Apoiados nas concepções teóricas de René Girard, em seu livro *A Violência e o Sagrado* (1990), conseguimos pontuar, de forma mais ou menos clara, o que é a violência presente nas relações interpessoais a partir da teoria mimética girardiana.

Essa teoria será essencial no segundo ponto desse capítulo, pois discutiremos as concepções de Rodovalho sobre as redes sociais. As situações cênicas criadas pelo coreógrafo

remetem-nos às plataformas digitais de interação virtual, ambiente que tem se apresentado com caráter violento devido aos memes e linchamentos virtuais, como apontado por João Cezar de Castro Rocha (2017a, 2017b) e Francisco Bosco (2017). Violência que não deixar de estar presente na encenação de *No Singular*.

Por último, ainda no segundo capítulo, abordaremos as relações travadas entre as linguagens coreográfica e cinematográfica. Como já expusemos nosso entendimento sobre essas relações na introdução, o último ponto desse capítulo dedica-se a apontar como *No Singular* foi registrado e editado para a materialização do produto final. O objetivo principal nesse ponto é evidenciar como esse registro foi construído a partir das interpretações de Rodovalho sobre sua própria obra, que já haviam sido explicitadas ainda nas notícias pré-estreia do espetáculo. Nesse sentido, elegemos o registro fílmico de *No Singular* como mais um índice de recepção, produtor de uma interpretação que cristaliza uma dada memória sobre o que foi o espetáculo encenado.

Já no último capítulo, tentaremos compreender historicamente a forma como a Quasar é recepcionada nos mais variados ambientes. Daí o surgimento do conceito de Ideias-força² cristalizadoras como chave de toda a dissertação, pois é a partir desse conceito que iremos contextualizar as preocupações de Rodovalho tanto na produção quanto na recepção de suas obras, como também na recepção produzida pelos jornais e nos acadêmicos que se debruçam sobre a Quasar, compreendendo que essas ideias-força também fazem parte do universo desses pesquisadores.

O terceiro capítulo foi dividido em duas partes: a primeira, explicitando a dinâmica de redimensionamento dessas ideias ao longo da história das artes cênicas no Brasil e percebendo sua presença dentro do cenário artístico, cultural e político de Goiás. No segundo momento, tentaremos evidenciar como que, balizado por essas ideias-força, Rodovalho empreende uma série de estratégias a fim de consolidar o seu objetivo principal: manter os recursos financeiros que garantem a existência da companhia.

² As ideias-força são todas as concepções estéticas e culturais que envolvem tanto a produção artística quanto aquilo que se escreve sobre essas produções. Ou seja, a busca por uma sistematização e organização das premissas estéticas e culturais, que passam a ocupar o lugar de marcos estéticos, quando balizadas por projetos e concepções em comum, defendidas sistematicamente por diversos agentes culturais, são as ideias-força. Nesse sentido, “temas como *nacional, modernização e modernidade, nacionalismo crítico e resistência democrática*” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 213) são, cada um em seu momento histórico, ideias-força que balizaram as produções e discussões teatrais. Assim, elas são capazes de fixar um determinado repertório cultural que marca uma época. Dessa maneira, percebemos que a recepção e comentários sobre a companhia acabam cristalizando uma ideia-força a partir da utilização da companhia como marco coreográfico. Elege-se a companhia como ordenadora da história da dança goiana, tendo um “antes” e “depois” da companhia, alinhado com projetos e interesses daqueles que constroem esses comentários. Para melhor entender o que são as ideias-força, ler: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. 1.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

Assim, pretendemos chegar ao objetivo da pesquisa que é, através da análise da recepção do espetáculo *No Singular*, tentar elucidar o contexto em que se dão determinadas manifestações culturais, assim como os processos e os interesses que envolvem suas recepções. A ideia é apresentar e entender uma estrutura que faz com que poucas delas permaneçam e os motivos pelos quais a grande maioria das companhias não sobrevive, o que compromete e fragiliza toda a produção cultural do país.

1 NOTÍCIAS E INTERPRETAÇÕES

Não é sem razão que nosso foco inicial nas pesquisas acadêmicas e nas notícias de jornal. Sem poder entrar no mérito da definição de “notícia”, sabemos muito bem a relevância de uma notícia publicada em jornal, sua influência, seu poder de sugestão, dado que, diferentemente das pesquisas acadêmicas, seu alvo de interesse é o público em geral. Com linguagem acessível, com pretensões de neutralidade e com o indiscutível poder de formar opiniões, a notícia de jornal pode se tornar um instrumento de condução do pensamento e, consequentemente, do comportamento de um grupo social.

A popularidade da Quasar Cia de Dança no início dos anos de 1990 é alavancada também pelo espaço dedicado ao grupo pelo maior jornal da capital goiana. Para além da indiscutível qualidade da companhia, o jornal *O Popular* tem participação importante na divulgação do trabalho da Quasar, dando voz ao coreógrafo, notoriedade aos bailarinos e lotando os espaços dos teatros a cada apresentação do grupo na capital goiana. Aliado a isso, uma interpretação do grupo vai se delineando paulatinamente através das considerações dos jornalistas, elogios “despretensiosos” e discursos autorizados.

Ao mesmo tempo e também em consequência disso, a comunidade acadêmica volta não só seus olhos ao espetáculo, mas passa a se ocupar intelectualmente no estudo aprofundado do grupo e de sua história. Estudos variados são produzidos a partir de então, assim como interpretações e conclusões.

Munidos desse arsenal receptivo, trataremos de expor os modos, os interesses e as consequências de cada um desses aparatos de construção do pensamento, tão diferentes entre si e, ao mesmo tempo, tão entrelaçados, tão dependentes e tão importantes para o conhecimento histórico-social desse grupo e sua coletividade.

1.1 Recepção na academia

O primeiro artigo analisado 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). Peixoto também se deteve em recuperar o surgimento da Quasar para evidenciá-la como oriunda de um contexto histórico, mas 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. Henrique 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 participado da 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, no Rio de Janeiro, 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.

Importante perceber a preocupação da autora em estabelecer um lugar ocupado por Rodovalho, seja em seu início na ESEFEGO, suas aulas com a família Vianna e seu atual reconhecimento internacional. Toda essa localização busca comprovar que, mesmo o coreógrafo sendo oriundo de um ambiente cultural no qual já existia uma produção coreográfica, ele surge com características autorais singulares e inovadoras. Portanto, justifica-se seu reconhecimento internacional e sua importância para a dança goiana.

O artigo propõe-se 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, a partir de *Versus* é inaugurada 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 deveu-se a essa ser a primeira coreografia elaborada dentro de uma sala de dança. Na primeira fase até *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).

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).

É possível perceber uma proximidade entre Rodovalho e Peixoto em relação às interpretações produzidas pela pesquisadora. Essa proximidade muito se deve ao próprio campo de formação de ambos na educação física, e esse campo, como um lugar social de produção, possibilitando determinadas interpretações compartilhadas entre coreógrafo e pesquisadora. Porém, como limitador das interpretações, o lugar social de produção exclui do trabalho de Paula Cristina Peixoto a possibilidade de problematização das falas de Rodovalho e uma interpretação mais crítica das considerações feitas pelo coreógrafo sobre sua companhia. É evidente o objetivo de legitimação, por parte do artigo de Peixoto, do lugar ocupado pelo Rodovalho, um lugar de reconhecimento pela qualidade coreográfica que, apesar do curso de Rítmica e das aulas com Rainer e Angel Vianna, o coreógrafo, ainda assim, é tido como autodidata.

Essa busca por legitimação fica mais clara no momento em que a pesquisadora mobiliza autoras como Kátia Canton, da área da dança, para pensar algumas questões referentes às coreografias da Quasar. Peixoto diz que:

Segundo Canton (2001), o artista contemporâneo busca expressar na arte um sentido, passando uma mensagem que finca seus valores na compreensão e na apreensão da realidade cotidiana. Por meio dessa mensagem, ele tenta estabelecer uma conexão com o observador, provocando e instigando nele algum tipo de reflexão, uma postura diante do mundo e da vida. Essa relação de sentido na obra contemporânea acontece a partir de narrativas que permitem várias possibilidades de leitura, ou seja, não são únicas e lineares (PEIXOTO, 2003, p. 95-96).

Essa concepção é encontrada por Peixoto nas obras *Versus* e *Divíduo*. Embora ambas as obras se encontrem em momentos diferentes e possuam narrativas diversas, é possível perceber a fragmentação narrativa (não linear), no caso da primeira, e, no caso do segundo espetáculo, a despeito de possuir uma linearidade, possui cenas simultâneas em espaços diferentes da cena principal. Dessa maneira, a Quasar é legitimada como uma companhia de dança contemporânea, e Rodovalho, por estar inserido nessa concepção estética bem definida, como “um dos melhores coreógrafos do mundo” (PEIXOTO, 2003, p.87).

Essa articulação entre teoria e observação da prática coreográfica da companhia mantém-se com a citação de Lia Robatto, estudiosa do campo da dança, que diz:

Uma música ou um cenário não tem mais só valor decorativo ou ilusório de ambientação cênica, mas o valor da mensagem estética válida por si própria, exposto em contraponto com a ação cênica, teatral ou coreográfica. (ROBATTO, 1994 apud PEIXOTO, 2003, p.102).

E Peixoto conclui, sobre a trilha sonora utilizada no espetáculo *Versus*, que:

As poesias concretistas de Arnaldo Antunes e as percussões de Burundi utilizadas na obra são elementos sonoros determinantes tanto na mensagem da narrativa quanto na plasticidade dos movimentos. O figurino usado pelos bailarinos apresenta traços de uma cultura cosmopolita, sem exageros ornamentais (PEIXOTO, 2003, p. 102).

Isso nos leva a crer que as teorias utilizadas por Peixoto, em certo sentido, servem para confirmar ou legitimar as coreografias de Rodovalho como dança contemporânea. No trabalho da educadora física, não são levantados questionamentos ou problematizações sobre os aspectos estéticos da companhia, tendo somente a tarefa de identificar na Quasar o que Canton e Robatto discutem no campo teórico.

A segunda pesquisa que iremos analisar é o trabalho de conclusão de curso de Gustavo Silvestre Faria, apresentado na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, intitulado *Corpo-em-Dança: um ensaio sobre a presença do espectador (estudo de caso com o espetáculo “Céu na Boca” da Quasar Cia de Dança)* (2009). Faria, nesse trabalho, como o próprio título já informa, irá pensar o processo de recepção e interpretação por parte do público, através do estudo de caso do espetáculo *Céu na Boca* (2009), da Quasar Cia de Dança.

A respeito da metodologia de pesquisa, esta acaba conferindo um enorme grau de subjetividade ao trabalho, pois a recepção será pensada a partir das qualidades de envolvimento baseados em movimentações corporais por parte do público que assistia a obra no teatro. O olhar desse público, a forma de se comportar no teatro, ou seja, sua presença, além de uma entrevista ao final das apresentações e de uma entrevista com Henrique Rodovalho serão as fontes primordiais de Faria.

Os problemas iniciais dessa pesquisa já são grandes, a começar pelas dificuldades de registro encontradas pelo pesquisador. Primeiro, pelo mau funcionamento dos gravadores utilizados, o que acabou obrigando-o a fazer anotações parciais das entrevistas com aqueles que assistiram ao espetáculo; e, segundo, por que Faria não questionou quanto à permissão

para publicação das entrevistas completas no seu trabalho, o que limita o acesso do leitor à suas fontes, restringindo-o às impressões que ele teve sobre o que o público comentou do espetáculo.

Toda a pesquisa de Faria articula-se no sentido de pensar as relações estabelecidas entre obra e público, ou seja, sua preocupação central é, através da recepção, pensar como a obra afeta o público. O autor irá articular uma argumentação mesclando pequenas passagens dos entrevistados com as citações da entrevista com Rodovalho e suas interpretações. Toda essa articulação entre as fontes e suas reflexões buscam comprovar uma eficiência comunicativa entre criador e público através da linguagem da dança. Faria, observando as movimentações corporais do público do teatro e, depois, com as entrevistas concedidas, reflete sobre como o espetáculo *Céu na Boca* impactou e alcançou o seu objetivo: fazer as pessoas pensarem sobre seus sentimentos.

O que nos chama a atenção nesse trabalho é quanto às interpretações que Faria faz do espetáculo e as interpretações feitas pelos entrevistados, pois, em sua maioria, estes últimos partem de um conhecimento comum sobre a Quasar. O que Peixoto já apresenta em sua pesquisa em 2003 - que também observaremos nos jornais e nas críticas posteriormente - como características da Quasar, o humor, a força física e a técnica dos bailarinos, aqui, são novamente comentadas pelo público e reforçados pelo pesquisador. Mesmo quando a maior parte do público identifica apenas esses aspectos que já estavam presentes nas interpretações da companhia, Faria ainda considera o espetáculo com uma boa realização comunicativa porque alcançou seu objetivo.

Apenas um único entrevistado arrisca-se numa análise temática do espetáculo ao responder à pergunta: “E você acha que a partir desse contato, parte disso que você estabeleceu com esse bailarino te levou pra dentro do espetáculo?” (FARIA, 2009, p. 55).

Acho que sim, porque..., em vários momentos, retratam coisas comuns do cotidiano, sentimentos... então eu acho que isso prende e envolve também você. Pra você se sentir várias vezes no lugar, talvez, ou então pelo o que você interpreta daquilo, então, cada pessoa talvez interpreta de alguma forma, mas aí, vem a você saber, que sentimento, que lembrança, o que isso te trás no momento (VINÍCIUS apud, FARIA, 2009, p. 55).

Nenhuma das citações diretas das entrevistas é acompanhada de qualquer reflexão aprofundada. Inclusive, elas são colocadas de forma completamente desarticuladas do texto, deixando apenas impressões no leitor do que pode ter sido a recepção. Além disso, não temos acesso às entrevistas completas, ficando restritos apenas àquelas as quais o pesquisador selecionou. Tudo nos leva a crer que a seleção foi feita com o objetivo de defender o ponto de

vista da efetividade comunicativa da obra. Essas entrevistas, por sua vez, revelam uma constante dificuldade do público de identificar os temas abordados pelo espetáculo. Restringindo-se a apenas um entrevistado capaz de identificar temáticas na obra, a grande maioria irá apenas apontar aspectos já comentadas anteriormente sobre a companhia, como a técnica, a segmentação do corpo, o humor e a força física dos bailarinos ou descrevendo passagens coreográficas que os impressionaram, mas incapazes de identificar aquilo que seria o objetivo da obra, segundo o pesquisador e o coreógrafo: refletir sobre os sentimentos.

A reflexão sobre os sentimentos como sendo o ponto fulcral do espetáculo surge não do pesquisador ao analisar a obra, mas do próprio coreógrafo que, em entrevistas, diz que esse é o tema central de *Céu na Boca*. Durante a análise do espetáculo realizada por Faria, o pesquisador irá chamar a atenção para os momentos de ressignificação da narrativa, que sempre colocam o humor e o drama em constantes diálogos. Para Faria, o espetáculo, a todo momento, está discutindo aquilo que é cômico entre nós e como esse cômico pode ser, rapidamente, ressignificado como drama, o que leva o público a se questionar: como posso ter rido disso?

Uma das passagens emblemáticas de *Céu na Boca* em que podemos perceber isso, apontado no trabalho de 2009, é no esquete *Acontecimento 4*³, em que um dos bailarinos da esquete anterior fica realizando movimentos para tentar se levantar do chão. A falta de êxito em se levantar acaba gerando certa comicidade na cena. Em seguida, três bailarinas entram no palco e executam movimentos extremamente líricos e se sobrepõem ao bailarino preso ao palco. Essa entrada das bailarinas já carrega a cena de certa dramaticidade, e o humor se dilui. O drama final desse esquete é quando o público percebe que o homem não está sendo visto pelas mulheres. Somente quando ele se coloca no caminho de uma delas, após conseguir se levantar, é que ele é notado. Toda essa passagem coreográfica, ao apresentar certa linearidade dos acontecimentos, faz o público questionar se são realmente cômicas as várias tentativas de se levantar realizadas pelo bailarino.

Esse tipo de análise e de tema é ressaltado ao longo de toda a interpretação de Faria sobre *Céu na Boca*. O pesquisador entende que os sentimentos em conflitos, o questionamento e a racionalização quanto àquilo que sentimos é a questão central desse espetáculo. Mais uma vez evidencia-se que esse tema foi apontado pelo próprio Rodovalho

³ Os títulos dos esquetes do espetáculo *Céu na Boca* foram retirados do trabalho de conclusão de curso de Gustavo Faria. FARIA, Gustavo Silvestre. *Corpo-em-Dança: um ensaio sobre a presença do espectador* (estudo de caso com o espetáculo “Céu na Boca” da Quasar Cia De Dança). Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Goiás, 2009.

tanto em entrevistas concedidas para a pesquisa quanto em entrevistas anteriores ao trabalho de Faria.

Em entrevista ao pesquisador, Rodovalho afirma que:

E até [sic] o espetáculo fica um pouco as [sic] vezes brincando com isso assim de... de momentos, né? Vamos dizer mais claro, ou com momentos um pouco mais abstratos mesmo assim que... até [sic] brincando mesmo, com essa coisa mesmo assim, de... é como se fosse um momento que parece que você tá [sic] usando mais o raciocínio mesmo né? A razão assim... mas aí logo depois já te joga pra... né? Como se fosse até [sic] pra outro hemisfério do cérebro, assim... aí [sic] na hora que você vê, parece que isso não é pra pensar... é pra sentir, entendeu? Aí [sic] o entendimento vem a partir do sentir, do que ver ou entender, sabe? Do não racionalizar. Então, o espetáculo fica um pouco brincando com essa certa dualidade aí [sic] de... né? Que faz a partir do envolvimento ou do entendimento de quem tá vendo [...] (RODOVALHO apud FARIA, 2009, p. 32-33).

Nessa passagem, Rodovalho aponta alguns temas presentes no espetáculo, como a brincadeira em diferentes momentos, a busca pela dualidade, ou poderíamos dizer ambiguidade de certas cenas, a racionalização dos sentimentos, o contato com os próprios sentimentos a partir da obra e, por fim, a relação que o público irá estabelecer. A compreensão do espetáculo dependerá de como cada componente desse público irá se envolver e entender o espetáculo.

Já percebemos que a busca de Faria se concentrou na comprovação do nível de envolvimento do público com *Céu na Boca* através de uma pesquisa científica empírica, ou seja, por meio das entrevistas pessoais. Além disso, as análises do espetáculo concentram-se, majoritariamente, em temas que foram apontados por Rodovalho previamente à escrita do trabalho.

Em outra passagem citada diretamente por Faria, Rodovalho afirma que “[...] às [sic] vezes uma certa tensão, né? Um certo envolvimento, uma certa atenção, né? Mas ao mesmo tempo, é... Logo em seguida, aquilo ser... Às vezes até, duvidado né? Assim... De ficar em dúvida do que você viu, do que é que aconteceu [...]” (RODOVALHO apud FARIA, 2009, p. 34). Essa dúvida, os “por quês?”, aparecem inúmeras vezes na descrição do espetáculo feita por Faria, por exemplo, no momento em que o pesquisador afirma que várias passagens do espetáculo fazem o espectador se questionar do porquê de seu riso em determinadas cenas. Mais uma vez percebemos a influência do coreógrafo na sua análise. Os temas e interpretações são apontados, inicialmente, pelo coreógrafo, e Faria assume a busca por identificar na obra as interpretações produzidas por Rodovalho. Os trechos das entrevistas do coreógrafo, assim como as do público, são colocados deslocados da discussão que se trava no texto, ou seja, não há um debate entre o coreógrafo e o pesquisador, mas sim uma mediação

entre aquilo que Rodovalho pensou na concepção e aquilo que o pesquisador absorveu da reação dos espectadores. Ainda em outras passagens das entrevistas, o coreógrafo afirma:

[...] tá [sic] me interessando mais um outro caminho, seja pro lado sensitivo, emotivo assim né... até no sentido mesmo de fazer um pouco as pessoas, né... de darem uma resposta clara assim, de fazer as pessoas um pouco pensarem, ou questionarem né, aquilo que estão vendo, ou viram assim, pensado naquilo assim, né? Esse processo de análise tá [sic] me interessando mais assim, e acaba sendo uma troca mesmo, né de assim... do espetáculo com o público... né? Então, ultimamente tá [sic] acontecendo assim, por exemplo assim... o Céu na Boca é um exemplo disso assim... realmente muitas coisas às [sic] vezes não se explicam! Entendeu assim... mas é... é proposital, muito no sentido mesmo de deixar isso [as respostas] pra quem tá [sic] olhando, pra quem tá [sic] assistindo, quem tá [sic] vendo, às [sic] vezes fazer suas análises, se quer que explique aquilo, né? (RODOVALHO apud FARIA, 2009, p. 35-36).

Mais uma vez confirmamos que são as reflexões de Rodovalho sobre as temáticas do espetáculo que irão nortear as interpretações de Faria. O caminho é para o lado mais sensitivo de fazer as pessoas racionalizarem e expressarem de forma lógica os sentimentos, o questionamento do que viram, a troca entre obra e público – questão central do trabalho – e a atenção para as reações e interpretações que o público constrói.

Além disso, essa passagem também revela a confiança do coreógrafo quanto à efetividade comunicativa da obra, pois, por mais que ele defenda uma liberdade naquilo que o público irá articular, interpretar e sentir em contato com o espetáculo, Rodovalho tem certeza que o público irá compreender que o objetivo é exatamente entrar em contato com os sentimentos. Para Rodovalho e Faria, a efetividade comunicativa de *Céu na Boca* é inquestionável e indubitável. Eles ressaltam que, por mais que existam coisas que não possam ser explicadas, elas serão compreendidas, pelo menos, individualmente, ou seja, o espetáculo é completamente capaz de atingir o seu objetivo, que é questionar os sentimentos ou fazer o público pensar sobre eles.

Outro aspecto importante é sobre a divisão em fases da companhia, que já havia sido explicitada por Paula Cristina Peixoto. Na pesquisa de Faria, não há nenhuma menção à essa divisão, nem mesmo ao trabalho de Peixoto, ausente das referências bibliográficas do TCC. Aparentemente, Faria não teve contato com a pesquisa, anterior à sua, e por isso não pensou nessa divisão. Por outro lado, ao analisarmos o artigo de Peixoto, percebemos que tal divisão foi proposta por Rodovalho. É ele quem diz que *Divíduo* inaugurava uma nova fase da companhia. Dessa forma, a divisão em fases parte, primeiramente, de um comentário do coreógrafo.

Se retomarmos a entrevista que citamos anteriormente, vemos que Rodovalho afirma que antes ele estava mais preocupado com o campo da racionalidade e do pensamento, dizendo que “[...] dos últimos tempos pra cá assim, eu fiquei um pouco isso [sic] assim, essa necessidade desse... desse entendimento, digamos até de um entendimento racional, assim... tá [sic] me interessando mais [...]” (RODOVALHO apud FARIA, 2009, p. 35), e afirma que agora tem se interessado mais por um outro caminho que é o dos sentimentos ou da racionalização dos sentimentos. Rodovalho tenta pontuar uma mudança de *Céu na Boca* em relação às outras obras produzidas anteriormente. Porém, ele age de forma muito mais deliberada em comparação com *Divíduo*, possivelmente, por essa entrevista ter sido concedida quatro meses após a estreia de *Céu na Boca*. Isso indica que o tempo para avaliação dos impactos da obra sobre o público e sobre a crítica era muito menor se comparado com o momento em que ele fala sobre a importância de *Divíduo*, espetáculo de 1998, durante a pesquisa de Peixoto, publicada em 2003.

Desse ponto de vista, é possível perceber que Rodovalho articula, de forma bastante consciente, os significados que ele atribui a cada uma de suas obras, pois, se em 2003 ele tinha a certeza da importância de *Divíduo*, principalmente, pela aceitação crítica que o espetáculo teve ao longo do tempo, ele não tinha essa mesma certeza em relação a *Céu na Boca*, o que fez com que agisse, através de suas declarações, de forma muito mais cautelosa. Essa relação, ou a forma como Rodovalho encara e significa os seus trabalhos, será mais esclarecida nas próximas pesquisas abordadas, principalmente pela solidificação da divisão em fases e o estabelecimento de marcos coreográficos para a trajetória da companhia. De antemão, podemos dizer que Rodovalho, dificilmente, pode ser tomado como um simples elemento da recepção, como o faz Faria, pois ele age ativamente e de forma bastante consciente em relação às interpretações que produz sobre as suas próprias obras. Embora seja possível perceber as instâncias criadora e de recepção no coreógrafo, há a necessidade de reconhecer, no campo da recepção, o desejo do artista de ser visto de uma determinada maneira.

Mas ainda, seguindo a ordem temporal de publicação dos trabalhos acadêmicos, a próxima pesquisa que iremos analisar é a de Rafael Ventuna, *Quasar Cia de Dança – quando arte e negócio movem-se juntos* (2012), defendido como pré-requisito para conclusão do MBA em Bens Culturais – Cultura, Economia e Gestão do Programa FGV Management de São Paulo. Esse trabalho é um aprofundamento da pesquisa anterior, desenvolvida por Ventuna, intitulada *Quasar Cia de Dança – duas décadas de visibilidade midiática* (2008),

TCC apresentado no curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal de Goiás.

Defendido junto à Fundação Getúlio Vargas, essa pesquisa revela-nos importantes informações sobre a companhia, principalmente, por se inscrever em um campo diferente dos demais trabalhos. Ventuna possui formação em jornalismo e, em 2012, analisa a Quasar a partir de critérios administrativos, como um negócio que precisa de rentabilidade. Tal análise diferencia-se das demais, cujas preocupações artísticas, comunicativas e de recepção são a tônica dos trabalhos, principalmente de Peixoto (2003), Faria (2009), Rochelle (2014, 2017) e Silva (2017).

A preocupação central do pesquisador é quanto à viabilidade de empreendimentos culturais no contexto brasileiro. A escolha da Quasar para o desenvolvimento dessa temática não foi aleatória. Em 2012, a companhia já possuía mais de vinte anos de experiência como empreendimento cultural, pensando “maneiras de viabilizar sua arte e seu negócio, sempre desenvolvendo adaptações aos mutantes cenários econômicos” (VENTUNA, 2012, p. 2). Além disso, havia ainda o reconhecimento nacional e internacional junto ao público, junto à crítica especializada e também junto aos artistas. Por fim, ele destaca o patrocínio da Petrobrás, que tornava a estatal a principal mantenedora da companhia. Tal situação revela que a companhia possuía uma estrutura administrativa solidificada.

Para tentar pensar as relações entre jornalismo, marketing e a estrutura administrativa da companhia, Ventuna recorre às notícias de jornais sobre a Quasar no período de 1988 a 2008. Essas reportagens estavam reunidas no arquivo da própria companhia, mantido dentro do Espaço Quasar⁴. Nesse arquivo, foram encontradas várias pastas, sendo uma, somente, que reunia as notícias de 1988 até 1996 e, a partir de 1997, pastas individuais para cada ano.

Ventuna apenas levanta, de forma superficial, uma mudança da organização arquivística da companhia, indicando que algo poderia ter acontecido para essa mudança. Aqui, nós tentaremos encontrar algumas possibilidades para essa forma de organização. cremos que a mudança ocorreu na quantidade de notícias sobre a companhia que começam a ser publicadas após 1997. Teremos em mente que essa intensificação dos comentários se deu depois dos espetáculos *Versus* (1994), *Registro* (1997) e *Divíduo* (1998), obras tidas, pela

⁴ O Espaço Quasar surge em 2003 e torna-se o local reservado para os ensaios e sede administrativa da companhia. Em 2016, ao final do patrocínio da Petrobrás, o local é fechado e as atividades permanentes da companhia são encerradas. Sobre a paralisação das atividades ver: FERREIRA, Clenon. Quasar Cia de Dança Anuncia Paralisação de Suas Atividades Permanentes. *O POPULAR*. Caderno Magazine, Goiânia – Go. 06/09/2016. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/quasar-cia-de-dan%C3%A7a-anuncia-paralisa%C3%A7%C3%A3o-de-suas-atividades-permanentes-1.1143635>. Última visualização: 25 fev. 2019.

bibliografia especializada, como aquelas que irão trazer reconhecimento para a companhia em diferentes espaços.

A primeira indicação dessa intensificação da circulação de notícias, além da organização arquivística da Quasar, está na bibliografia de Ventuna, que, ao observarmos as notícias relacionadas no índice “periódicos”, não evidencia nenhuma notícia sobre a companhia com data anterior ao ano de 1998⁵. Essa indicação revelada pela organização bibliográfica de Ventuna vai ao encontro com que encontramos no Arquivo Estadual de Goiás, pois a publicação mais antiga que encontramos no jornal *O Popular*, data de 15 de junho 1997 e trata do espetáculo *Registro*, além de um box propagandístico sobre a III Mostra Sesi de Dança, do dia 3 de junho de 1997, em que constava a presença da Quasar Cia de Dança com participação especial no evento⁶.

A relação estabelecida entre a mudança na organização arquivística da companhia e as datas das reportagens mais antigas encontradas por Ventuna e por nós indicam que houve, de fato, uma intensificação de menções à companhia a partir de *Versus*, *Registro* e *Divíduo*, espetáculos que lançaram a Quasar no cenário nacional, internacional e, principalmente, local. Mesmo sendo uma companhia goiana, as notícias sobre a Quasar só começam a circular nos jornais goianos juntamente com as notícias publicadas em jornais de fora do estado, como indicado na pesquisa de Ventuna.

A despeito das questões do espaço jornalístico, das disputas por esse espaço com outras companhias e produções artísticas em Goiás, das relações estabelecidas entre os jornais locais, o governo estadual e a companhia - que serão explicadas de forma mais clara nos próximos momentos dessa pesquisa -, é importante destacar agora as implicações, identificadas por Ventuna sobre as relações entre a Quasar e os jornais.

Ventuna credita o sucesso da companhia durante essas duas décadas de existência a algumas estratégias desenvolvidas pelo corpo técnico e artístico. Ele irá ressaltar o perfeccionismo, ou a busca desse perfeccionismo, por parte de Rodovalho nas suas criações artísticas, a organização hierárquica da companhia, fazendo com que os corpos técnico e

⁵ Em relação a essas notícias, estamos considerando somente as publicadas em forma material e não as notícias digitais sobre a companhia, pois estas estão sem datas de publicação na bibliografia de Rafael Ventuna e seria impossível a verificação de todos os *links* disponibilizados pelo pesquisador em tempo hábil para a pesquisa.

⁶ Sobre essas notícias, assim como outras encontradas no Arquivo Estadual de Goiás, elas serão tratadas no próximo tópico desse capítulo. O que revelamos de antemão é que as notícias mais antigas sobre a Quasar, encontradas por Ventuna, possuem a mesma data das que encontramos no arquivo. Isso revela que houve uma mudança no espaço jornalístico que a Quasar possuía até 1996/97 e por isso houve uma mudança na organização do arquivo da companhia. A importância dessa mudança no espaço dado à companhia após 98 também terá sua relevância explicada mais à frente quando discutirmos o ambiente no qual Rodovalho surge como coreógrafo e como o olhar, *a posteriori*, dos pesquisadores e jornalistas acaba por descartar esse ambiente para considerar Rodovalho um coreógrafo inovador e completamente diferente do que se fazia em dança no estado de Goiás.

artístico estejam sempre em diálogo, mediando as buscas artísticas e os limitadores financeiros. Outra estratégia revelada por Ventuna seria as redes de relações estabelecidas pela Quasar, através do Espaço Quasar, que sempre recebe instituições de ensino, pesquisadores, empresas e, para essa pesquisa, vale destacar, principalmente, a presença de órgãos governamentais e instituições culturais. É essa rede de relações, principalmente, com os representantes governamentais e com as instituições culturais do estado que promoveu, em grande parte, os financiamentos da companhia, como veremos mais adiante.

Por fim, Ventuna revela o que é, para ele, uma das principais estratégias administrativas da companhia e de essencial importância para esse momento da pesquisa: o trato da informação, produzida pela Quasar sobre a própria Quasar. Em relação a esse tema, o pesquisador afirma:

Uma vez que o material arquivado é utilizado com frequência e, desde quando a assessoria de comunicação da Quasar foi contratada, houve uma revolução gradativa no trato da informação. Primeiro, promovendo um ambiente de respeito à informação e, em seguida, capacitando os agentes para fazerem melhor uso dessa informação, com a definição de fluxos e definimos veículos de comunicação. Fortaleceram a assessoria de imprensa e realizaram mídia training com toda a equipe. Contribuindo para que toda a companhia valorize a comunicação como ferramenta fundamental em seu processo produtivo em qualquer que seja o nível hierárquico (VENTUNA, 2012, p. 23).

Essa passagem é essencial para nós, pois revela questões importantíssimas sobre a forma como Rodovalho encara a circulação de informações. Primeiro, sua preocupação com a memória da Quasar, que é sempre acessada por pesquisadores através das fontes jornalísticas, disponibilizadas pela própria companhia; segundo, a contratação de uma assessoria de comunicação para tratar da produção de informações e comunicação da Quasar. Por fim, a informação é elevada a um nível de respeito dentro da companhia, dada a importância que o coreógrafo e a diretora-geral dão para o elemento comunicativo, a ponto de capacitar e treinar seus artistas para que eles entendessem a importância da mídia para o processo produtivo.

Ventuna revela assim a importância dada por Rodovalho às informações que circulam nos jornais e de como há um treinamento e um condicionamento quanto ao que será falado sobre as obras e sobre a trajetória da Quasar. Essa é uma das temáticas que ressaltamos, já que ela tem sido efetiva no seu objetivo. Mais uma vez, torna-se bastante problemático pensar Rodovalho apenas como elemento da recepção, como Faria propôs, ou assumir as falas de Rodovalho como verdades de antemão ou ainda como aquele que melhor pode falar da companhia, como faz Peixoto. Através da pesquisa de Ventuna, fica claro que Rodovalho possui interesses e intenções muito específicas e age conscientemente produzindo significados

externos à obra que balizam as interpretações produzidas pelo público e pelos próprios pesquisadores.

O último ponto que abordaremos diz respeito à divisão em fases da trajetória da companhia, proposta pelo autor. Apesar de Ventuna também não ter relacionado em sua bibliografia o texto de Paula Cristina Peixoto, a ideia de consolidar uma memória da trajetória da Quasar através de marcos coreográficos inauguradores de novas fases da companhia também está presente no TCC de Ventuna. Importante pontuar que, a partir desse momento, todos os trabalhos a seguir irão propor divisões em fases ou pelo menos assumir que existe essa divisão.

A divisão proposta por Ventuna está presente no quarto ponto do primeiro capítulo, intitulado “Ousadia”. Nesse ponto, o pesquisador irá ressaltar as características inovadoras da Quasar, principalmente de Rodovalho, e a estreia da companhia com o espetáculo *Asas* (1988), na cidade de Resende, Rio de Janeiro, estado onde Rodovalho estava morando nesse momento. A boa recepção do primeiro espetáculo é salientado, o que impele os idealizadores da Quasar a continuar produzindo dança. Essa primeira fase, tida como mais irreverente, é inaugurada pela obra de estreia e encerrada com *Não Perturbe* (1992). Essa fase também é sempre lembrada por Rodovalho e replicada nos trabalhos acadêmicos como um momento em que o público questionava muito se a companhia goiana realmente fazia dança, pois a comicidade e a teatralidade empregada nos espetáculos traziam essa dúvida para quem assistia às obras.

Esse tipo de questionamento incomodava o coreógrafo e fez com que Rodovalho se dedicasse a uma forma de se expressar coreograficamente, dando origem a *Versus* (1994), inaugurador da fase chamada de “vigorosa” por Ventuna, que dura até, pelo menos, *Emprestame Teus Olhos* (2001), momento de maior aprofundamento estilístico da companhia, mas que é sucedido de uma grave crise que interrompe essa fase “identitária”.

O retorno da Quasar se dá com *O+* (2004), espetáculo interativo, de construção coletiva com os bailarinos e que tinha o objetivo de questionar a dança contemporânea, momento esse marcado pelo início do patrocínio da Petrobrás e inauguração do Espaço Quasar. Para essa fase, Ventuna dá o título de “grande estilo”, iniciada com *O+*, mas que tem como marco coreográfico o espetáculo *Só Tinha de Ser com Você* (2005) e dura pelo menos até 2010, com o espetáculo *Tão Próximo*, último espetáculo apresentado pela companhia até o momento de escrita do trabalho de Ventuna.

A divisão proposta por Ventuna difere da pensada por Peixoto, pois, *Versus* está presente na fase de criação autoral da companhia, ou seja, no início da construção da

identidade da Quasar, juntamente com *Divíduo* (1998). Já para Peixoto, o espetáculo de 1994 inaugura uma nova fase, muito mais ligada à primeira pelo humor, e encerrada por *Divíduo*, esse inaugurador de uma nova etapa. Diferente de Peixoto, não podemos afirmar, de fato, que a divisão presente no trabalho de Ventuna partiu de Rodovalho, pois não há nenhuma menção no trabalho de conversas com o coreógrafo. Por outro lado, sabemos que sua pesquisa foi desenvolvida dentro do Espaço Quasar, consultando o arquivo da companhia. Isso nos permite pensar que houve trocas entre pesquisador e coreógrafo. Mas, independentemente de quem partiu a necessidade da divisão, o importante é que houve uma reorganização, em 2012, da trajetória da companhia, pois *Versus* deixa de ser um espetáculo de transição, como era em 2003, e passa a compor a segunda fase, considerada como o momento autoral da companhia, de especificação da estética da Quasar.

Os três pesquisadores até agora abordados reproduzem a ideia de que o apoio em outras linguagens, além da dança, compõe uma fase específica da companhia e uma fase bastante questionada por parte do público. Esses primeiros espetáculos sempre estão ligados ao humorístico e ao desenvolvimento de ideias baseadas em discussões, mais do que em um elemento comunicativo coreográfico. Essa fase é sempre contrastada pelo desejo de Rodovalho em fazer dança e começar a experimentar possibilidades da movimentação corporal que irá dar origem a *Versus* e, conseqüentemente, solidificar-se em *Divíduo*, espetáculo de maior projeção da companhia, aquele que teve a melhor recepção por parte do público, crítica e artistas.

Fica evidente que essas fases vão sendo construídas a partir de um olhar *a posteriori*, ou seja, é a partir da recepção dos espetáculos e do olhar dos pesquisadores e coreógrafo sobre o momento passado que os marcos coreográficos vão sendo eleitos. Essa maneira de olhar o passado cumpre uma dupla função. A primeira ressalta aqueles espetáculos que foram melhor recebidos e tiveram maior reconhecimento, ao mesmo tempo em que suprime aquelas obras que não tiveram boa aceitação dentro da fase, composta pelo espetáculo inaugurador e pelo espetáculo de encerramento. A segunda função dessa organização é a possibilidade de projetar, sobre algum espetáculo determinado, significados que ele pode vir a ter. Esse é o caso que observamos no trabalho de Faria, quando Rodovalho fala sobre a obra *Céu na Boca* e que dá início a uma nova fase. A partir de um olhar retrospectivo da trajetória da companhia, Rodovalho arrisca dizer que o espetáculo de 2009 irá inaugurar uma nova fase. Mas ele age de forma deliberada, sem afirmar com tanta certeza de que essa obra irá ocupar esse papel. Essa constatação é importante, pois se comprova, no trabalho de Ventuna, independentemente de quem pensou essa organização dos espetáculos, que *Céu na Boca*,

definitivamente, não aparece como inaugurador de qualquer uma das fases apresentadas na pesquisa de 2012.

Esse tipo de tratamento dado aos espetáculos da Quasar por Rodovalho também poderá ser notado em outras obras, como no caso de *Divíduo* e *No Singular*. Em ambos, no momento de estreia, Rodovalho concedeu várias entrevistas, afirmando a importância dessas obras por elas darem início a novas fases. Interessante notar também que as interpretações produzidas, tanto sobre os temas quanto sobre a importância, são muito próximas entre a obra de 1998 e a obra de 2012. Porém, a proposta que *Divíduo* e *No Singular* fossem inauguradoras de novas fases da companhia cristalizou-se através dos trabalhos de Henrique Rochelle⁷, próximo pesquisador que iremos abordar.

O primeiro artigo de Henrique Rochelle, *Dois Momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança* (2012), foi escrito durante o seu Mestrado em Artes da Cena pela Universidade de Campinas. Percebemos que a divisão proposta por Ventuna é mantida. *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. É nesse novo contexto - a profissionalização da companhia após os incentivos financeiros recebidos - que *Divíduo* é pensado e produzido. Na visão de Ventuna e Rochelle, 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, até então, última coreografia de Rodovalho. *No Singular*, que já havia estreado no dia 7 de outubro do mesmo ano, inauguraria uma nova fase.

⁷ Nessa pesquisa, não iremos nos ater a tese de doutoramento de Henrique Rochelle, intitulada: *A Crítica Como Metodologia e Análise da Recepção na Dança* (2017), pois as preocupações do pesquisador fogem, e muito, das possibilidades para se pensar a recepção acadêmica da Quasar, quando se volta principalmente para a validação da crítica especializada como ferramenta de análise da recepção. Não utilizaremos também as críticas escritas pelo próprio Rochelle, disponíveis em sua tese, pois elas foram publicadas no blog pessoal do autor, tornando difícil mensurar o impacto dessas críticas no debate público, e, ainda, diferente dos jornais, a publicação de críticas em blogs pessoais torna difícil a articulação com um projeto artístico, estético e político institucionalizado, o que demandaria, pelo menos, uma análise da trajetória de pesquisa de Rochelle para além de seus trabalhos acadêmicos, fugindo da proposta dessa dissertação. Também não iremos discutir o artigo publicado por Adriano Jabur Bittar, *Educere: pela inteligência do corpo que dança* (2004), pois as reflexões presentes nesse artigo estão incluídas em sua tese de doutoramento. MENEZHIN, Henrique Rochelle. *A Crítica Como Metodologia e Análise da Recepção na Dança* (Tese). Universidade Estadual de Campinas, Campinas – 2017; BITTAR, Adriano Jabur. *Educere: pela inteligência do corpo que dança*. Universidade Federal da Bahia, 2004.

O autor faz ainda algumas observações que seriam tema do novo espetáculo da Quasar: as relações em rede, a autorreferência a espetáculos anteriores, 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, pois Rodovalho, apesar de dirigir e assinar a coreografia, abriu espaço para os bailarinos participarem da concepção do espetáculo.

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 a ser analisada dentro dos princípios teóricos da semiótica. Assim, Rochelle afirma ter duas frentes de pesquisa: as fontes teóricas e as análises práticas que se deram em duas visitas técnicas à Quasar Cia de Dança.

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) (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 em que a linguagem de Rodovalho se estabeleceria como uma característica específica dele, 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.

Nessa divisão proposta por Rochelle, “a partir de elementos levantados pelo coreógrafo e por bailarinos em entrevistas [...]” (ROCHELLE, 2014, p. 36), percebemos que a coreografia *Céu na Boca*, de 2009, é incluída dentro da fase mais hermética do grupo ou a fase em que há uma separação entre o mundo comum e o mundo da dança. Porém mais uma vez fica claro que essa é uma análise *a posteriori*, pois, durante o ano de 2009, pelo que percebemos do trabalho de Faria, essa característica ou significado de *Céu na Boca* não estava colocado. Muito pelo contrário, tanto Faria quanto Rodovalho defendem a eficiência comunicativa do espetáculo, a facilidade para se compreender a dualidade das situações coreográficas e a capacidade de, a partir do espetáculo, pensar e verbalizar os sentimentos.

Além disso, quando discutimos o trabalho de Faria, vimos que Rodovalho queria alçar *Céu na Boca* como um espetáculo que iria inaugurar uma nova fase, e o que vimos no trabalho de Ventuna ocorre aqui também, ou seja, *Céu na Boca* é suprimido no meio das fases definidas por outros dois espetáculos. Assim, percebemos que, no momento de circulação da obra, Rodovalho, através da pesquisa acadêmica, atribuiu determinados significados à sua obra que, em momentos posteriores, foram modificados, isto é, houve uma ressignificação da obra de 2009.

Desse ponto de vista, pensando a preocupação que o coreógrafo tem com a produção de informações sobre a companhia, como Ventuna reforça, não podemos pensar que essas escolhas ou estratégias⁸ empregadas por Rodovalho sejam totalmente despreocupadas, como já apontamos anteriormente. Contrariamente, o artista faz uso consciente desses espaços para projetar seus espetáculos e seus significados, afim de divulgar a sua produção. Isso é importante de ser destacado, pois, em relação a *No Singular*, as estratégias serão muito parecidas: dizer que o espetáculo inaugura uma nova fase da companhia, utilizar não só dos

⁸ O termo “estratégia” é utilizado por Geovanni Levi, em seu livro *A Herança Imaterial* (1985), onde o autor afirma que “os grupos e as pessoas atuam com uma própria estratégia significativa capaz de deixar marcas duradouras na realidade política que, embora não sejam suficientes para impedir as formas de dominação, conseguem condicioná-las e modificá-las” (LEVI, 1985, p. 45). Importante salientar que, ao utilizar o conceito de estratégia, não estamos querendo considerar sujeitos “hiper-racionalizados” ou com uma consciência contextual deslocada da vivência histórica desses sujeitos e capazes de racionalizar estratégias extremamente eficientes dado qualquer tipo de contexto. Muito pelo contrário, o que percebemos a partir do termo é que muitas vezes os sujeitos históricos do passado, assim como nós, possuíam recursos limitados que estavam sujeitos às variações do contexto social em que vivam e, por isso, empregam ações afim de obter o melhor aproveitamento possível dos mesmos, o que não quer dizer que sejam capazes de alcançar esse objetivo sempre, como bem nos lembra Jacques Revel (2010). Para melhor entendimento sobre o termo “estratégia”, ler: LEVI, Giovanni. *A Herança Imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Trad.: Cynthia Marques de Oliveira. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em mundo globalizado. In.: *Revista Brasileira de Educação*. Trad.: Anne-Marie Milon de Oliveira. v.15 n.45 set/dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>. Última visualização em: 12 nov. 2018.

jornais, mas também da pesquisa acadêmica para projetar os significados da obra, divulgar a eficiência comunicativa do espetáculo e resumir a obra a determinados temas específicos.

Além disso, percebemos que esse olhar sobre o que seria a segunda fase da companhia começa a partir do trabalho de Rochelle. Durante o trabalho de Ventuna, não há nenhum tipo de menção a uma fase hermética da companhia, isso por que o último espetáculo apresentado havia sido *Tão Próximo* (2010). Já no trabalho de Rochelle, *No Singular* já havia estreado e, com o objetivo de projetar e produzir interpretações sobre a nova obra, Rodovalho lança um olhar sobre a sua trajetória, afirma ter perdido contato com o público e promete a reconexão comunicativa através de *No Singular*. Para produzir essa retomada de uma comunicação mais clara, Rodovalho ressignifica os espetáculos anteriores, caracterizando-os como dentro de uma fase, diferente dessa que se anuncia em *No Singular*.

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 elemento importante 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 mencionadas 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).

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. Assim, 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, localiza-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 em *O que é a Crítica* (2007).

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 reinterpretções 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 e, até mesmo, quando mencionadas no debate público, em jornais, revistas e trabalhos acadêmicos onde novos significados são atribuídos.

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 foi considerada muito lenta 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 da cantora 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).

Ora, passível de questionamento é a autoridade do autor sobre o que sua obra pode significar, pois compartilhar “intimamente dos pontos de vista do criador” pode limitar as possibilidades interpretativas e coloca a obra como objeto significado e não como sistema significante, como salientado por Barthes. E é essa abordagem que permite a Rochelle, em sua dissertação, tratar Rodovalho como aquele que melhor pode falar de sua obra, assumindo que a companhia possui uma produção inovadora, autoral e definida por fases e pelos marcos coreográficos escolhidos pelo próprio coreógrafo.

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 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 das 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). Percebemos mais uma vez uma estratégia repetida, pois se em 1994/1998 era o incômodo sentido por Rodovalho, quando questionado pelo público se ele realmente fazia dança, que dá origem a uma fase mais autoral coreograficamente, agora, será a especialização do movimento e o incômodo de Rodovalho de estar muito inserido no mundo da dança que dá origem à nova etapa da companhia.

O que percebemos até agora é que Rodovalho está sempre indo em busca de seu público, utilizando-se de “interpretações autojustificadoras”⁹ sobre as suas próprias obras e, principalmente, sobre a trajetória da companhia para dizer que o novo espetáculo é um ponto de rompimento na trajetória e inaugurador de uma nova fase. Dessa maneira, é perceptível que as declarações do coreógrafo são legitimadas pelos pesquisadores, através de mobilizações teóricas que comprovam as suas propostas. Assim, os pesquisadores não estabelecem um diálogo crítico entre a pesquisa, o coreógrafo e a obra estudada, muito pelo contrário, teóricos são mobilizados para garantir, no campo acadêmico, a veracidade das falas de Rodovalho.

É pelo fato de Rodovalho não ser problematizado que determinados adjetivos creditados à companhia são projetados ao longo das pesquisas acadêmicas de forma pouco esclarecedora, tal como dizer que o coreógrafo é inovador, que a Quasar é algo diferente de tudo que já se produziu em dança no estado de Goiás, que a companhia possui um estilo único, uma “estética quasariana”, e a ideia de que a Quasar produz dança contemporânea.

⁹ Em *Canibalismo dos Fracos* (2002), Alcides Freire Ramos define aquilo que seriam as interpretações autojustificadoras. Ao buscar mapear a recepção 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. Ramos percebe, através desses comentários, que as afirmações do diretor são na verdade a busca por uma *autodefinição* como tal, e, nessa busca, Joaquim Pedro retorna a 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, o que o pesquisador questiona, “mas, [...] 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*?” (RAMOS, 2002, p. 63). 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 [...]. 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). Para melhor compreender as “interpretações autojustificadoras”, ler: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Bauru, SP: EDUSC. 2002.

Veremos, a partir dos próximos trabalhos, que, além da manutenção da divisão em fases, proposta por Rochelle, essas adjetivações também estarão presentes.

A próxima análise será baseada na tese de doutoramento de Adriano Jabur Bittar. Essa pesquisa possui uma particularidade, pois ela não se dedica a pensar especificamente a Quasar, mas utiliza-se da companhia como uma espécie de laboratório, o que não deixa de revelar importantes aspectos e mostrar como ela tem sido pensada por esse estudioso. Bittar é dançarino e fisioterapeuta da Quasar Cia de Dança e irá propor, como forma de criação coreográfica, o toque poético (TOP), as células corporais e os rabiscos durante a produção de *Por 7 vezes* (2013), espetáculo posterior a *No Singular*.

A despeito das reflexões de Bittar acerca das técnicas de estímulo para criação coreográfica, algumas coisas em sua tese precisam ser pontuadas. Em *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 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 possui essas três fases bem definidas. Menciona a ruptura criada pelo grupo no cenário artístico goianiense, transformando a cidade em “um polo de pesquisa e formação em dança contemporânea” e ainda que “[...] a Quasar se tornou uma referência mundial na dança contemporânea. Ela criou-se quase „sozinha“, sem referências fundantes tão próximas, motivadas pelo isolacionismo relativo do centro-oeste do Brasil” (BITTAR, 2015, p. 232).

O pesquisador ainda 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 impressa, principalmente, pelo coreógrafo e pelo ensaiador.

Durante todo o seu trabalho, o fisioterapeuta da Quasar afirma que a companhia produz dança contemporânea, utilizando-se, novamente, de uma recuperação histórica para validar essa informação. Bittar busca, no desenvolvimento da dança moderna, bases para justificar a afirmação. Assim, a partir de uma noção histórica baseada no desenvolvimento da dança, pontuando marcos temporais e personagens fundamentais, o pesquisador chega à conclusão de que a companhia de fato faz parte dessa corrente estética. Dessa maneira, é claro

que, para Bittar, fazer parte da dança contemporânea está muito mais ligado ao contexto, ao momento das artes, do que de fato ao desenvolvimento de concepções artísticas que definem essa corrente.

A noção evolucionista do desenvolvimento da linguagem passa uma ideia natural da prática artística, ou seja, parece ser inevitável que as companhias, hoje em dia, produzam dança contemporânea. O que queremos dizer é que esse olhar histórico torna o passado homogêneo, naturaliza os embates, as dissidências e as particularidades de cada manifestação artística ou de cada grupo. Na realidade, o que observamos hoje, no campo da dança, é uma grande diversidade, pois o balé clássico, ou balé de repertório, não foi substituído pela dança contemporânea, mas coabitam o mesmo momento histórico e, às vezes, até os mesmos espaços e públicos, e nem por isso podemos considerar que o balé de repertório seja dança contemporânea.

Apesar desse trato com o passado, não podemos afirmar que Bittar furta-se do debate temático sobre dança contemporânea. Para pensar questões temáticas sobre a essa estética, o pesquisador fia-se em dois pontos muito importantes para o desenvolvimento das nossas discussões. Os pontos abordados por Bittar são: o hibridismo, ou transdisciplinaridade, principalmente entre a dança e a ciência, e a centralidade que o corpo ocupa nos debates da sociedade hoje em dia e que permeia as artes cênicas. Segundo Bittar:

[...] nota-se que na dança contemporânea atual a produção de conhecimento significa, em grande parte, desenvolver procedimentos teórico-práticos que deem conta de discutir a complexidade das produções do corpo em cena (PÍZARRO, 2011). Tourinho e Silva (2006) concordam com Pizarro (2011) ao apontar que o panorama da dança cênica atual é atravessado por uma intensa reflexão sobre o corpo e a saúde na sociedade contemporânea (BITTAR, 2015, p. 53).

Importante destacar nesse momento que temas como o hibridismo e a centralidade do corpo na dança contemporânea serão apontados também por Michael Silva em sua dissertação de mestrado, mas com o objetivo de levantar algumas problematizações sobre a atuação da companhia nesse segmento estético. Problematizações essas que são bastante evidentes se continuarmos com a própria argumentação de Bittar.

O debate sobre o fazer da dança contemporânea tem início com uma reflexão sobre o corpo que dança a partir de uma citação de Ligia Tourinho e Eusébio Silva (2006). Para esses autores, cada corpo possui uma sintaxe própria, ou seja, cada dançarino possui uma maneira específica de se expressar. E, para uma discussão coreográfica, o dançarino precisa conhecer a sua sintaxe, pois ela será determinante dos limites e das possibilidades do trabalho artístico. É

a partir desse pensamento que é possível refletir sobre a ideia de corpo poético do intérprete-criador. Questão central para a dança contemporânea é pensar que os dançarinos agora ocupam uma dupla função que acaba se tornando uma só: o de criar e o de interpretar. A ideia do coreógrafo como sendo aquele que irá criar movimentos específicos que serão absorvidos e reproduzidos pelo dançarino, buscando sempre o máximo de fidelidade possível, é problematizada.

Essa é uma possibilidade apresentada por Alexandre Ferreira e Eusébio Silva (2012) que veem no conceito de intérprete-criador não uma dialética, mas um desdobramento contínuo do artista “ao adentrar ao interior visível-relembrado e expandir-se para o interior invisível-imaginado” (FERREIRA; SILVA, 2012, p. 4 apud BITTAR, 2015, p. 54). O que esses teóricos estão defendendo é que o intérprete-criador parte de sua experiência pessoal, vivida, lembrada, presente na memória, para criar algo imaginado, invisível e compartilhado por outros para além de uma experiência pessoal. Muito diferente da figura do coreógrafo, que parte também das suas experiências pessoais para produzir, porém imprime no corpo do outro aquilo que deve ser expressado coreograficamente. As experiências pessoais do intérprete são diluídas e a própria experiência do coreógrafo passa a ser mediada pelo corpo do dançarino.

Bittar continua lançando mão de Ferreira e Silva para pensar o corpo poético com as seguintes citações,

[...] (o corpo poético) permite ao intérprete-criador se deslocar do estado de estar para um de ser [...] que conectará o artista consigo mesmo e como seu derredor [...] um caminho possível de demonstração de algo maior do que simplesmente um corpo móvel, mas um corpo mobilizador de perspectivas aparentes sentidas na carne [...] (apud BITTAR, 2015, p. 55).

E continua “[...] O corpo poético é um corpo produtor e criativo, agindo de maneira eficaz sobre o particular e se colocando em universalidade percebida em diferentes graus” (apud BITTAR, 2015, p.55). Bittar complementa com a ideia de que não existe um corpo poético, mas sim corpos poéticos que coabitam e trocam experiências entre si, “ganhando *status* ou voltando à origem [...], numa relação dialógica que lhe é peculiar entre a Arte e a Vida” (apud BITTAR, 2015, p. 55). E finaliza com uma citação de Lia Robatto (2013) que diz: “o corpo contemporâneo quer a dignidade de se movimentar por conta própria” (apud BITTAR, 2015, p. 59).

Essas reflexões apontadas por Bittar já são bastante sugestivas quanto às possibilidades de pensar a Quasar como inserida dentro do movimento da dança

contemporânea. Uma companhia estruturada em torno da figura do seu coreógrafo residente, responsável pela idealização e direção de todas as coreografias, retirando parte considerável da individualidade e liberdade da movimentação dos dançarinos, com uma rotina de trabalho intensa, como revelada pelo próprio Bittar, e detentora de uma estética definidora, a estética quasariana, que, conseqüentemente, geram corpos específicos ou, pelo menos, que admitem determinados corpos dançantes, diminuindo a pluralidade e heterogeneidade, comentada por Ferreira e Silva, tudo isso fornece bases teóricas suficientes para questionar o consenso de que Rodovalho produz dança contemporânea.

Lembrando que nosso objetivo aqui não é discutir se a Quasar faz parte ou não da dança contemporânea, mas evidenciar que grande parte da produção acadêmica adotou essa definição para a companhia sem problematizar, oferecendo, ao contrário, insumos teóricos afim de corroborar com essa interpretação, mas que não se sustentam teoricamente. Se o conceito de dança contemporânea é suscetível de tantas problematizações quando pensado no contexto da Quasar, por que ele foi tão largamente usado pelos jornais e pela maior parte dos estudiosos? Podemos pensar que a justificativa para utilização do termo não seria estética, mas política? Será que determinadas ideias presentes no cenário artístico goiano balizaram as interpretações feitas sobre os espetáculos de Rodovalho? E será que essas mesmas ideias não influenciaram o próprio coreógrafo tanto nas suas produções quanto nas suas interpretações autojustificadoras?

O último trabalho que iremos analisar é a dissertação de mestrado de Michael Silva, um dos ex-bailarinos da Quasar Jovem Cia de Dança¹⁰, intitulada *Por Instantes de Felicidade: corpos em performance na Quasar Cia de Dança de Goiânia* (2017), dissertação essa produzida dentro do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Essa pesquisa assume posições muito próximas das que já observamos nos trabalhos anteriores, como: a divisão em fases, o consenso do caráter inovador da companhia, sua importância para o cenário artístico goiano, além dos constantes elogios aos espetáculos de Rodovalho e o fato de estar afastada do eixo Rio – São Paulo. Porém Silva tem uma diferença elementar em relação aos outros pesquisadores. Há um embasamento teórico sobre dança contemporânea, partindo das considerações de Laurence Louppe (2012), que levam o pesquisador a discutir, de forma crítica, aquilo que ele observa no espetáculo *Por Instantes de Felicidade* (2007). Diferentemente de outros trabalhos que mobilizam teóricos para corroborar e confirmar as

¹⁰ As informações sobre a Quasar Jovem Cia de Dança encontradas por nós, até então, são muito vagas, mas pelo que podemos concluir a partir da dissertação de Silva e informações encontradas de forma muito esparsas na internet, a Quasar Jovem seria um grupo de treinamento para jovens dançarinos entre (18 e 22 anos) que poderiam vir a compor o quadro profissional da companhia.

falas de Rodovalho, percebemos que Silva propõe uma abordagem crítica daquilo que se tem discutido sobre a companhia.

A proposta de Michael Silva para analisar o espetáculo da Quasar é a descrição através das noções de composição e escrita coreográfica, retiradas de Laurence Louppe, e oficina e performance, pensada por Richard Schechner. Ainda explica quais são os elementos que devem ser observados, segundo Louppe: cenário, processos de improvisação, mestiçagem, interdisciplina, estilo do coreógrafo, tema, referência e propósito da obra em questão (SILVA, 2017, p. 47).

Desse ponto de vista, percebemos que é possível estabelecer alguns critérios, por mais que não tenham que ser unânimes ou completamente atendidos, para se considerar determinada performance como dança contemporânea. E é o atendimento desses critérios pelo espetáculo de 2007 que é colocado em xeque por Silva.

A análise feita pelo ex-dançarino é uma articulação textual entre a descrição das cenas, as interpretações temáticas possíveis para a passagem coreográfica e a marcação teórica com os elementos elencados por Louppe. Nas primeiras passagens do espetáculo, Silva irá destacar a mestiçagem marcada pela mistura de linguagens corporais numa cena do espetáculo em que há um diálogo entre dança (coreografia) e as artes marciais. Outro elemento indicado por Silva é o interdisciplinar, quando Rodovalho utiliza em cena a leitura de um texto colocando dois campos disciplinares em diálogo, a dança e a literatura. Silva ainda comenta sobre o cenário que, segundo Louppe, em dança contemporânea, é composto de forma fragmentária, dando apenas indicações de ambientação, mais do que uma significação completa do local por onde se passam as situações coreográficas (apud SILVA, 2017, p. 84).

Por outro lado, o autor irá mencionar os silêncios na coreografia. Baseado em Louppe, Silva diz que:

[...] seguindo os caminhos da dança nos anos 1980, as passagens em silêncio existem praticamente em todas as coreografias contemporâneas” na atualidade (2012, p.159). A renúncia da música, de acordo com Laurence Louppe (p. 158-159), ascende a partir dos “bailarinos da grande modernidade (Duncan, Laban, Humphrey, a dança dos anos 1960 e 1970)” a fim de não apenas infringir os esquemas tradicionais da dança, mas de descobrir os recursos rítmicos do próprio corpo através do silêncio (SILVA, 2017, p. 86)¹¹.

¹¹ Sobre as companhias inseridas na “grande modernidade”, Silva diz “serem iniciativas centradas na busca de uma identidade em dança cênica, estarem fixadas na figura de um coreógrafo, assentadas em uma plasticidade de dança que se torna assinatura por sua repetibilidade e levada adiante por grupos mais ou menos estáveis. Fatores que desembocam em cânone e, conseqüentemente, também, em uma tradição em dança. Processos muito semelhantes com os que aconteceram com a geração identificada por Laurence Louppe como pertencente à dança contemporânea da grande modernidade. Ou simplesmente modernos, para outros” (SILVA, 2017, p. 66).

Desse ponto de vista, pelo que já conhecemos da Quasar até aqui, é provável, então, que ela esteja melhor inserida no que Louppe chama de “grande modernidade” do que dentro da dança contemporânea. Porém, Silva continua sua análise do espetáculo até chegar na cena de *Por Instantes de Felicidade*, chamada de *Confidência no Banheiro*¹². Essa passagem é importante, pois traz à tona a forma de construção e escrita das coreografias da Quasar. Rodovalho e os bailarinos consideram essa cena um trabalho conjunto entre dançarinos e coreógrafo. Ou seja, apenas esse esquete é um trabalho conjunto, e, sobre ele, Silva fala do corpo produtor, conceito que prevê as particularidades do corpo do intérprete, mesmo quando mediado pelo coreógrafo, proposta muito diferente da que vimos a partir do conceito de intérprete-criador algumas páginas atrás.

O que fica claro nessa passagem é o controle de Rodovalho sobre o processo criativo da companhia. Valeska Gonçalves, ex-dançarina do grupo, revela também, em entrevista a Silva, que Rodovalho coreografou tudo do espetáculo *Só Tinha de Ser Com Você*, por exemplo. E mesmo em espetáculos que os dançarinos tiveram mais liberdade durante a construção da obra, como em *História Invisível* (2006), era Rodovalho quem dirigia as coreografias criadas, às vezes ele mesmo coreografando (GONÇALVES, 2009 apud SILVA, 2017, p. 105).

É partindo dessa discussão que Michael Silva irá tratar sobre os corpos que compõem o quadro artístico da Quasar. Dado o nível de exigência físico e técnico e observando os dançarinos de *Por Instantes de Felicidade*, Silva chega à conclusão de que o elenco era composto por nove corpos atléticos, magros e jovens, e diz:

o que parece estar em jogo, repetidas vezes em PIF, é aquilo que António Pinto Ribeiro, denomina de “corpo hi-fi” e “corpo-livro”. Os corpos “hi-fi” são “corpos de alta fidelidade na execução de suas performances” (1994, p.10). Ou seja, corpos cujo vetor atlético é um componente de importância. De acordo com o autor, podemos “falar da década de 80 como o tempo atravessado pela Cultura do Corpo” (p. 10) (SILVA, 2017, p. 107)¹³.

Essa proposta vai estar nas companhias de dança da década de 1980, preocupadas com uma determinada plasticidade coreográfica, mais uma vez o ponto de inserção no que Louppe

SILVA, Michael. *Por Instantes de Felicidade corpos* em performance na Quasar Cia de Dança de Goiânia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

¹² Os títulos dos esquetes de *Por Instantes de Felicidade* foram retirados da dissertação de mestrado de Michael Silva. SILVA, Michael. *Por Instantes de Felicidade: corpos em performance* na Quasar Cia de Dança de Goiânia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

¹³ PIF é a abreviação utilizada por Michael Silva, em sua dissertação de mestrado, para o espetáculo *Por Instantes de Felicidade*. SILVA, Michael. *Por Instantes de Felicidade: corpos em performance* na Quasar Cia de Dança de Goiânia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

chama de grande modernidade. Desse ponto de vista, Silva chega à conclusão importante de que a

Quasar, que inicialmente se delineava com caráter mais experimental, vai solidificando uma estilística virtuosa a partir de sua segunda fase, com o espetáculo “Versus” [1994]. Fenômeno que se assiste até a altura de “Por Instantes de Felicidade” [2008], pelo menos. A companhia gradativamente inclui em seu elenco corpos potentes com um padrão profissional bem delineado, estrutura-se via companhia estável até o ano de 2016 e centra-se estilisticamente na figura do Henrique Rodovalho, seu coreógrafo e diretor artístico. Conformações estas que a aproximam de uma organização de dança contemporânea praticada ainda pela geração pertencente à grande modernidade (LOUPPE, 2012) (SILVA, 2017, p. 68).

Ou seja, a proposta estética da Quasar, pelo olhar teórico de Silva a partir da leitura de Laurence Louppe, está mais próxima da dança moderna executada na contemporaneidade do que da estética da dança contemporânea. Importante dizer mais uma vez que nosso objetivo não é colocar um “ponto final” na discussão e definir, de uma vez por todas, em qual estética a dança de Rodovalho se encaixa. Esse tipo de objetivo é, na verdade, muito pouco produtivo, pois a arte, como manifestação social, cultural, política e estética sempre escapa de definições rígidas. Além disso, estabelecer parâmetros do que é ou deixa de ser dança contemporânea e tentar colocar a companhia nesse lugar esclarece muito pouco sobre o papel histórico cumprido por ela e, mais ainda, o papel histórico de atribuir tal definição estética à Quasar.

O que queremos dizer é que nosso interesse se volta não para garantir se a Quasar cumpre ou não os requisitos para ser chamada de dança contemporânea, mas em entender por que esse conceito foi atribuído à companhia de forma tão intensa. Intensidade capaz de projetar seus significados para vários ambientes de discussão, desde o acadêmico até às notícias de jornais, a despeito das dificuldades teóricas que ele encontra ao ser atribuído à companhia goiana.

Até agora, delineamos algumas interpretações produzidas que são consensuais entre os pesquisadores, desde considerar a companhia como inovadora, valorizar o afastamento do eixo Rio – São Paulo, reconhecer o rompimento no estado de Goiás, que tinha parca produção em dança até antes do surgimento da Quasar, estabelecer a divisão em fases da trajetória da companhia, aceitar a atribuição de expoente da dança contemporânea, celebrar o título de melhor crítico de suas próprias obras atribuído a Rodovalho, além ainda de considerar o grupo como sendo o resumo da dança contemporânea goiana. Desses trabalhos, devemos fazer a ressalva da pesquisa de Michael Silva, pois, por mais que ele compartilhe todos os pontos acima relacionados, mesmo assim, ele consegue construir um problema muito

bem fundamentado, teoricamente, quando questiona o fato de a Quasar estar mesmo inserida na produção estética da dança contemporânea.

Um ponto importante que tentamos deixar claro ao longo da apresentação dessas pesquisas é que elas foram feitas, praticamente, de forma unânime, em um lugar social de produção muito próximo de Rodovalho. Todos os pesquisadores têm alguma relação próxima com o coreógrafo, desde a formação acadêmica em Educação Física, o interesse pelas linguagens coreográficas e a formação em dança ou até mesmo fazendo parte do corpo técnico e até como dançarino da Quasar. Esse lugar social de produção, como bem nos chama a atenção Certeau (1982), possibilita algumas análises, porém limita outras possibilidades de reflexão.

Tentamos, nesse momento, expor as limitações desses trabalhos e, mais importante ainda, evidenciar que eles possuem interpretações em comum, desde o primeiro trabalho encontrado sobre a companhia até uma das últimas pesquisas publicadas, revelando que determinadas ideias projetaram suas forças na discussão acadêmica. O que não quer dizer que esses trabalhos não serão utilizados em outros momentos dessa pesquisa, muito pelo contrário. As pesquisas aqui comentadas nos auxiliarão para a interpretação que iremos construir sobre o espetáculo no próximo capítulo.

Importante para nós agora é tentar entender como essas mesmas ideias estão presentes no meio jornalístico. A dúvida está em saber se elas foram restritas ao campo acadêmico ou também estiveram inseridas em um debate mais amplo, através dos jornais, e como elas foram apresentadas, a partir de que momento e com quais objetivos. Importante também é saber se essas mesmas ideias fazem-se presentes nas matérias publicadas sobre a companhia fora do estado de Goiás e se há diferenças nas interpretações produzidas dentro do estado e fora dele. Essa será a tarefa à qual nos dedicaremos nos próximos pontos desse capítulo.

1.2 Recepção nos jornais

Nas discussões que travamos até agora, o espetáculo *Versus* foi uma das obras que deu maior projeção para companhia no âmbito nacional e internacional. Foi a partir de 1994 que a companhia começou a ter melhores condições de trabalho devido aos incentivos financeiros recebidos pelo patrocínio da Brasil Telecom e da premiação do Internationales Summer Theater Festival. *No Singular* já surge em um momento em que a Quasar tinha certo prestígio no âmbito regional, principalmente, por conta de *Versus*.

Durante o ano de 2012, foram encontradas quatro notícias sobre o espetáculo *No Singular*: três anteriores e uma dois dias depois da estreia do espetáculo no dia 7 de outubro. Ao analisar essas publicações, percebemos uma diferença considerável entre aquelas anteriores à estreia, que tinham maior caráter de divulgação, comentando alguns temas do espetáculo, a importância da companhia no cenário da dança contemporânea brasileira, as novidades que teriam nessa obra em comparação com as apresentadas anteriormente e as fontes de inspiração para o coreógrafo da companhia. Todas essas características ressaltadas em tom excessivamente elogioso em relação a Rodovalho. No dia 9 de outubro, é publicada a última notícia do ano referente a *No Singular*, e essa notícia teve como função apresentar alguns teóricos, como Jean-Gorge Noverre e Pierre Lèvy, para fundamentação dos temas e dos debates apontados pelas notícias anteriores e que o público pôde comprovar ao presenciar o espetáculo no dia 7 de outubro.

O que percebemos de antemão foi uma articulação do discurso do jornal *O Popular*, que tinha duas funções. A primeira ressaltava o reconhecimento da Quasar no Brasil e no exterior e, a partir desse reconhecimento, garantia a qualidade do novo espetáculo, além de apontar alguns temas que poderiam ser percebidos pelo público durante a execução do espetáculo. A segunda função seria lançar mão de bases teóricas que comprovassem a qualidade da companhia, assim como o conceito de dança contemporânea atribuído à Quasar, confirmando que os temas apontados pelas notícias anteriores foram de fato executados no palco.

No dia 5 de setembro de 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 que ensinava ao público a coreografia que iria apresentar no esquete *Passo – a – Passo*. Nessa mesma notícia, Henrique Rodovalho é colocado como o coreógrafo “de uma das principais representantes da dança contemporânea brasileira” (QUEIROZ, 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, 2012).

E ainda, através de uma citação do próprio Rodovalho, é apontada uma diferença entre essa coreografia e as anteriores:

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, 2012).

No dia 5 de outubro de 2012, dois dias antes da estreia de *No Singular*, o jornal *O Popular* publica duas notícias sobre a Quasar, também inseridas no caderno Magazine. A primeira, intitulada “Espetáculo Singular”, escrita por Rogério Borges, tem início afirmando que é “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, 2012). A notícia traz a expectativa sobre o mais novo trabalho da companhia “que marcou seu espaço no cenário da dança contemporânea brasileira” (BORGES, 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, 2012).

Em seguida, o coreógrafo é elevado ao status de uma grife por possuir, segundo o jornalista, um 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, 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 (BORGES, 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 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, 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 (BORGES, 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 para prestigiar a estreia de *No Singular*. Mas não é por isso que esses textos são desprovidos de qualquer tipo de projeto ou concepção artística.

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 Rodovalho 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 em que essas características devem ser sempre ressaltadas.

No dia 9 de outubro de 2012, 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, /2012), 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 à internet.

Ventuna afirma que “a Quasar [...] rompeu paradigmas e difundiu a dança contemporânea na região Centro – Oeste do Brasil” (VENTUNA, 2012), 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 “on-line” (VENTUNA, 2012).

O jornalista e pesquisador comentou ainda 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 e a cantora goiana convidadas e, por fim, a esquete interativa Passo – a – Passo. Todas essas características são adjetivadas com termos que nos remetem à internet, como: imagens pixeladas, movimentação fragmentada, individualidades multifacetadas, virtualidade, interatividade, conectividade e compartilhada.

Nota-se que a reportagem após a estreia do espetáculo tem como função reforçar aquilo que já havia sido explicitado pelo material anterior à estreia. Há a busca pela confirmação, agora com referenciais teóricos, de tudo aquilo que foi comentado pelos jornalistas, afirmado pelo coreógrafo e deveria ter sido identificado pelo público. A nosso ver, tal situação, além de fechar as possibilidades de interpretação, torna-as por demais reduzidas, visto que o público recebe um auxílio no processo de recepção e tem seu olhar preparado para o que deveria reconhecer dentro do espetáculo.

Essa característica fica ainda mais evidente quando percebemos que os temas ou debates são reforçados através das declarações do coreógrafo. Nesse caso, elas funcionariam 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 é a asserção de que *No Singular* é um espetáculo inovador e diferente de tudo aquilo que a companhia já produziu. Dessa forma, tanto coreógrafo quanto jornalistas e pesquisadores 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” (BORGES, 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* (posterior a *No Singular*). Essa fase, apontada pelo autor, está relacionada às próprias declarações do coreógrafo utilizadas pelo pesquisador:

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)” (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, 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 salientadas?

No caso das notícias selecionadas, essa atividade crítica, a qual Barthes (2007) faz referência, não é possível de ser verificada. Não é possível perceber um “ajustamento” do discurso que promova interpretações válidas e um debate estimulante com o leitor e público do espetáculo. Muito pelo contrário, as notícias tomam a obra como objeto significado, ou seja, seus significados estão prontos, e a tarefa do público é identificá-los na obra.

Esse tipo de análise deve-se muito à forma como as declarações de Rodovalho são encaradas. Igualmente, nas pesquisas acadêmicas elencadas, não há uma problematização de suas falas. Como colocamos anteriormente, Rodovalho é alçado à condição daquele que melhor entende a obra, o que não quer dizer que os jornalistas não concordem com as concepções do coreógrafo.

O que percebemos é que essa atribuição de significados por parte de jornalistas não é inconsciente ou desvinculada de qualquer concepção estética ou projeto político. Como alerta Carlos Alberto Vesentini, em *A Teia do Fato* (1997), elas “são dotadas de ação”. Vesentini ainda continua:

Quero dizer que muitas dessas páginas, [...], não são textos nada neutros. Penso nos jornais, nos discursos, nos relatórios: eles expressam prática política, luta política sendo, naquele momento, consubstanciação dessa mesma prática, práxis, de sujeitos atuantes. O mesmo se dá com suas categorias: pretendem muitíssimo mais que a descrição da sociedade ou da política. Trabalhadas no bojo da luta, elas são também arma, parte desses mesmos choques. Não percebê-lo resultaria na sobrevivência e transmissão desses temas para a obra, e por meio do trabalho do historiador. *Aquela luta continuaria comandando as interpretações pela capacidade de projetar sua memória, localizada especificamente na versão herdada, ao tempo posterior* (VESENTINI, 1997, p. 93-94, grifo nosso).

O teórico, nesse caso, está chamando a atenção para uma relação que se estabelece, por exemplo, entre autor-obra-público em que notícias de jornais reforçam ou criam determinados significados que devem ser percebidos pelo historiador:

[...] quando o fato em si já traz a idéia, imposta a cada um como sendo o efetivado no âmbito do todos, com o próprio fato herdamos essa idéia e a exclusão. Nesse caso, colocamo-nos novo problema, A nós, intelectuais que sentimos e assumimos essa desconfiança para com o legado, sem pretender expulsar duplamente a política, numa operação de busca da completa externalidade, cabe esse exame, o dissolver o fato pelo seu vínculo desnudando-o. Naquele legado, pela ação, o fato envolve a muitos, passando-nos, pela transubstanciação, a afirmação de ter sido realizado, nele por ele, o alvo geral. Portanto, reconheçamo-lo ponto de cristalização deste afirmar a realização da obra, não de um após, mas de um durante. Transmite parcialmente um tema, resultado já de um aparato intelectual. É o aparato não transmitido um dos nossos grandes problemas, cuja reflexão talvez não esteja excluída do fato [...] (VESENTINI, 1997, p. 92).

O que fica patente é a existência do fato e de uma dada memória histórica que atinge a todos e que é herdada ao longo do tempo. A tarefa a que nos detemos então é a de desnudar essa memória herdada sem perder de nosso horizonte o seu caráter político, caráter esse cristalizado, mas, muitas vezes, não revelado, não explícito. A ação do intelectual é exatamente explicitar esse aparato intelectual gerador de ideias herdadas subentendidas no fato. Não podemos aqui perder de nosso horizonte as considerações de Vesentini sobre o “fato histórico como sendo efetivado no âmbito de todos”, pois não podemos considerar que *No Singular* seja um fato histórico como considerado pelo historiador. Por outro lado, não podemos desconsiderar que existe um aparato intelectual construído que projeta uma dada memória sobre a companhia, efetivando uma interpretação em, pelo menos, uma parcela da sociedade, considerando os jornalistas e pesquisadores.

A relação estabelecida entre pesquisadores, jornalistas e coreógrafo, e a existência de afirmações complementares entre eles, revela-nos uma série de concepções, visões de mundo e projetos compartilhados. Por esse prisma, é possível perceber a existência de um aparato intelectual que é transmitido do coreógrafo até o público amplo que assiste ao espetáculo da Quasar. A começar pela reconexão comunicativa. Quando Rochelle publica seu artigo, em 2012, o espetáculo *No Singular* está sendo ensaiado e é o momento em que Rodovalho afirma que esse espetáculo irá inaugurar uma nova fase da companhia. Essa afirmação é reforçada e tem seu sentido completo nas publicações de jornais que afirmam a existência dessa nova fase e também das fases anteriores.

Isso fica mais interessante quando retomamos o artigo de Peixoto e percebemos que os espetáculos que definiam os diferentes momentos da companhia, em 2003, não estavam tão bem definidos assim, como em 2012. Por outro lado, notamos que as declarações de Rodovalho referentes a *Divíduo*, em 1998 e 1999, são muito parecidas com as que ele faz sobre *No Singular*.

Quando do espetáculo de 1998, Rodovalho diz que esta é uma produção inteiramente nova para a Quasar, comenta sobre as dificuldades em dançar o espetáculo pela quantidade de improvisações e ainda que esta é uma criação muito distinta e representa uma mudança na trajetória da companhia (KATZ, 19/03/99). Sobre *No Singular*, o coreógrafo diz que é uma produção nova, pois o estilo agora é mais um instrumento para descobrir formas novas de se mover e que esta é uma criação mais coletiva, já que os dançarinos participaram da concepção do espetáculo.

Rodovalho tem uma grande preocupação com a recepção de seus espetáculos, pois suas declarações em relação às obras, supostamente muito diferentes, já que estão inscritas em fases distintas, são muito parecidas. Tais declarações revelam a preocupação do coreógrafo de manter a companhia sempre em renovação, revela a busca constante por uma linguagem própria e singular, mas que por outro lado revelam, também, a dúvida sobre a realização coreográfica de seus objetivos. É possível então considerar que as declarações funcionam como interpretações autojustificadoras.

A reconexão comunicativa, inaugurada em 2012, aparentemente, não foi tão eficiente, já que houve uma grande preocupação em debater o espetáculo antes e depois de sua estreia. Se o acesso às referências estava tão fácil assim, por qual motivo a interpretação foi tão limitada pelas publicações de jornais? Toda essa articulação entre coreógrafo, pesquisadores e jornais revela-nos um aparato intelectual que fecha as possibilidades interpretativas de *No Singular*, toma a obra como objeto significado e não a expõe às leituras divergentes, significantes. A obra tem um sentido a ser entendido, proposto e declarado pelo coreógrafo e compartilhado por pesquisadores e jornalistas, mas por que os jornais funcionam como análises complementares das falas de Rodovalho?

Antes de responder a essas perguntas, outras reflexões são necessárias. A primeira delas é em relação a afirmação de Ventuna (2012), em sua pesquisa de especialização, sobre a preocupação da companhia com o tratamento midiático. O pesquisador afirma que a comunicação é um setor estratégico, inclusive, capacitando os componentes em relação ao trato da informação e na definição de veículos de comunicação por onde se transmitiriam as informações. Essa afirmação confirma-se não só pela pesquisa de Ventuna, como pelas notícias encontradas sobre *No Singular*.

O que percebemos é uma articulação consciente daquilo que será transmitido sobre o espetáculo de 2012. Rodovalho articula interpretações muito semelhantes em diferentes entrevistas e em diferentes âmbitos de circulação da informação, não se restringindo apenas ao meio jornalístico. Dessa maneira, ele tenta assumir certo controle sobre a produção de

interpretações do espetáculo e da trajetória da companhia, estratégia que, nesse momento, consolida-se com bastante eficiência ao levarmos em conta que são as suas interpretações sobre *No Singular* que se cristalizam no debate público.

Desse ponto de vista, são os temas das redes sociais, das relações humanas nessas redes e da velocidade da informação que irão nortear o debate sobre o espetáculo. Outro ponto de cristalização é a divisão em fases, separando os espetáculos *Versus*, *Divíduo* e *No Singular*, cada um em uma fase específica, sendo o último o já mencionado “retorno aos primórdios”. Essa divisão é colocada já em 2012, dois dias antes da estreia do espetáculo, ou seja, depois da pesquisa de Ventuna, mas bem antes da publicação do trabalho de Rochelle. Isso torna claro que essa proposta de divisão, parte, mais uma vez, do próprio coreógrafo, tentando organizar a trajetória da companhia com o objetivo já comentado anteriormente de projetar em *No Singular* determinada importância no histórico dela, projetando significados para a obra.

Retomamos então os questionamentos anteriores: por qual motivo a interpretação foi tão limitada pelas publicações de jornais? Provavelmente, porque, nesse momento, Rodovalho não tinha tanta certeza da eficiência comunicativa de *No Singular*. O espetáculo ainda não tinha entrado em contato com o público, e o coreógrafo não sabia qual seria a recepção da obra. Partindo desse pressuposto, Rodovalho auxilia no processo de interpretação, revelando temas que estão colocados na obra para que o público os identifique. E por que os jornais funcionam como análises complementares das falas de Rodovalho? Nesse momento estabelece-se uma relação por interesses em comum entre o coreógrafo e os jornais, pois, se há uma preocupação de Rodovalho quanto ao trato das informações que circulam nesse meio de comunicação, há o interesse dos jornais em evidenciar as propostas artísticas da companhia. Os elogios constantes e a forma como os jornalistas tratam as afirmações de Rodovalho revelam o interesse dos jornais em divulgar a Quasar, fazendo com que essas notícias funcionem muito mais como propagandas do espetáculo do que críticas que privilegiem um debate estimulante com o público. Mas será que sempre foi assim com a Quasar?

Para responder a essa pergunta é necessário retornar às publicações anteriores a *No Singular* para saber qual o espaço ocupado pela companhia nos jornais, principalmente n^o *O Popular*. De antemão, destaque-se que houve uma ampla divulgação da companhia em 2012 e em momentos posteriores. Em 2013, houve duas notícias que retratam a trajetória da companhia e, no mesmo ano, outras notícias sobre o espetáculo *Por 7 Vezes* e ainda algumas

reportagens que citam a Quasar, mas que servem para discutir o cenário da dança em Goiânia de forma mais ampla.

Antes de tentarmos mapear o espaço ocupado pela companhia nos jornais goianos, devemos tentar identificar qual era o espaço das manifestações artísticas no jornal *O Popular*, pelo menos pouco antes do surgimento da Quasar. Para isso, foi feita uma pesquisa no Arquivo Público do Estado de Goiás a partir das edições de 85 a 87 do periódico. Nesses exemplares, foram encontradas várias notícias no Caderno 2, antigo Magazine, sobre as produções artísticas goianas, sobre espetáculos que iam para a capital e cursos oferecidos para artistas em diferentes localidades.

O que esse primeiro recorte revela são informações sobre exposições de arte, espetáculos, programação das salas de cinema da cidade e dos programas televisivos, além de notícias sobre 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 naquele momento, 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 Goiânia, 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, 1985c).

Já no dia 14/11/85, encontramos o seguinte “box”, intitulado Goianos que Brilham, afirmando que:

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, 1985d).

Na mesma edição do dia 14, além da divulgação de talentos que eram “exportados”, há também a divulgação de eventos que ocorriam na capital, como nessa notícia sobre a artista plástica 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, 1985d).

Porém existia outro tipo de notícia com circulação constante no Caderno 2 de *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.

Sobre o cenário da dança, especificamente, encontramos duas notícias: uma sobre a apresentação do espetáculo *Do Homem ao Poeta*, do “grupo de dança contemporânea Cisne Negro” (O POPULAR, 1985a), no Teatro Goiânia, grupo esse que já havia oferecido cursos de formação para dançarinos na capital, conforme evidência da própria reportagem; a outra notícia era sobre a vinda do Balé Bolshoi ao Brasil, do dia 17/01/86, que se apresentaria no Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Belo Horizonte, ou seja, a companhia não iria se apresentar em Goiânia, mas mesmo assim contou com uma notícia sobre o acontecimento.

Assim como observarmos nas reportagens referentes a *No Singular* e às outras atividades artísticas, as notícias sobre a companhia Cisne Negro e o Balé Bolshoi são sempre acompanhadas de um alto teor elogioso. Em relação ao Cisne Negro, o “box” conceitua o grupo como sendo de “dança contemporânea”, conceito que não é utilizado pela própria companhia para se auto definir. Segundo a descrição do site, a Cisne Negro Cia de Dança é “Considerada uma das melhores companhias contemporâneas do país [...] dentro do panorama contemporâneo da dança ocidental”¹⁴. O site ainda revela que o grupo surgiu de dentro do Estúdio de Ballet Cisne Negro, uma das companhias mais tradicionais no ensino de balé,

¹⁴ Informações retiradas do site da Cisne Negro Cia de Dança: <https://www.cisnenegro.com.br/>. Última visualização em: 02 mar. 2019.

fundada pela mesma diretora da Cisne Negro Cia de Dança, Hulda Bittencourt.¹⁵ Pelo próprio lugar de surgimento da companhia e pela formação de Hulda, é provável que a estética da Cisne Negro esteja mais solidificada no balé do que na estética da dança contemporânea.

Mais uma vez, não queremos aqui definir em qual estética as coreografias de Hulda Bittencourt encaixam-se, mas em realçar o uso consciente do termo “dança contemporânea” pelo jornal *O Popular*. O que queremos evidenciar é que o termo é utilizado pelo jornal para atribuir um significado para essa companhia, valorizar sua presença em território goiano e evidenciar que Goiânia recebe e tem público para o que há de mais moderno e contemporâneo nas artes.

O tratamento elogioso também se repete com a vinda do Ballet Bolshoi. Aliás, nesse caso, os elogios são ainda mais intensos. A reportagem começa dizendo que o Bolshoi é a companhia

[...] mais famosa da União Soviética (e provavelmente do mundo) [...] o programa que o Bolshoi trará consta de clássicos que já consagraram bailarinos em todo o mundo [...] O Lago dos Cisnes, que celebrizou estrelas como Maia Plissétskaia e Galina Ulanova [...] é um dos mais apreciados pelo público e pelo próprio presidente Sarney [...]” (O POPULAR, 1986a).

A notícia continua:

Embora a dança clássica tenha atingido no Bolshoi um alto grau de perfeição técnica, a companhia não escapa às críticas, que acham o repertório repetitivo. A própria bailarina russa Maia Plissétskaia faz restrições à direção de Yuri Grigorovitch, que considera impermeável a mudanças. O diretor, entretanto, conta com apoio de Galina Ulanova, hoje com 76 anos, responsável pelo treinamento das estrelas do Bolshoi. Verdadeiro mito da União Soviética, Ulanova foi comparada a Pavlova, pela excelência de sua arte. (O POPULAR, 1986a).

A notícia elogiosa salienta a possibilidade de ser a companhia mais famosa do mundo e seu o papel na celebração de bailarinas. Reforça ainda a apreciação pelo público e pelo presidente do Brasil à época e a presença de críticas que pouco afetariam a companhia, já que a mesma se encontrava resguardada pelo apoio de Ulanova no treinamento das “estrelas” do Bolshoi e pela sua importância na dança, destacando a comparação feita entre ela e Anna Pavlova.

Mesmo não havendo apresentações em Goiânia, a postura jornalística é um estímulo a quem tem oportunidade de ver as duas companhias, oportunidade essa muito ligada à aquisição cultural. Outra função dessas notícias é evidenciar um processo de modernização da

¹⁵ Informações retiradas do site do Estúdio de Ballet Cisne Negro: <https://www.estudioballetcisenegro.com.br/quem-somos/>. Última visualização: 02 mar. 2019.

capital tanto com a presença de importantes companhias no Teatro Goiânia quanto à possibilidade de assistir companhias internacionais em apresentações em outras cidades.

Com relação a essa dupla função, ela será melhor explicada em outro momento, quando pensarmos o jornalismo goiano a partir de uma perspectiva histórica no terceiro capítulo. Nesse momento, torna-se importante mostrar a presença das manifestações culturais no jornal *O Popular* e, principalmente, o momento em que a Quasar tem sua primeira notícia publicada pelo jornal.

O segundo recorte proposto para a pesquisa foi após o surgimento da Quasar, de 1988 até 1994 (ano de estreia de *Versus*), recorte que acabou sendo estendido até depois de 1997, ano da primeira reportagem encontrada sobre a Quasar. Infelizmente, as pesquisas realizadas no Arquivo Público de Goiás entre esses anos foram muito reduzidas pela indisponibilidade das tiragens, algumas contando com apenas uma edição do ano. Considerando que o jornal tem tiragens diárias pelo menos desde a década de 1980, isso é muito pouco. Menor ainda é a quantidade de Cadernos 2 encontrados nesses exemplares que, na maioria das vezes, estavam ausentes nas edições disponibilizadas.¹⁶

Dessa maneira, dada a fragmentação do arquivo, teceremos aqui possibilidades quanto ao espaço dado à Quasar e a outras manifestações artísticas pós-88, principalmente, na década de 1990. Uma das estratégias utilizadas foi contar com a formatação da primeira página do jornal que, em todas as edições, traz um “box” de chamada para a principal notícia publicada naquele número do Caderno 2.

A primeira reportagem que tivemos contato foi em um dos únicos Caderno 2 localizados no arquivo, com data de 09/02/1988, intitulada “A democracia chega à cultura”. Essa notícia, com chamada apelativa, principalmente, dado o contexto de 1988 e a finalização do processo de redemocratização que possibilitaria a primeira eleição direta para presidente no ano seguinte, trata sobre a formação do Primeiro Fórum Estadual de Cultura durante o governo de Henrique Santillo. Essa reportagem de página inteira menciona a reunião de várias

¹⁶ Em relação a ausência do Caderno 2 das edições disponíveis do jornal *O Popular*, podemos pensar duas hipóteses: a primeira, de que o doador dos jornais não tivesse interesse pelo Caderno 2, dando outras utilidades para as folhas de jornal, o que impossibilitou a reunião delas no arquivo. A segunda e mais provável, dada a ausência sistemática dessas páginas, é o contrário da primeira. O doador tinha interesse particular no Caderno 2 e, no momento da doação, para o arquivo retirou as páginas para arquivamento próprio ou as destinou a outra instituição. O pesquisador questionou os servidores do arquivo sobre a origem da doação, mas não souberam informar, o que dificulta a defesa de uma ou outra hipótese. Outra pergunta feita aos servidores foi quanto à possibilidade do próprio Arquivo Público de Goiás ter retirado o Caderno 2 daquelas edições para alocar em outra coleção, mas essa hipótese foi negada e foi afirmado que os jornais estavam disponibilizados da forma como foram doados. Também foi feito levantamento em outros espaços de arquivamento em Goiás para saber se havia disponibilidade de edições do jornal *O Popular*, porém tanto o Grupo Jaime Câmara, responsável pelo jornal, quanto outras instituições goianas afirmaram que todos os jornais doados se destinaram ao Arquivo Público de Goiás.

entidades políticas para a discussão de práticas de valorização da cultura goiana tanto no interior quanto na capital.

As pautas desse Fórum, segundo a reportagem, estavam voltadas principalmente para a descentralização e incentivo à participação dos produtores culturais em diversas regiões do estado. O objetivo era a democratização dos incentivos à produção cultural e de acesso aos bens culturais pela população, provavelmente, uma resposta a políticas culturais que haviam no estado anteriormente. Além disso, foram citados alguns concursos lançados durante a reunião, como: Eu Te Vi, Eu Te Vejo (concurso de fotografia), Estante Goiânia (concurso literário), a Bolsa de Publicação Cora Coralina (seleção de livros para publicação), Nem Tudo Está Perdido (concurso destinado à organização de documentos memorialísticos), Arte em Sucata (concurso de artes plásticas para crianças de 7 a 12 anos), Assim Faço no Tear (concurso de artesanato) e Como Era Ontem (concurso de fotografias retiradas a mais de vinte anos).

Evidencia-se aí a institucionalização de uma nova política cultural, dado o nível de democratização da participação e o anúncio de um novo momento na cultura goiana, segundo o próprio jornal. Notória também é a importância dada a esse evento, com direito à chamada de primeira página, uma reportagem bastante detalhista do que foi o Fórum, além do título e do texto que anunciavam um novo governo iniciado no ano anterior.

Em 24 de outubro de 1990, outra reportagem como a de 1988 é publicada. Agora, não em ocasião do Primeiro Fórum Estadual de Cultura, mas, aparentemente, da consolidação do que foi definido por esse Fórum em 1988. As informações sobre a cultura fazem parte de uma grande reportagem editorial intitulada “Goiânia Presente”, afirmando que

em nenhuma outra época a manifestação cultural em Goiânia foi mais atuante, livre e democrática do que nos últimos anos. Com a preocupação de resgatar espaços físicos e oferecer condições para a comunidade manifestar os seus costumes e tradições, e incentivar atitudes preservação do patrimônio histórico e artístico do Estado [...]. O projeto Galeria Aberta está colocando as artes plásticas na rua [...]. Novos espaços foram oferecidos à cultura [...]. Outros dois projetos da maior importância no campo cultural foram a criação da Orquestra Filarmônica de Goiás e do Coral do Estado, ambos conhecidos no País inteiro pela qualidade do trabalho realizado. Ao desenvolver a cultura, o Governo Santillo proporciona uma lição de saber e de amor a Goiânia (O POPULAR, 1990).

Perceptível então que, para o jornal, houve uma efetivação das práticas para inovação da política cultural no estado. Segundo essa reportagem, há uma efervescência cultural na capital, com vários espaços, como os centros culturais Martin Cererê e Gustav Ritter, Teatro Rio Vermelho, Museu Pedro Ludovico e Zoroastro Artiaga, Academia Goiana de Letras e

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. O jornal destaca a intensa movimentação artística nesses locais e as possibilidades de acesso por parte do grande público. Tais espaços e as obras neles expostas eram anunciadas nas vias públicas, como na Via Sacra (rodovia dos Romeiros) e em ônibus interurbanos, que garantia a democratização do acesso à cultura, segundo a reportagem.

Em seguida, encontramos apenas jornais dos anos de 1996 em diante com chamadas de primeira página do Caderno 2 relevantes para pesquisa. A primeira, de 6 de agosto de 1996, é sobre o concurso Novos Valores, promovido pela própria Fundação Jaime Câmara, mas que não consta qual linguagem é premiada por esse concurso nem quem foram os artistas selecionados. No dia 5 de agosto do mesmo ano, é publicado outro “box” sobre o espetáculo *Amor a Contraluz*, encenado no Memphis Motel às segundas-feiras, por Sandro Torres e Adriana veloso e dirigido por Sandra Ferreira.

As próximas três edições, dos dias 9 de agosto, 7 e 17 de setembro de 1996, trazem informações de importantes espetáculos para a nossa pesquisa. A primeira, do dia 9, é sobre a apresentação humorística da peça *Castiçais*, de Luiz Fernando Guimarães no Teatro Rio Vermelho. Quase um mês depois, no dia 7 de setembro, há um “box” sobre o show que a apresentadora Angélica iria executar no 1º Goiânia Country. Dez dias depois, no dia 17 de setembro, há um anúncio do espetáculo de Miguel Falabella, *Louro, Alto, Solteiro, Procura...*, que seria apresentado nos dias 21 e 22 de setembro.

Em 21 de setembro de 1996, há um “box” de primeira página sobre as apresentações de Falabella, intitulado “Versátil e Bem-Sucedido”, que afirma:

Cheio de expectativa e ao mesmo tempo feliz com a estreia da novela *Salsa e Merengue*, seu primeiro trabalho como autor de novelas da Globo, Miguel Falabella é sinônimo de sucesso. Ele encerra em Goiânia, hoje e amanhã, no Teatro Rio Vermelho do Centro de Cultura e Convenções, a temporada da peça *Louro, Alto, Solteiro, Procura...*, há três anos em cartaz. A galeria de personagens que desfila pelo palco é enorme. O ponto de partida é Pai Adamastro, um sensitivo que é o fio condutor de toda a trama: no seu PABX astral surgem figuras inusitadas. Em entrevista por telefone do Rio de Janeiro, enquanto almoçava (tempo para ele é algo precioso), o ator, diretor e produtor falou de sua versatilidade, das expectativas como novelista, de como encara o sucesso e o que faz para ser tão bem-sucedido (O POPULAR, 1996f).

Além dos constantes elogios materializados aqui em passagens como a frase “Falabella é sinônimo de sucesso”, seguido da informação dos anos em que a peça ficou em cartaz como atestado de qualidade, das várias funções artísticas desenvolvidas por Falabella, da sua versatilidade e do estatuto de bem-sucedido, uma outra questão precisa ser pontuada. É visível que no ano de 1996, pelo que pôde ser identificado, há uma mudança no tipo de

produção artística que se destaca nos jornais ao compararmos com as publicações feitas dez anos antes, ou seja, entre 85 e 87. Mais do que isso, os espetáculos trazidos são diferenciados. Se em 1985, 1986 e 1987 há o destaque para grupos de dança consagrados, projetos de valorização da música popular, exposições de artistas plásticos e desfiles de moda. Em 1996, haverá uma valorização de artistas que estão na televisão e que criam espetáculos de humor, no caso de Falabella e Guimarães, ou shows infantis, como no caso de Angélica.

Além da notícia sobre o espetáculo de Falabella apresentado em Goiânia, encontramos ainda uma coluna de Sebastião Vilela de Abreu, no Caderno 2 do dia 2 de outubro de 1996, sobre a novela *Salsa e Merengue* escrita pelo ator. O texto de Vilela de Abreu apresenta-se de forma muito diferente da maioria das outras reportagens sobre arte e cultura do jornal, pois contém uma crítica aguda sobre a novela ao comentar, por exemplo, que as primeiras cenas poderiam ser cortadas na edição, dada a incompetência para gravá-las e pela utilização da nudez de uma atriz para prender atenção do público. O jornalista ainda destaca que a novela é marcada por estereótipos.

Apesar da crítica negativa, a presença dessa reportagem revela a importância dada às telenovelas na década de 1990 pelo jornal *O Popular*. Anteriormente, o que se encontrava no Caderno 2 eram apenas um “box” que continha a programação televisiva, com horários dos programas apresentados. E ainda mais importante é que essa reportagem trata de uma novela que tinha a proposta “de entreter o público com uma história descontraída” (O POPULAR, 1990) e escrita por um autor que vai desempenhar importante papel nas artes durante os anos de 1980 e 90.

Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg (2012) afirmam que a passagem da década de 1960 e 1970, no teatro brasileiro, marca o fim dos grandes temas e da ausência de uma ideia-força capaz de gerar debates abrangentes na cena teatral desse período. Nesse momento, a ideia-força da *resistência democrática*, tão presente nas obras teatrais durante o período da ditadura militar, irá ceder lugar à fragmentação das produções e ao tema da diversidade. Mudança que irá se intensificar a partir dos anos de 1980 até a cena contemporânea entre os artistas mais jovens, transformando temas através de indagações antropológicas sobre o homem contemporâneo, e estéticas, através de um aprimoramento cênico e de figurino das peças.

Entre esses artistas mais jovens estava Miguel Falabella, caracterizado por uma urgência de fazer outro tipo de teatro, como é apresentado na dissertação de mestrado de Luís Francisco Wasilewski, *Isto é Besteiro! a obra dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro de Besteiro!* (2008). Tido como um dos papas do movimento besteiro! por Flávio Marinho (2004 apud WASILEWSKI, 2008, p. 13), Falabella “defende uma geração de

autores/atores que optou pelo humor no teatro” (WASILEWSKI, 2008, p. 23). O pesquisador ainda chama a atenção para o interesse do ator/diretor pelo universo da alta sociedade e cita uma crítica de Bárbara Heliodora (1988), afirmando que “como todas as peças do Besteirol, as duas de Falabella [...] são extremamente tópicas, com universos ricos de referência ao aqui e agora do viver brasileiro/carioca, à intimidade do teatro e da televisão, ao mais terrível colonismo social” (apud WASILEWSKI, 2008, p. 109).

Ainda sobre Falabella, Guinsburg e Patriota utilizam-se de uma frase do artista na epígrafe do capítulo sobre o fim dos grandes temas no teatro, que diz:

Uma verdade parece saltar aos olhos: os tempos mudaram e se exige uma nova dramaturgia. Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos (apud MARINHO, 2004 apud GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 176).

Nesse sentido, devemos destacar a discussão travada por Guinsburg e Patriota de que “o retorno ao Estado de Direito, de certa forma, retirou das artes a tarefa de ser uma das brechas a partir das quais a oposição manifestou-se” (2012, p. 221), operando uma mudança nas indagações dos artistas que se voltaram para o tema das identidades, privilegiando questões quanto às subjetividades individuais em detrimento dos temas políticos/sociais mais abrangentes e que isso significou também um aprofundamento nas questões estéticas formais de cenografia e figurino em detrimento do texto. Devemos levar em conta também que é nesse momento que irão se popularizar os *grupos teatrais* que se utilizam da temática do humor para discutir esses temas e produzir esses efeitos estéticos. A *teatralidade* será um dos temas norteadores dos debates cênicos e das relações entre teatro e televisão, além da penetração de artistas como Falabella e Luís Fernando Guimarães, como percebemos pelas notícias de jornais.

É nesse contexto artístico que a Quasar Cia. de Dança irá surgir, e não necessitamos de um esforço mais demorado para percebermos essas relações. Como já mencionamos, a companhia faz uso do humor nos primeiros espetáculos, tem uma notória preocupação cênica e de figurino, coreografias marcadas pela interdisciplinaridade entre dança e teatro, possui temáticas que giram em torno da subjetividade dos sentimentos ou da racionalização individual de cada sujeito na plateia e preocupações claras com as relações humanas travadas através de dispositivos tecnológicos. Tais características colocam a Quasar em compasso com o que era produzido no teatro do eixo Rio – São Paulo durante a década de 1980 e 90. Além disso, devemos ratificar que parte da formação de Rodovalho deu-se no Rio de Janeiro ao

frequentar as aulas de Rainer e Angel Vianna e que *Asas*, o primeiro espetáculo da companhia, teve sua estreia em Resende, Rio de Janeiro.

Essas reflexões servem, nesse primeiro momento, para entendermos a importância da encenação dos espetáculos de Luís Fernando Guimarães e Miguel Falabella em Goiânia na mesma época em que a Quasar estava começando a ter reconhecimento nacional e local. Percebemos confluências temáticas e estéticas entre aquilo que é discutido por Guinsburg e Patriota sobre o cenário das artes cênicas no eixo Rio – São Paulo na década de 1980 e 90 e o que a Quasar estava apresentando no campo da dança no mesmo período histórico. Mais importante ainda, essas reflexões servem para discutir se de fato existia, nesse período, um isolamento artístico do estado de Goiás em relação aos grandes centros culturais, tão reforçado pela bibliografia especializada sobre a Quasar.

A despeito das breves reflexões acima, que serão melhor trabalhadas no decorrer da escrita, encontramos nos jornais um número significativo de reportagens sobre o campo da dança especificamente, apesar da fragmentação do arquivo. A primeira notícia está presente na edição do dia 6 de outubro de 1996 e trata sobre a vinda de Micky Saury, bailarino francês, formado pela Associação Francesa de Mestres da Dança Clássica, que viria a Goiânia para ministrar um curso para professores de alunos adiantados de dança. Nessa mesma edição, é encontrado um “box”, intitulado “Entre Europeus”, que fala sobre a presença de Célio Braga, artista plástico goiano, que iria participar do “The Art Supermarkt”, em Londres.

Embora uma das reportagens não trate especificamente sobre dança, elas cumprem funções muito parecidas, pois a vinda de Micky Saury a Goiânia, como vimos, não é uma prática inovadora. Aliás, já era muito comum desde os anos de 1980 a vinda de artistas tanto nacionais, do eixo Rio – São Paulo, quanto internacionais para ministrar cursos de dança ou para a divulgação de cursos realizados no exterior com vagas para brasileiros. A função dessas duas notícias seria a de promover as possibilidades de melhoria técnica dos profissionais locais, que podemos colocar como forma de aquisição cultural, e também a evidência da modernização em Goiás tanto pela vinda de uma celebridade da dança como pela presença de artistas goianos em círculos artísticos muito seletos no exterior.

Na edição do dia seguinte, temos uma reportagem, também no Caderno 2, sobre a abertura de vagas para o curso de balé infantil do Centro Cultural Gustav Ritter. Além das especificidades do funcionamento da escola, a reportagem comenta sobre a presença do grupo Balé Jovem, voltado para a estética da dança contemporânea e dirigido pela ex-bailarina da Quasar, Vanessa Ruiz. Comenta ainda que a diretora da Escola de Dança do centro cultural,

Nilva Lemos, cumpre, também, a função de produtora da Quasar. Na a reportagem, Nilva Lemos afirma que:

as bailarinas em formação na escola são as futuras integrantes do Balé do Estado e das várias companhias de dança que surgem em Goiás. “É preciso investir nos novos talentos da dança para poderem suprir a demanda. A *Quasar*, por exemplo, está trazendo bailarinos de fora, o investimento em Goiás ainda é pouco”, avalia (O POPULAR, 1996i).

Essa é a primeira reportagem que faz menção à Quasar Cia De Dança, e a forma pouco contextualizada como é citada, isto é, apenas como espaço onde aqueles profissionais atuavam, leva-nos a crer que a companhia já era conhecida pelo público goiano ou pelo menos pelos leitores do jornal *O Popular*. Provavelmente, a companhia já havia sido contemplada com notícias no periódico.

Destaque também deve ser dado à falta de investimentos por parte do Estado no campo da dança. Diferente do que o jornal havia apresentado como democratização da cultura 6 anos antes, agora, através de entrevistas com os agentes culturais, percebe-se uma defasagem em relação aos investimentos estatais, apesar “das várias companhias de dança que surgem em Goiás” (Ibid.). Isso nos chama a atenção para todo o cenário cultural e artístico goiano observado por nós através das notícias. Nem uma das reportagens comentadas até o momento revelam a participação do estado de Goiás ou da Secretaria de Cultura no patrocínio, organização ou realização dos eventos culturais. Observação importante essa para percebermos que, apesar da construção e disponibilização de vários espaços culturais, como citamos anteriormente, a produção das obras em si e o fomento dos artistas goianos não contavam com patrocínio estatal na época, dependendo exclusivamente da iniciativa privada e particular dos artistas em busca de seus espaços. Isso se confirma através da própria Quasar, que teve seu primeiro patrocínio de uma empresa privada, a Brasil Telecom, apenas em 1994, o que nos leva a acreditar que a companhia era sustentada pelos próprios artistas, além dos cachês das apresentações e prêmios conquistados pela companhia.

Por fim, essa reportagem evidencia a relação entre a Quasar e o estado, que começa a se delinear a partir de 1993, com a estreia do Balé do Estado do Centro Cultural Gustav Ritter, com uma coreografia criada por Henrique Rodovalho. Se por um lado percebemos o reconhecimento por parte do governo que aceita ou convida Rodovalho para coreografar para o Balé do Estado, apesar de, nesse momento, não materializar investimentos financeiros, por outro lado percebemos que há o interesse do coreógrafo de estabelecer relações com essas entidades, relações essas que irão se consubstanciar na estratégia das redes de relações,

pontuadas por Ventuna (2012), e, como veremos mais à frente, essenciais para manutenção e promoção da companhia.

Reportagens como as que vimos anteriormente irão se repetir ao longo das próximas edições que encontramos no arquivo público, como: o sucesso da dupla sertaneja Henrique e Ricardo em Portugal, na edição de 7 de outubro de 1996, o “box” sobre a apresentação do Balé de Kirov em Goiânia, na edição de 3 de novembro de 1996 e a reportagem no Caderno 2 sobre essa mesma apresentação do balé russo em 14 de novembro de 1996. Já na edição de 4 de junho de 1997, é divulgada a apresentação do grupo carioca Cia Aérea de Dança no Teatro Goiânia e uma menção à Quasar, em 3 de junho de 1997, no anúncio da III Mostra – Sesi de Dança, em que a companhia constava como “participação especial”. O tom elogioso das reportagens cumpre sempre uma dupla função: a divulgação da oportunidade de aquisição cultural por parte do público e a de divulgação da modernização do estado, não se propondo a análises críticas dos espetáculos, como na coluna de Sebastião Vilela e em outras atividades jornalísticas, como observaremos no próximo tópico desse capítulo.

A primeira notícia destinada, exclusivamente, à companhia de Rodovalho só foi encontrada na edição de 15 de junho de 1997. Um “box” de primeira página que dividia espaço entre a divulgação do espetáculo *Registro*, que ocorreria no Teatro Rio Vermelho, com a apresentação, no Clube Jaó, do grupo de rock inglês Marillion. Apesar da fragmentação do documento, que nos reserva a possibilidade de que houve outras notícias sobre a companhia antes dessa de 1997, percebemos que o espaço destinado à companhia era disputado por outras apresentações. Fica evidente que o cenário artístico goiano era múltiplo, e o espaço ocupado por Rodovalho nesse período é muito distinto do que observamos em 2012, quando da estreia de *No Singular*.

Através das notícias de jornal, tentamos reconstruir nesse tópico o contexto das artes goianas no período de formação e consolidação da Quasar Cia de Dança. Um contexto que se contrapõe ao que os pesquisadores apresentam em seus trabalhos. Para eles, a Quasar surge de um contexto artístico pouco produtivo e com claras características de rompimento com que se produzia no estado, mas nossa análise até aqui revela que Goiás, ou pelo menos Goiânia, já contava com intensa movimentação artística. Apesar da falta de incentivos por parte do estado, que se preocupava apenas com a disponibilização de espaços culturais, os artistas goianos ainda conseguiam circular na capital e até mesmo fora do estado e fora do país.

Outra tese que pode ser problematizada é quanto ao isolamento artístico do estado. Percebemos essa tese em todos os trabalhos sobre a Quasar. Ventuna, quando da apresentação de *Versus* no Carlton Dance, por exemplo, diz que “a surpresa do público e da crítica recaiu

sobre o fato de o grupo ser originário do Estado de Goiás que pouco dialogava na época com os centros de pesquisa e investigação em Dança Contemporânea” (VENTUNA, 2012, p. 9). Porém, observamos que houve, mesmo que possamos considerar mínimo, uma circulação de artistas goianos no território nacional quando vimos que o próprio Rodovalho participou de aulas no Rio de Janeiro, quando mostramos a vinda de vários grupos e professores para Goiânia¹⁷ e também ao percebermos como a produção das primeiras obras da Quasar estão em compasso com o que era produzido nas artes cênicas no eixo Rio – São Paulo.

Não é possível presumir que Goiânia estava em tal condição de isolamento artístico, como defendem esses pesquisadores. A defesa dessa tese leva-nos a crer que seus autores pretendiam ressaltar o caráter de rompimento de Rodovalho, caracterizando o cenário artístico goiano antes da Quasar como isolado e pouco produtivo. Salientavam ainda o valor da companhia, principalmente, através da “genialidade” de Rodovalho, como apontado em algumas notícias de *O Popular* em 2012. Essa é também uma ideia que projeta sua força nas interpretações de suas próprias obras e que ofuscam um cenário artístico mais complexo do que é apresentado pelos pesquisadores.

Tentamos apresentar alguns dos significados e significações que circularam no momento de estreia do espetáculo *No Singular* através dos jornais. Nesse momento, fechamos aqui tudo aquilo que foi dito sobre a Quasar e, principalmente, sobre *No Singular* dentro do estado de Goiás tanto nas pesquisas acadêmicas quanto n^o *O Popular*. Conseguimos identificar algumas interpretações em comum sobre o espetáculo, como: a discussão das relações em rede, a velocidade de informações, o isolamento humano apesar da conectividade através das redes sociais e a ideia de que essa obra inaugura uma nova fase. Pontuamos também algumas interpretações em comum nos trabalhos e nos jornais sobre a companhia: a trajetória dividida em fases por marcos coreográficos, o estatuto de dança contemporânea, a ideia de que a Quasar rompeu com o que se produzia em dança no estado na década de 1980, o isolamento em relação aos grandes centros de produção cultural e a unanimidade na aceitação de uma estética própria, a “estética quasariana”, marcada pela fragmentação do corpo e pelo humor.

Tanto os trabalhos acadêmicos quanto aquilo que foi produzido sobre a companhia nos jornais, pelo menos em 2012, têm interpretações muito próximas. Isso nos leva a crer que existe uma base interpretativa que baliza aquilo que é pensado sobre a Quasar e projeta sua força em vários trabalhos em diferentes ambientes. Nesse sentido, podemos pensar que existe uma ideia-força balizadora das interpretações sobre a companhia de Rodovalho, ou seja,

¹⁷ A presença de professores estrangeiros será melhor abordada no terceiro capítulo, quando tratarmos da vinda de professores de outras nacionalidades para compor o quadro das escolas de dança goianas.

existe uma sistematização e organização de premissas estéticas e culturais que passam a ocupar o lugar de marcos estéticos, condicionadas por projetos e concepções em comum, defendidas sistematicamente por diversos agentes culturais.

É importante ressaltar que as ideias-força são todas as concepções estéticas e culturais que envolvem tanto a produção artística quanto aquilo que se escreve sobre essas produções. Ou seja, essas ideias são capazes de formar um repertório cultural que fixa uma determinada época. Dito isso, podemos pensar que essa ideia projeta sua força, inclusive, nas produções de Rodovalho e nas suas próprias auto definições. Isso significa que as *interpretações autojustificadoras* produzidas pelo coreógrafo sobre suas próprias obras são também balizadas por essas ideias-força.

Na busca por tentar identificar quais são essas ideias-força capazes de balizar as interpretações da companhia, precisamos saber se ela se faz presente em espaços fora de Goiás. Através de produções jornalísticas que circularam fora do estado, tentaremos colocar em debate as visões construídas sobre a Quasar Cia de dança. É a essa tarefa que nos dedicaremos no próximo tópico.

1.3 Recepção da crítica especializada

Muito diferente das notícias de jornais são as críticas publicadas por especialistas da área cujas pesquisas estão voltadas para a compreensão da linguagem coreográfica. A ideia é colocar tais críticas em diálogo para entendermos como foram utilizadas pelos pesquisadores, quais interpretações foram feitas e como a Quasar foi recebida no âmbito nacional, traçando um paralelo entre aquilo que foi dito sobre a companhia no seu estado de origem.

O discurso de Rodovalho também servirá de parâmetro nesse momento da nossa pesquisa, já que, em momentos posteriores às publicações das críticas, o coreógrafo tende a reestruturar as fases em que divide a trajetória da companhia. Atento às críticas, ele ressignifica a memória da Quasar à luz daquilo que foi comentado sobre cada espetáculo, além de estar sempre em compasso com o que se tem pensado sobre a dança fora do estado de Goiás, ressaltando em suas entrevistas temas e questões que podem ser apreciados pela crítica especializada.

A primeira crítica que destacamos foi escrita por Helena Katz e trata especificamente da Quasar, sendo veiculada no BalletTanz Movimentos 96, com data de 31/01/96¹⁸. Nela,

¹⁸ Todos as críticas de Helena Katz foram retiradas do seu website, disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>. Última visualização: 11 mar. 2019.

encontramos a afirmação de que “dois traços de brasilidade estão representados no Movimentos 96: o vigor e o humor” (KATZ, 1996c), sendo o humor a característica principal da companhia goiana. Essas duas características se juntam a muitas outras para “configurar a multi-face da dança contemporânea” (KATZ, 1996c) no Brasil. Katz destaca ainda o fato de muitas companhias despontarem em localidades fora do eixo Rio – São Paulo, representando uma sintonia em relação ao que ela chama de “repovoamento geográfico-cultural” que, no Brasil, diferentemente do processo similar que ocorreu na Europa, não está ligada a uma iniciativa governamental. Katz ainda destaca que a Quasar, assim como outras companhias no mesmo contexto, “resultam de projetos pessoais” (KATZ, 1996c) centradas na figura de seus coreógrafos.

Discussão complexa e de difícil definição de suas fronteiras interpretativas é a da brasilidade da dança. Daniela de Sousa Reis, em sua dissertação de mestrado, *Representações de Brasilidade no Trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21* (2005), detém-se nos embates sobre o tema do nacional. Reis afirma que, pelo menos, desde o início da formação da dança acadêmica no Brasil, nas décadas de 1930 a 1950, havia um anseio para se “conceber um bailado nacional” (REIS, 2005, p. 17). Esse debate irá permear grande parte das produções de dança e sobre dança, fazendo-se presente inclusive em momentos posteriores, nos anos de 1960 e 1970, que, inseridas no contexto da ditadura militar, buscaram o tema do nacional através de uma conjugação entre a arte e a “vida” e pela tomada de posições políticas dos artistas frente ao regime militar autoritário, ou seja, na busca por uma *resistência democrática*.

Reis ainda destaca a expansão do mercado para artistas da dança nos anos de 1970, década de surgimento do grupo Corpo, em Belo Horizonte, que terá seu reconhecimento garantido desde sua primeira apresentação com o espetáculo *Maria Maria* (1976). Nos anos de 1980, o grupo passará por um aperfeiçoamento na movimentação, fazendo com que os trabalhos de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Corpo, passassem “a ser olhados como uma nova forma de „brasilidade“ em dança” (REIS, 2005, p. 48).

Desse ponto de vista, não é por acaso que Katz utiliza-se de uma imagem do próprio grupo Corpo na crítica escrita sobre a Quasar em 1996. A ideia é não só catalisar a discussão em torno da brasilidade na dança, mas também mostrar que o grupo Corpo é um dos primeiros representantes da descentralização da produção coreográfica no Brasil, processo intensificado nas décadas posteriores ao surgimento do grupo mineiro.

De um lado, Katz articula a Quasar em um contexto mais abrangente, falando sobre o tema do nacional e do processo de descentralização regional de grupos profissionais,

discussão que não constatamos nem na bibliografia especializada e nem nas notícias de jornais. De outro, Katz destaca a questão do humor nos espetáculos da Quasar, este sim bastante presente na bibliografia especializada e nas edições de *O Popular*.

Partimos do pressuposto que a atividade crítica, assim como a pesquisa acadêmica e o jornalismo, são atividades de seleção por excelência. Queremos dizer que qualquer escrita sobre arte parte de uma escolha a ser feita dentro de um horizonte de expectativas de quem escreve ou, nas palavras de Certeau, que as escolhas são possibilitadas e limitadas pelo lugar social de fala, percebemos que a Quasar surge, tanto no âmbito local quanto nacional, como um meio para se discutir temas além da própria companhia. Alguns temas têm confluência entre o nacional e o local, tais como o humor, a descentralização da produção ou ainda a questão dos incentivos governamentais para produção artística. Outros temas sugerem um distanciamento, como a discussão sobre a brasilidade.

Em outra crítica, com data de 23/11/2006, publicada no jornal *O estado de S. Paulo* e intitulada *Uma cilada para Henrique Rodovalho*, Helena Katz comenta sobre o espetáculo *Uma História Invisível* (2006):

A fragilidade de Rodovalho está na dramaturgia, isto é, no que faz com o vocabulário que inventa [...]. Rodovalho parece continuar perseguido por um fantasma que o atormenta desde sempre: evitar tudo o que for intelectualizado, pois será difícil de ser compreendido. A consequência, infelizmente, tem sido uma reiterativa tendência a tratar a dança como aqueles exercícios onde se deve ligar os objetos da coluna da direita aos objetos da coluna da esquerda, através de uma evidente correspondência de significado (KATZ, 2006).

Muito diferente das fases proposta por Henrique Rochelle em sua dissertação de mestrado, o que Katz percebeu não foi um hermetismo ou uma dificuldade de comunicação que marcaria a segunda fase da companhia a qual o espetáculo de 2006 está inserido, mas sim um didatismo exagerado para a dança e uma simplicidade comunicativa dos significados, exatamente por Rodovalho tentar evitar o que há de intelectualizado no mundo da dança. Pontuamos assim, um embate entre o que é pensado sobre a Quasar em âmbito local e nacional. Pois, de que maneira podemos pensar a divisão em três fases em que a última dessas fases seria a “reconexão comunicativa”, como afirma Rochelle, mesmo a crítica reconhecendo que na “fase anterior”, que seria mais “hermética”, presa ao “mundo da dança”, houve exagero nas referências ao tema do espetáculo como facilitador para compreensão do público. Para Katz, como vimos acima, longe de estar presa ao mundo da dança, essa mesma coreografia evita, exatamente, o que há de intelectualizado nesse mundo, tornando a dança um mero exercício mecânico de execução e interpretação.

Henrique Rochelle faz uma escolha de interpretações produzidas sobre a Quasar com as quais ele se propõe a trabalhar. A crítica de Katz, publicada no *Estado de S. Paulo*, está nas referências bibliográficas da dissertação do pesquisador. Porém, para estabelecer essas fases, o pesquisador ignora o espetáculo de 2006 e sua recepção pela crítica para manter a divisão proposta. Percebe-se assim que o objetivo não é de compreensão em relação às fases anteriores e da trajetória da companhia a partir dos espetáculos, mas sim o de alçar *No Singular* como um espetáculo inovador, que inauguraria essa nova fase, mais dinâmica, mais comunicativa, com uma coreografia mais próxima de uma dada realidade e dos dilemas da contemporaneidade.

Essas estratégias de divulgação utilizada por Rodovalho e reproduzidas no trabalho de Rochelle não começam em 2012. Helena Katz, no dia 19/03/1999, publica uma crítica, também no *O Estado de S. Paulo*, intitulada *A Dança Autoral de Goiás*, em razão da indicação do espetáculo *Divíduo* como finalista do Prêmio Multicultura Estadão, em que Rodovalho declara “[...] esta é uma produção de um tipo inteiramente novo para nós, com muitos equipamentos em cena e que até depende de linha telefônica, por exemplo” (RODOVALHO, apud KATZ, 1999). A crítica ainda continua: “Rodovalho diz que esta é uma criação muito distinta das suas anteriores e que *Divíduo* representa uma mudança na sua trajetória” (KATZ, 1999). Katz cita novamente Rodovalho em entrevista:

Estamos usando muita coisa em tempo real, o que é total novidade para nós [...]. Quando o bailarino pega o telefone e disca um 0800 qualquer ele está de fato ligando [...]. Se alguém quiser assistir, via Internet, ao espetáculo em tempo real, também vai poder, pois o computador que está lá, no palco, funciona exatamente para isso [...]. Tem o que chamo de tempo real, que se refere a todas essas coisas que acontecem, tipo falar no telefone, ligar o rádio, etc. (RODOVALHO apud KATZ, 1999).

Katz conclui o texto com as preocupações de Rodovalho em incluir o público para participar da coreografia e explicita o debate principal: o isolamento das pessoas em seus apartamentos, rodeados pelos seus aparatos tecnológicos de comunicação, mas que se mantêm restritas e só estabelecem uma relação com a realidade mediada por esses artefatos (RODOVALHO apud KATZ, 1999). As interpretações produzidas pelo coreógrafo sobre o espetáculo de 1998, suas características inovadoras, a utilização das tecnologias é muito próxima das que ele publica referentes a *No Singular* e que circulam, principalmente, nos jornais. O que fica patente é como as fases são construídas pelo coreógrafo com o intuito de divulgação e estabelecimento de marcos coreográficos e que dependem da forma que essas coreografias são recebidas pela crítica.

A dissertação de Rochelle legitima, no campo acadêmico, essas fases e esses marcos na trajetória da Quasar. Tais legitimações devem-se, provavelmente, ao lugar social em que Henrique Rochelle está inserido no momento em que escreve a sua dissertação de mestrado. Isso explicaria a escolha de não se ater à recepção do espetáculo *Uma História Invisível*, pois tornaria o uso de *No Singular* como um marco coreográfico insustentável e não produziria um determinado efeito desejado sobre a trajetória da companhia. Dessa forma, *No Singular* não significaria uma “reconexão comunicativa”, como proposto pelas fases, pois o espetáculo de 2006, criticado pelo seu didatismo exagerado na transmissão dos temas da obra, é inserido na fase anterior a *No Singular*.

Toda essa preocupação com a trajetória, como já observamos, parte do próprio Rodovalho, que pensa nela a partir da própria recepção da obra pela crítica. Uma notícia em formato editorial, publicada no jornal *O Popular* em 27/02/2013, faz um pequeno apanhado dessa trajetória, onde *Divíduo* é alçado, novamente, a um dos melhores espetáculos e *Uma História Invisível* como “aquele que poderia ter trabalhado mais”, pois “a dramaturgia ficou falha” (RODOVALHO apud O POPULAR, 2013).

Os marcos coreográficos definidores das fases da companhia, notoriamente, são os espetáculos que tiveram melhor recepção pela crítica e geraram maior reconhecimento. O efeito desse olhar é a ideia de unidade nas obras de Rodovalho que justifica a existência desse “estilo único da Quasar”, possível de ser notado através das principais obras. Ao contrário, aqueles outros espetáculos, que não tiveram essa recepção positiva, são, de certa forma, suprimidos na abordagem por fases.

Estabelecidos por um olhar *a posteriori* num rememorar do histórico da Quasar, tais marcos estão em compasso com o que Guinsburg e Patriota discutem sobre o estabelecimento de um “antes” e um “depois” a respeito da intensificação dos diálogos entre a cena teatral e a universidade. Segundo os pesquisadores, essa é uma estratégia narrativa que busca estabelecer “avanços do presente em relação ao passado” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 250). Para eles, o estabelecimento de marcos que simbolizam a intensificação dos diálogos entre a academia e as artes cênicas ofusca os debates que já ocorriam antes do marco estabelecido pela bibliografia especializada.

Se os teóricos mencionados acima estão preocupados com o marco que estabelece as relações entre universidades e artistas, no caso da Quasar, a preocupação é outra: é dar projeção a determinados espetáculos, o que não modifica a estratégia narrativa em nada. A mesma estratégia é perceptível no estabelecimento do cenário artístico “antes” e “depois” da

Quasar, que, como já percebemos, tem o objetivo de projetar determinada importância para a companhia, mas que somente ofusca a multiplicidade das artes no estado.

Tais concepções sobre as coreografias da Quasar e a divisão em fases da companhia, legitimadas pelos trabalhos acadêmicos, têm início antes de quaisquer desses trabalhos. Ou seja, é Rodovalho que tem essa preocupação, e os estudiosos confirmam teoricamente.

A articulação entre as falas de Rodovalho e as confirmações acadêmicas revela uma questão essencial de ser entendida sobre o contexto cultural brasileiro. Helena Katz, ao tratar do espetáculo *Céu na Boca* (2009), comenta que:

[...] vivemos no mundo do faz-de-conta em que as Leis de Incentivo à Cultura e os editais transformaram a nossa produção artística no nosso país – e são saudadas como oitava maravilha na Terra pelos que insistem em continuar cegos e surdos para a realidade. Quem fica desabrigado desse cobertor, curto demais para acomodar a todos, vai para uma espécie de „campo de extermínio“ (KATZ, 2009a).

O que a crítica está apontando é um intenso campo de disputa que existe no ambiente artístico e cultural brasileiro em busca dos incentivos financeiros que podem definir a subsistência de determinados grupos e o “extermínio” de outros. Ao percebermos que esses pesquisadores abordados por nós compartilham um lugar muito próximo de formação com Rodovalho e que reconhecem na Quasar determinados aspectos que são caros a eles, acabam por definir e legitimar a forma como abordam e teorizam a companhia.

Esse lugar social é evidentemente um lugar de disputas. A necessidade de legitimar teoricamente o lugar ocupado pela Quasar revela-nos, de antemão, que esse é um campo incerto e em constante modificação. Essa é uma particularidade do ambiente cultural, definido pelas leis de incentivo e financiamentos públicos escassos tão disputados por vários outros grupos artísticos.

O debate também é apontado por Guinsburg e Patriota, que, a despeito da polifonia ou da multiplicidade da cena teatral dos anos de 1980 e 90, apontam para a possibilidade de um vetor central que converge todos os artistas: a questão econômica. Nesse contexto, a discussão sobre a promoção da cultura intensifica-se, principalmente, após a Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, de 1991, que é considerada pelos artistas ainda muito restrita. A principal crítica à lei federal é por ela ser uma lei de fomento e por isso os destinos dos recursos são definidos pelos setores de marketing das empresas privadas. Consequentemente, muitas empresas têm financiado as próprias iniciativas artísticas (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 257).

Ventuna também aponta para a presença dos setores de marketing em relação ao destino dos recursos das empresas. O pesquisador, ao mencionar o recebimento do fomento da Brasil Telecom pela Quasar, afirma que “esta é uma experiência transformadora que o Marketing Cultural pode promover, uma vez que entendamos que marketing cultural é definido como recurso utilizado por empresas que não têm como atividade fim a atividade cultural” (VENTUNA, 2012, p. 34). Ventuna ainda se utiliza de um trecho da pesquisa de Ana Clara Fonseca Reis, que diz:

... o processo de seleção de projetos culturais é muito semelhante ao fluxo seguido pelas outras ferramentas de comunicação, como propaganda, marketing direto, promoções ou relações públicas. Ele deriva da estratégia de marketing da empresa, que é traçada considerando-se seu posicionamento atual e o que seria desejado no futuro... (REIS, 2003, p.67 apud VENTUNA, 2012, p. 34).

Nota-se que o financiamento de companhias artísticas pelas empresas privadas tem relação com os interesses de mercado ao vincular o nome da empresa a uma determinada companhia. Inserido na lógica de qualquer outra ferramenta de propaganda para divulgação da empresa, o marketing cultural fica restrito apenas a algumas companhias, normalmente aquelas já consolidadas no cenário, e que possibilitarão maior divulgação dos patrocinadores. O resultado disso é o questionamento quanto à possibilidade de uma real democratização dos incentivos financeiros para produção artística.

Essa discussão no campo da dança não fica restrita ao trabalho acadêmico de Rafael Ventuna, aliás, essa será uma das temáticas mais recorrentes nas críticas de Helena Katz. Apontada em praticamente todas as críticas de Katz, o problema dos investimentos no campo da dança será assunto principal do texto “Projeto de apoio ao trabalhador das artes cênicas provoca crítica”, publicado pelo *O Estado de S. Paulo*, em 06/03/1998. Esse texto trata de um projeto do governo, através do Ministério do Trabalho e do Ministério da Cultura, que disponibilizaria uma verba de R\$3,5 milhões de reais para 13 grupos de teatro e dança que receberiam, durante 9 meses, o valor de R\$5 mil reais mensais.

Para a escolha dos contemplados, foram selecionados oito grupos de teatro. Após a divulgação da proposta, cinco companhias de dança foram incluídas no projeto, que deveria atender apenas a cena teatral. A verba irrisória destinada aos grupos e o modelo de seleção dos que seriam contemplados geraram severas críticas ao projeto pelos agentes culturais, mas, primeiramente, foram levantadas por artistas da dança que ficaram excluídos da seleção. Katz finaliza o texto, afirmando que

[...] cabe agora a esses cinco grupos [selecionados] um ato coletivo que continue a luta que a classe de dança começou. Só assim, não apenas este, mas qualquer outro governo, deixará de tratar a dança como “caroneira” em projeto alheio. E isso sim reverterá em benefício coletivo estável (KATZ, 1998b).

Tal discussão é importante para o cenário artístico atual, apontado por Guinsburg e Patriota como “a grande ideia-força do mundo contemporâneo” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 258). Esse será um tema que irá ser abordado pela bibliografia especializada da Quasar, porém com um outro viés. Se para Katz, Guinsburg e Patriota a estrutura de incentivos colocada no cenário artístico atual é tema de debate, mobilização e lutas por melhores condições, não serão essas as conclusões retiradas dos incentivos financeiros na bibliografia da companhia. Muito pelo contrário, os incentivos recebidos pela Quasar funcionam como atestado de qualidade, servem para ratificar o reconhecimento que Rodovalho teve das empresas e que possibilitaram o desenvolvimento e manutenção do grupo ou ainda como sendo uma “experiência transformadora”, como coloca Ventuna. Se, por um lado, essas conclusões não chegam a ser inverídicas, por outro, elas ofuscam um contexto muito mais dramático de exclusão e “extermínio” dos grupos que não recebem os incentivos, monopolizados pela estrutura de fomento.

Para alguns pesquisadores então, a Lei Rouanet é uma conquista eficaz, algo duramente criticado por Katz e facilmente de ser problematizado ao nos voltarmos para a história recente da Quasar. Ventuna já havia chamado a atenção para a falta de diversificação das fontes de renda da companhia ao evidenciar que 36% da renda era oriunda da Petrobrás, através de patrocínio incentivado, e 39% oriunda dos cachês de festivais e eventos. O resultado disso é a interrupção das atividades permanentes da companhia, em 2016, ao final do patrocínio da estatal.

No que se refere aos debates sobre a Quasar, existem pontos em comum tanto no âmbito nacional como no local. A diferença é que a crítica nacional demonstra uma preocupação em articular a companhia com um cenário mais amplo da dança, enquanto que, na crítica local, os temas em comum reverberam como atestados de reconhecimento da companhia fora do estado. Tanto o humor quanto os patrocínios e a distância do eixo Rio – São Paulo servem como índice de diferenciação às práticas artísticas locais, perdendo, no campo de análises, a possibilidade de perceber a Quasar em compasso com o contexto nacional da dança.

Desse ponto de vista, é possível identificar a questão econômica como uma ideia-força que balizou as interpretações sobre a companhia. A bibliografia especializada, partindo do reconhecimento da Quasar através dos patrocínios, produz interpretações que se projetam nas

discussões locais, ou seja, balizada pela questão econômica, a bibliografia produz interpretações muito próximas que dizem respeito às qualidades coreográficas de Rodovalho, principalmente, como caráter de diferenciação em relação às outras companhias locais.

Como ideia-força, a condição econômica também influenciou as produções e declarações do próprio coreógrafo, passando a ser então um dos baluartes das produções da Quasar. Isso é perceptível quando analisamos o edital de seleção pública do Petrobrás Cultural de 2012, “manutenção de grupos e companhias de dança”¹⁹. Esse projeto contemplou a companhia até 2016 com incentivos para manutenção, montagem e circulação do espetáculo *Corpo em Pedacos*, que iria estreiar com o título de *Por 7 Vezes* em 2013. No edital do projeto, constam alguns critérios de seleção que destacamos aqui: o mérito, a viabilidade de execução, o histórico da companhia, aspectos que definem o projeto como único e inédito e o potencial de circulação. Tamanha subjetividade dos critérios leva-nos a questionar o quanto o edital pode concentrar os incentivos em determinadas companhias e continuar excluindo outras. Além disso, percebe-se que esses critérios são, ainda, definidores das estratégias de divulgação da companhia por Rodovalho, sempre ressaltando a qualidade artística, o ineditismo de toda nova coreografia e as constantes menções ao reconhecimento da companhia fora do estado de Goiás. Daí, é possível concluir que tais estratégias se consubstanciam em *interpretações autojustificadoras* sobre a própria companhia e são empregadas visando os escassos incentivos financeiros para o cenário artístico no Brasil.

O resultado do processo seletivo que contempla a Quasar é acompanhado do seguinte texto:

A companhia sempre inova em sua linguagem e explora as possibilidades estéticas da dança contemporânea, apresentando espetáculos respeitados pela crítica e pelo público. O projeto prevê a montagem do espetáculo *Corpo em Pedacos*, que tem como estrutura narrativa a divisão do corpo em sete partes, colocadas numa ordem de apresentação: olhos, boca, braços, coração, vísceras, sexo e pernas. Cada parte do corpo é utilizada como um princípio na construção das coreografias, e consequentemente, apresenta o movimento, o corpo em movimento, como uma forma particular e essencial de diálogo. A Quasar Cia de Dança já foi patrocinada pela Petrobras e obteve excelentes resultados. (PETROBRAS, 2012).

Por aí percebe-se o quanto o reconhecimento dado pela crítica e pelo público é importante na concessão dos incentivos financeiros, o que também evidencia a concentração desses incentivos em companhias já reconhecidas e também explica a busca constante de Rodovalho para a efetivação desse reconhecimento. Isso se materializa na “dança autoral” de

¹⁹ Disponível em: <http://www.sol.sc.gov.br/index.php/editais-e-chamadas-publicas/Editais>. Última visualização em: 07 mar. 2019.

Rodvalho, através de temas como o humor e a fragmentação do corpo e pelo fato de o coreógrafo estar sediado em Goiânia.

Sobre a utilização do termo “dança contemporânea” pelo edital do Petrobrás Cultural, Arthur Marques de Almeida Neto, em sua tese de doutoramento de 2016, intitulada *Comunicação sem Objeto: dança contemporânea*, afirma que a estatal fornece uma sanção jurídica para um termo que é utilizado apenas como auto definição de algumas companhias e coletivos de artistas, já operando uma seleção. Além disso, o autor percebe que a “escolha direta”, ao contrário da “escolha pública” (modelo pelo qual a Quasar foi selecionada), tem privilegiado a Cia Deborah Colker de Dança (RJ) e Grupo Corpo, sendo esse “[...] um fator que corrobora também para a sanção institucionalizada do entendimento de que a „dança contemporânea“, tal como é realizada por estes grupos, é a que merece ser (per)seguida por sujeitos-artistas” (NETO, 2016, p. 17).

A hipótese levantada pelo autor é a de que as múltiplas compreensões do termo “dança contemporânea” “têm sido reforçadas pela ação de dispositivos de poder, principalmente econômicos e comunicacionais, que atuam simultaneamente, provocando distorções que irão manifestar nas produções em dança [...]” (NETO, 2016, p. 13). Ora, não é esse o contexto que observamos através da Quasar? A companhia assume um lugar de destaque, se não de poder, nas produções sobre dança em Goiás, resultado claro de um contexto de concentração de incentivos financeiros.

Há então uma condição dialética. A companhia vê-se dependente dos recursos disponibilizados via lei de fomento para manutenção das suas atividades e, para isso, coloca em ação estratégias tanto no campo de produção artística quanto de marketing para efetivar seus objetivos. Por outro lado, essas estratégias, num dado momento, tornam-se tão efetivas que balizam as interpretações feitas no campo acadêmico sobre a companhia e o cenário artístico goiano, transformando-se em ideia-força que passa a condicionar as discussões teóricas e jornalísticas em torno de um “antes” e “depois” da Quasar.

A consequência disso é o ofuscamento do que existia no campo artístico goiano antes do surgimento da Quasar e até mesmo depois, dada a concentração de notícias e pesquisas sobre a companhia. Além disso, toma Rodvalho como um sujeito autóctone, ou seja, em descompasso com o seu contexto histórico através de sua “genialidade”. Isso não se confirma, pois, Rodvalho surge com preocupações estéticas e temáticas muito próximas do seu tempo e muito próximas do que se discutia no campo das artes cênicas na década de 1980 e 90 e irá permanecer assim ao longo da trajetória da companhia, sempre em compasso com as discussões travadas pelos críticos e artistas.

Afinal de contas, é por estar em compasso com as discussões travadas pelos agentes culturais de sua época e a efetivação dessas discussões em cena que também irão garantir os financiamentos da companhia. As comissões de decisão do Petrobrás Cultural, por exemplo, são compostas por pessoas ativas no cenário da dança do momento²⁰. Não é por acaso, então, que terão temas recorrentes nas coreografias de Rodovalho, como por exemplo, o corpo, apontado por Michael Silva como uma das principais discussões da dança cênica contemporânea e perceptível, pelo menos, nos espetáculos *Por Instantes de Felicidade*, *Por 7 Vezes* e *No Singular*, ou então a violência nas relações humanas travadas nas redes sociais ou ainda a fragmentação dos sujeitos na contemporaneidade. Nesse sentido, podemos pensar que as produções de Rodovalho também são pensadas a partir do aspecto econômico, este, como ideia-força, acaba por balizar as preocupações do próprio coreógrafo durante seu processo de criação, buscando atender o horizonte de expectativas daqueles que compõem os júris dos editais de fomento.

A partir do mapeamento daquilo que já foi comentado sobre a Quasar, chegamos à conclusão de que o espetáculo *No Singular* se insere em um contexto muito específico da companhia. Rodovalho já tinha um reconhecimento consolidado como coreógrafo, e vários temas já eram identificados como específicos da Quasar. Nosso objetivo agora é tentar interpretar a obra coreográfica de 2012, tendo em mente aquilo que foi comentado sobre ela nos jornais e nas pesquisas. Porém iremos construir uma outra possibilidade interpretativa para colocarmos em debate, principalmente, as interpretações prévias sobre o espetáculo. A busca é entender a profusão de *interpretações autojustificadoras* produzidas a respeito do espetáculo, apesar de ele se inserir na fase da “reconexão comunicativa” da companhia.

²⁰ Segundo o edital do Petrobrás Cultural de 2012, a comissão de manutenção de grupos e cias de dança era composta por: Adriana Bittencourt, Andrea Copeliovitch, Carmen Luz, Joubert Arrais, Mário Nascimento, Ralph William e Roberto de Oliveira. Todos coreógrafos, dançarinos, diretores de companhias, professores ou críticos de dança.

2 COREOGRAFIA E REGISTRO FÍLMICO

A despeito dessas discussões que travamos no início da pesquisa, nossa busca agora é de um maior enfrentamento do registro fílmico para questionarmos as interpretações feitas pelo coreógrafo e pelos jornais sobre *No Singular*. O objetivo está longe de constatar a veracidade ou não dessas interpretações, mas de colocar em debate aquilo que compreendemos do espetáculo hoje com o que foi discutido à época da estreia e também através dos acadêmicos que se debruçaram sobre a obra.

No caso de *No Singular*, sua produção é realizada em parceria com a Plataforma Internacional Estado da Dança (São Paulo) e com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Porém as reapresentações ocorreram com o financiamento da Petrobrás, do Ministério da Cultura e de órgãos estaduais, como a Secretaria de Cultura e o governo de Goiás. Outra particularidade de *No Singular* é quanto aos comentários no jornal *O Popular*, em que aparece uma série de notícias sobre a estreia do espetáculo em Goiânia, publicações pré-estreia e pós-estreia e também publicações nos momentos de reapresentação do espetáculo. Essa promoção ainda vinha acompanhada de comentários do próprio Rodovalho sobre a obra.

Tal recepção permite perceber que uma determinada estética é produzida e reafirmada sobre a Quasar. Estética compreendida a partir das considerações de Anatol Rosenfeld (2013), que pensa que o fenômeno artístico é marcado por três características: a capacidade de expressão do artista, a correspondência com certas regras difusas e de difícil definição e a necessidade de comunicação, ou seja, a produção de um efeito estético. Assim sendo, a estética é o meio por onde se dá a comunicação da ideia da obra. É nela que os “símbolos”, expressos ou impressos no material, irão transmitir os sentimentos que produzirão um mundo idealizado enquanto o público aprecia a obra artística.

Para compreensão do que é símbolo, Rosenfeld (1993) faz uma distinção com a ideia de “sinal”. O exemplo dado pelo autor é o da nuvem escura que passa uma ideia de temporal que é, ao mesmo tempo, vital e singular, ou seja, é uma situação concreta, momentânea e individual. Porém a nuvem, quando transformada em símbolo, suscita uma “ideia geral” de temporal sem a estrita relação com a situação concreta, momentânea e vivida: “O símbolo é um sinal peculiar, é um sinal que, em vez de assinalar apenas determinada situação concreta [...], ultrapassa essa situação singular e única para designar a essência da todas as situações semelhantes” (ROSENFELD, 1993, p. 236). Nesse sentido, a nuvem, impressa em qualquer material, torna-se símbolo produtor de um efeito estético no espectador. Tal efeito é compartilhado por vários outros espectadores de um mundo ideal, presos ao campo do

sensorial produtor de significados, não sendo, necessariamente, uma situação concreta, vivida momentaneamente por quem observa essa nuvem.

O crítico ainda percebe que a estética, ou a análise estética de uma obra, é permeada pelos valores do artista e do próprio analista da obra. Assim sendo, a crítica estética é, no fim, um juízo de valor que pode ser melhor ou pior ajustado durante o exercício, ou seja, o artista é capaz de organizar certos arranjos formais específicos de seus elementos sensíveis, e a análise estética depreende-se de um juízo de valor sobre essa organização ter sido bem ou malsucedida. O resumo dessa ideia está na relação do artista com a sua experiência individual e a sua capacidade de transformá-la em uma experiência coletiva, experimentada por todos os espectadores ou, pelo menos, por um grupo de espectadores. É a capacidade de criação de símbolos, a partir da experiência vivida por um indivíduo inserido na sociedade, que consegue demonstrar tal experiência como sendo a de muitos.

A partir das considerações de Rosenfeld sobre a análise estética, construiremos a nossa análise do espetáculo, tendo em mente que uma recepção do mesmo já foi produzida pelos jornais e por algumas pesquisas acadêmicas. Essa recepção, de forma geral, pontua alguns aspectos em comum, sendo: a primeira, a indicação de que a companhia faz dança contemporânea; a segunda diz respeito ao seu caráter inovador por possuir uma linguagem própria que é capaz de inovar no cenário estadual e nacional da dança contemporânea; por fim, a ideia de que o resumo do espetáculo *No Singular* seja o tema das redes sociais e das relações em rede produzidas pela internet à época da produção do espetáculo. Partindo dessas características, fica claro um juízo de valor sobre a produção estética da companhia, a sua capacidade de abordar determinados temas que são da experiência de Rodovalho, mas que são transformados em símbolos compartilhados pelo público, símbolos identificáveis e correspondentes com o universo de experiência do público em geral.

Assim, primeiramente, faremos uma análise da coreografia inserida no registro fílmico, apontando elementos estéticos capazes de construir uma comunicação de significados. Com o recorte de alguns esquetes que achamos essenciais, abordaremos, em primeiro, os movimentos coreográficos e interpretações dos bailarinos, passando pelo figurino, iluminação e trilha sonora. A partir da articulação desses elementos, apontaremos temas e discussões possíveis sobre os mesmos.

A articulação da linguagem coreográfica com a linguagem cinematográfica faz-se necessária, e é o que será feito a seguir. Partindo da ideia de frases coreográficas, iremos pensar como essas frases foram lidas e interpretadas pelos responsáveis da produção do

registro, mostrando pontos de intersecção das duas linguagens a fim de construir uma interpretação sobre as decisões tomadas durante a produção e edição do material fílmico.

Ao final, será feito um recorte temático do espetáculo, com o objetivo de construir uma interpretação crítica da abordagem de Rodovalho sobre as redes sociais, tema comentado de forma intensa nos jornais e que aparece no registro fílmico com uma construção específica, cujo objetivo é o de ressaltar seus significados. A partir daí, colocaremos em debate a interpretação de Rodovalho sobre as redes sociais, confrontando com o que se tem discutido sobre o assunto no meio acadêmico.

2.1 Análise coreográfica

O espetáculo tem início com o esquete intitulado Entradas (00:10 – 03:46). Como o próprio nome diz, esse trecho inicial da obra é marcado por três entradas seguidas, feitas por três bailarinos. Eles executam parte da coreografia de Pezinhos (05:48 – 08:40) (esquete seguinte à Entradas), sendo que, a cada entrada, há troca de figurinos, mas respeitando uma intenção específica, pois todos os modelos utilizados são em tom preto, com alguns detalhes transparentes, também em preto, e apenas os calçados coloridos.

A coreografia completa de Pezinhos, assim como a executada parcialmente em Entradas, é marcada pela fragmentação do corpo, principalmente do quadril, que se desloca constantemente para fora do eixo do corpo do bailarino (figura 1).

Figura 1 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:01:05)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Esses deslocamentos ocorrem como consequência da movimentação do pé direito, que nessa coreografia é o desencadeador de toda a movimentação corporal. Ao analisarmos a figura 1, é possível perceber que o pé direito está com o calcanhar levantado, marcando o final da movimentação que ele havia iniciado antes. No caso dessa imagem, especificamente, trata-se do final da primeira entrada, porém, quando a coreografia é executada completamente, em *Pezinhos*, o calcanhar do pé direito, levantado dessa forma, será responsável pela continuidade da movimentação. É possível perceber a primazia do pé direito, pois, em vários momentos, ele ocupa o espaço do pé esquerdo ou então sobrepõe-se a ele como se o pisasse (figura 2), fazendo com o que o outro pé desloque-se para outra posição. Em outros momentos, o pé direito lança-se em direção ao outro, também fazendo com que haja todo o deslocamento coreográfico.

Figura 2 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:00:27)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Essa movimentação desencadeada por apenas uma parte do corpo acaba por gerar espanto e surpresa nos dançarinos, perceptível através das expressões faciais da boca aberta e o dedo no queixo (figura 3), estabelecendo, assim, de fato, uma fragmentação que não se dá apenas entre as partes do corpo, mas também entre o sujeito e o seu próprio corpo, já que, aparentemente, os movimentos dos pés são involuntários.

Figura 3 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:00:29)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

A partir dessa constatação, ressalta-se a presença de uma curiosa disputa entre as partes fragmentadas do corpo dos dançarinos: um pé que quer se sobrepor ao outro e obriga que todo o corpo se movimente. A primazia dos pés não se confirma só coreograficamente, já que todos os bailarinos estão calçados com tênis urbanos muito coloridos em contraposição ao figurino em preto. Junto com isso, a escolha do cenário, também em preto, acaba por ofuscar parcialmente a maior parte do corpo dos bailarinos, direcionando a atenção do público para os pés ao longo do desenvolvimento coreográfico.

Nessa composição, a rivalidade não se efetiva somente entre as partes fragmentadas do corpo dos bailarinos e entre o sujeito e o corpo. Cada entrada é sucedida por uma saída ao final da frase coreográfica, e toda a ação cênica apresenta uma das bailarinas como líder do grupo. Ela é responsável pelas entradas e saídas, sendo obedecida pelos outros dois. Durante Entradas, a rivalidade não é explicitada, pois todos os comandos são atendidos. Já em Pezinhos, isso fica mais evidente no momento em que os dois bailarinos rompem com as determinações da líder, apesar de ela continuar ordenando, através de movimentos com as mãos, para que parem de dançar (figura 4).

Figura 4 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:06:49)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

A partir da conjunção dos dois esquetes e do desenvolvimento coreográfico dos mesmos, dois aspectos vêm à tona: primeiro, a rivalidade entre as partes fragmentadas do corpo, uma se sobrepondo à outra; entre sujeito e corpo, pela surpresa do sujeito com as movimentações corporais e entre os bailarinos, quando a líder pede para a dupla parar; e segundo, o aspecto imitativo, primeiramente, entre os dois bailarinos, repetindo os passos que são obrigados a executar e, posteriormente, o rompimento em dupla, que continua executando passos iguais, além do próprio figurino muito parecido entre os integrantes do trio.

Ao longo da análise do espetáculo, fica evidente que esses esquetes (Entradas e Pezinhos), junto com Anúncio (03:45 – 05:48) (esquete executado simultaneamente com Pezinhos), são uma espécie de prólogo do espetáculo. Eles serão responsáveis por introduzir alguns temas gerais da obra, que serão aprofundados *a posteriori*, além de alguns movimentos coreográficos desses primeiros esquetes serem reproduzidos em outros momentos, principalmente, os movimentos de Anúncio.

Outros temas ainda se destacam, como o da ressignificação, quando os mesmos movimentos são executados em situações diversas e com intenções dos bailarinos também diversas, atribuindo outros significados à coreografia. Além disso, é fácil notar uma interligação entre os esquetes, uma espécie de *link* ao longo de toda obra, evidente não só pela repetição de movimentos corporais como também pela presença constante de um elemento do esquete anterior, seja um bailarino, a iluminação ou até mesmo a trilha sonora. Daí é que surge a discussão sobre originalidade, pois toda nova situação coreográfica é desencadeada

por uma condição anterior, estabelecendo certos limites, ou melhor, uma dependência do novo em relação ao que passou.

Tal discussão joga luz sobre assuntos muito presentes na contemporaneidade, seja no campo artístico, com a disseminação de releituras de obras artísticas, ou até mesmo a ressignificação de gestos e comportamentos sociais no campo material, mas, principalmente, nas redes sociais. As redes sociais surgem como espaço da imitação, ou uma espécie de mimetismo entre os atores, estabelecendo comportamentos com regras mais ou menos identificáveis que se disseminam facilmente entre os integrantes da rede. Paradoxalmente, a disseminação mimética entre os integrantes das redes sociais é escamoteada por uma incessante busca pela originalidade, no caso, por uma singularidade, ou seja, elementos que tornem o sujeito único e diferenciável.

David Le Breton (2013) é bastante taxativo nesse ponto. Para o autor,

A caracterização individualista de numerosos setores da sociedade ocidental deixa os atores relativamente livres de suas escolhas, mediante a submissão formal a uma série de regras. Tudo isso não é sem repercussão sobre a maneira pela qual os atores representam o seu próprio corpo (LE BRETON, 2013, p. 135).

Isso significa que não há singularização. O que há de fato é a individualização na submissão formal a uma série de regras, o que origina a paradoxal situação de uma liberdade limitada. Le Breton continua:

O mundo desencantado aspira a espiritualidades novas, um processo de re-simbolização se exerce, conservando o simulacro [...], e que se funda sobre um amplo inventário de representações do corpo desenraizadas de seu solo originário, da filosofia e dos modos de vida que lhe davam um sentido, simplificadas por vezes até a caricatura, transformadas em procedimentos técnicos... (LE BRETON, 2013, p.135).

O que o autor está apontando é exatamente a ausência de fundamentos originários para as re-simbolizações do corpo, uma busca incessante pela reintegração entre o sujeito e o corpo, que estão, na contemporaneidade, cindidos, fragmentados. Dessa forma, buscamos constantemente novos comportamentos, novas representações sobre o próprio corpo que sejam capazes, mesmo que momentaneamente, de reintegração, mas que acabam se transformando em meros procedimentos técnicos.

No ocidente contemporâneo, a reintegração é sempre momentânea, pois as re-simbolizações do corpo nunca dão conta de dissolver o simulacro responsável pela cesura entre o sujeito e o corpo, produtora de um constante apagamento desse corpo. Nesse sentido,

há uma espécie de *méconnaissance* (desconhecimento) do mecanismo reprodutor dessa cesura, que licencia o aparecimento do corpo em momentos muito determinados.

No caso de Anúncio e Pezinho, o apagamento do corpo, ou o afinamento da espessura corporal (Le Breton), é muito presente, pois todo o tronco e baixo corporal dos bailarinos é, de certa maneira, apagado quando o figurino se confunde com o fundo do palco, tornando evidente as extremidades (braços, pernas e pés) dos bailarinos. Os pés fazem-se notar pela condição que eles imprimem sobre o resto do corpo, ou seja, os pés só são notados por que eles, através de um movimento involuntário, obrigam todo o corpo a se movimentar, causando espanto nos dançarinos, evidenciando a espessura corporal sistematicamente apagada pelo figurino. Assim, ficam claras certas imposições do corpo sobre o sujeito. O sistemático apagamento da espessura corporal é impedido quando o corpo estabelece certos limites para o sujeito, ou seja,

A partir das ações diárias do homem, o corpo se faz invisível, ritualmente apagado pela repetição incansável das mesmas situações e a familiaridade das percepções sensoriais. O mistério que contém virtualmente a espessura do seu próprio corpo é assim conjurado pela recorrência dos mesmos sinais. Nessas condições, a consciência do enraizamento corporal da presença humana é dada apenas pelas fases de tensão que o indivíduo encontra. Nasce então o sentimento provisório de uma dualidade (sentimento banal, que convém dissociar absolutamente do dualismo). Uma dor tenaz, a fadiga, a doença, um membro partido, por exemplo, restringem o campo de ação do homem e introduzem o sentimento doloroso de uma dualidade que rompe a unidade da presença: o sujeito sente-se cativo de um corpo que o abandona (LE BRETON, 2013, p. 145).

Essa tensão apontada por Le Breton entre o sujeito e o seu corpo - uma dualidade que coloca o corpo como limitador das ações do sujeito - revela a existência de uma divisão entre o “eu” e o “meu corpo” caracterizadora do dualismo. Esse tipo de enfrentamento revela, ao final, certa rivalidade entre o sujeito limitado e o corpo limitador. Dessa maneira, uma série de ações são feitas sobre o corpo para a adição de alguns sinais específicos e para que esse corpo possibilite ao sujeito a menor quantidade de limitações possíveis.

A fragmentação tem origem a partir do advento do individualismo na Modernidade, pois é o momento em que o sujeito passa a “encerrar-se em si mesmo”, apartando-se de toda a sua vivência comunitária e cósmica experimentada através do seu próprio corpo. A concepção moderna surge à revelia das concepções corporais presentes durante a Idade Média, como apontado por Mikhail Bakhtin (1987), quando o entendimento sobre o corpo, na cultura popular medieval, partia do pressuposto do alargamento da espessura corporal. Isso se deve principalmente à efusão coletiva e ao amálgama social formado pela indissociação do sujeito com a sua coletividade, com o cosmo e com o mundo.

O que se apresenta é que o discurso moderno sobre o corpo foi vitorioso e projetado para os séculos seguintes, até, pelo menos, os anos de 1960. Assim, a noção de corpo como máquina é cristalizada:

A individuação do homem vai de par com a dessacralização da natureza. Neste mundo da divisão, o corpo se torna fronteira entre um homem e outro. Perdendo seu enraizamento na comunidade dos homens, afastando-se do cosmo, o homem das camadas eruditas do Renascimento considera o fato de sua encarnação sob um ângulo contingente. Ele se descobre entulhado de um corpo. Forma ontologicamente vazia, senão depreciada, acidental, um obstáculo ao conhecimento do mundo circundante [...]. Ele não é mais o sinal da presença humana, indiscernível do homem: ele é sua forma acessória. *A definição moderna do corpo implica que o homem esteja separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo.* O corpo é o resíduo desses três retiros (LE BRETON, 2013, p. 70-71, *grifo nosso*).

O processo de “individuação”, aliado à “dessacralização da natureza”, é, exatamente, o que legitima a busca do estreitamento da espessura corporal, já que a natureza do corpo não é mais bem-vinda na concepção moderna do homem, muito pelo contrário, essa natureza deve ser apagada. É nesse sentido que o corpo-máquina ganha projeção, caracterizado por uma “[...] luta contra o corpo [...]”. Corrigir o corpo, fazer dele uma mecânica, associá-lo à ideia de máquina, é escapar dessa decadência, é apagar „a insustentável leveza do ser” (M. Kundera). O corpo, lugar da morte no homem” (LE BRETON, 2013, p. 125).

Porém, nos anos de 1960, há uma mudança não na forma, ou seja, não há alteração do dualismo, mas há uma mudança na paixão do corpo. Com o avanço do individualismo, Le Breton percebe a precarização das relações sociais desse sujeito apartado, o que gera, como consequência, a dessimbolização do corpo. Opera-se então uma mudança de conteúdo quando “numerosas práticas psicológicas reivindicam o corpo como matéria terapêutica [...]” (LE BRETON, 2013, p. 250), surgindo, daí, inúmeras terapias para amenizar as tensões provocadas pelo dualismo, numa busca íntima dos atores de uma melhor convivência com a sua encarnação, popularizando as mais variadas dietas alimentares, práticas esportivas e procedimentos estéticos, caracterizando não um alargamento da espessura corporal, mas, sim, um trabalho *sobre* o corpo a fim de atribuir sinais de convivência, de sociabilidade.

O apagamento diário do corpo continua organizando o campo social, porém agora conjugado a uma espécie de ostentação, ligado aos valores da sedução na busca de sensações. O corpo é promovido à condição de *alter-ego*, passando a ser o duplo do homem, uma substituição de si que deve ser trabalhada para adicionar os sinais de sedução. Dessa maneira, procedimentos de autoflagelação são inseridos na relação entre o sujeito e seu duplo, tais como exercícios físicos intensos e dolorosos para construção de massa muscular (*body*

builder), sujeição do corpo a esportes de aventura, procedimentos estéticos tópicos (*peeling*) e até cirurgias plásticas mais invasivas (lipoaspiração e próteses de silicone).

Percebemos uma inversão que se deu no campo psicanalítico de que as transformações de vivência do indivíduo devem-se iniciar pela transformação do corpo. O corpo passa a ser o espaço primordial das experiências do sujeito, ocorrendo uma submissão do sujeito a ele na busca pela sua reintegração. Por outro lado, essa transformação revela uma constante violência do sujeito com o seu alter-ego, com o seu “outro” dada à sujeição a dores, situações perigosas, fadigas e extenuações físicas.

A violência com o corpo alter-ego, esse corpo “outro” que não o próprio sujeito, apesar de fenomenologicamente não podermos dissociar da nossa encarnação, revela o que poderíamos chamar de “rivalidade mimética”. René Girard, um dos principais estudiosos do mimetismo na natureza humana, desenvolveu o que ele chama de “triangularidade do desejo”. Nessa imagem, o desejo surge quando dois atores disputam o mesmo objeto, revelando a mimetização de atitudes entre os rivais em busca do que desejam, o que nos parece originar daí duas consequências imediatas: uma prática, pois surge uma disputa entre esses desejos, desencadeando a rivalidade mimética e a propagação da violência entre os atores na conquista do objeto; e outra teórica, ao promover uma mudança na concepção hegeliana do processo de reconhecimento. Para Hegel²¹, o processo de reconhecimento é extremamente intersubjetivo, já que dependemos do olhar do outro para nos reconhecermos. Dessa maneira, de forma geral, desejamos o desejo do outro. Já Girard diz que o processo de reconhecimento através do mimetismo é diverso, pois, durante a propagação da rivalidade mimética, da violência, o objeto perde seu valor e todo o desejo volta-se para o outro que deseja o mesmo objeto, o rival. Girard percebe que desejamos nos *transformar* no outro e por isso mimetizamos as atitudes. O processo de reconhecimento continua intersubjetivo, porém não na busca pelo desejo do outro, mas por *ser* o outro.

Ora, se a partir dos anos de 1960 o corpo é promovido à condição de alter-ego, de outro, o nosso duplo, o processo de reconhecimento através do próprio corpo passa a ser ainda mais intenso. Claro, não desvinculado de referenciais externos que, no caso, poderíamos eleger a “boa forma” como tal e, mais do que isso, objeto de desejo. Dessa maneira, completamos a

²¹ As considerações feitas à obra de Hegel, especificamente da *Fenomenologia do Espírito* (1807), foram realizadas a partir das reflexões de João Cezar de Castro Rocha (2017) e Francisco Bosco (2017). Quanto à distinção entre a teoria de Girard e Hegel, baseamo-nos nas considerações de Castro Rocha (2017) a partir das explicações de René Girard em relação a essas diferenças. Segundo Girard, em *Rematar Clausewitz* (2011): “[...] nossas análises [dele e de Hegel] divergem num ponto fundamental. O desejo do desejo do outro pouco tem a ver com o desejo mimético, que é um desejo daquilo que o outro possui, e que pode ser um objeto, um animal, um homem ou uma mulher, mas também um ser próprio, qualidades essenciais” (apud ROCHA, 2017, p. 78-79).

triangulação do desejo mimético em seu caráter mais individualista: a busca pela “boa forma” canaliza toda a rivalidade mimética para o corpo. Desejamo-nos transformar no corpo, ou seja, o sujeito é submetido à sua condição material através de um processo de transformação violenta da própria carne.

Evidentemente que a busca pelo estreitamento da espessura corporal através do trabalho sobre o corpo, atribuindo sinais valorativos, principalmente, sinais de sedução por meio da violência contra a carne, revelam um caráter mimético das relações entre o sujeito e o próprio corpo. Mimético não só pela triangulação do desejo (sujeito, corpo, boa forma), mas também pelo próprio *méconnaissance* do dispositivo desencadeador das rivalidades entre o sujeito e corpo, já que os procedimentos nunca cessam. A fragmentação nunca é revelada nesse processo dando fim a ela, e isso faz com que, sucessivamente, um novo procedimento de transformação da carne seja empreendido. Dessa maneira, percebemos que a reintegração do sujeito com seu corpo, com a sociedade e com o cosmo nunca será completa, mas sempre momentânea.

No caso de Pezinhos e Entradas, a triangulação não se estabelece entre o bailarino e o corpo, mas, sim, cenicamente, em uma relação entre os dançarinos. Ao observarmos as figuras 1, 2 e 3, é possível notar que os três bailarinos formam um triângulo, ou seja, eles não se apresentam lado a lado (em linha), mas em uma forma triangular, desmontada apenas após o rompimento da dupla às determinações da líder. Rompimento esse que revela a busca dos dois bailarinos por um alargamento corporal, por um destaque ou uma singularidade que é sistematicamente apagada pelas ordens da bailarina.

Observamos a necessidade de reintegração através da singularização, mas que ocorre de forma fragmentária, momentânea, pois, ao final de Pezinhos, eles param de dançar por conta das ordens e, por fim, seguem o comando para saírem do palco, ou seja, o rompimento é inibido e a triangulação restituída. Além disso, percebe-se que o processo de singularização se dá em dupla e não individualmente, de forma que rompem com a triangulação juntos, executam os mesmos passos, repetem as mesmas expressões e, ao final, saem do palco também juntos.

Podemos afirmar então que o espetáculo apresenta a impossibilidade de singularização do sujeito através de comportamentos ou de representações sobre o próprio corpo. A singularidade corporal é apenas uma ilusão que não se completa efetivamente, sendo apenas momentânea, resumindo-se a procedimentos técnicos respaldados em concepções já existentes, desenraizadas e não resultante de uma reintegração do sujeito.

Por outro lado, é possível pensar que não são apenas os comportamentos do cotidiano os responsáveis pelo processo de singularização, pois somos compostos por outros sinais, como as vestimentas, por exemplo. Nesse caso, o espetáculo também é bastante explícito, pois o figurino composto por Cássio Brasil, nesses primeiros esquetes, estabelece uma possibilidade de variação mínima entre os personagens, resultando não em um processo de singularização, mas num apagamento das diferenças entre eles, das suas particularidades, das suas singularidades, ou seja, funciona exatamente ao contrário do que poderíamos pensar de antemão.

Para melhor entendermos a composição desse figurino, é necessária uma articulação com a trilha sonora do esquete Pezinhos, pois a música utilizada é How How (1994) do grupo suíço Yello. A letra menciona um eu-lírico que perdeu o seu amor e agora não sabe mais como recuperá-lo. Pensa que uma das formas seria comprando vestidos para ela ou talvez ouro e diamantes. Em resposta, ela diz para que ele deixe de ser tão superficial. O que ela quer é apenas um beijo e que nada das coisas materiais importam para ela. *Don't be vain*, é o que diz a letra da música em determinado momento, que poderíamos traduzir como “não seja vão”, “não seja superficial”, referindo-se a pessoas que se utilizam de bens de consumo para agradar o outro. A música denuncia, então, relações sentimentais que passam a ser pautadas pela monetarização e materialização.

No esquete em questão, os bens de consumo são explicitados, mas explícita também é a demonstração de que a singularização não se dá através deles, pois é um comportamento comum nas sociedades ocidentais contemporâneas. Para Le Breton:

O investimento no próprio corpo traduz a ausência dos outros. Quando a identidade pessoal está em questão a partir dos remanejamentos incessantes de sentido e de valores que marcam a Modernidade, quando os outros se fazem menos presentes, que o reconhecimento de si se afigura um problema, mesmo se em um nível não muito acentuado, resta, com efeito, o corpo, para fazer ouvir uma reivindicação de existência. Trata-se de fazer de si uma escritura, por intermédio dos signos do consumo ou, no pior dos casos, pela somatização (LE BRETON, 2013, p. 274-275).

Ou seja, é a própria fragmentação do sujeito de si mesmo, dos outros e do cosmo, perpetuando uma dessimbolização do corpo, que possibilita “fazer de si uma escritura”, realizada através dos bens de consumo e reivindicando uma existência corporal. Os bens de consumo surgem, então, como uma forma de reivindicar essa existência corporal não mais possível pela sociabilidade, já que o processo de reconhecimento intersubjetivo não se completa dado o nível de individualização. O problema é que esse comportamento atinge grande parcela da sociedade ocidental contemporânea, não resultando em um processo de

singularização e reintegração do sujeito, muito pelo contrário, reforça a fragmentação e é mimetizado pelos atores, conservando o simulacro e transformando a singularização em uma ilusão.

A busca pela singularização dos atores na contemporaneidade será o tema central de todo o espetáculo. É evidente que existem alguns questionamentos por parte de Rodovalho sobre aquilo que acreditamos que nos singulariza. Esses questionamentos estão colocados também no esquete Anúncio, executado por dois personagens após a última entrada. Os dois bailarinos irão repetir, sucessivamente, parte da coreografia de Sem Patins (0:08:45 – 0:12:12) durante o esquete Pezinhos.

Essa frase coreográfica também é marcada pela fragmentação do corpo, privilegiando movimentos das extremidades, como braços, pernas, cabeça e os pés, mas com movimentações completamente diferentes de Entradas e Pezinhos. Os movimentos são, de certa maneira, mais contidos, reservados, resultando em uma movimentação no espaço do palco bem menor, dado que o espaço de execução desse esquete é mais restrito, limitado, ficando em apenas uma parte do palco, uma espécie de quadrado limitador, mais bem explicitado em Sem Patins com a mudança da iluminação.

Anúncio tem início com a entrada de dois bailarinos. Um deles faz-se notar pelo outro através de um esbarrão visivelmente proposital que resulta em um olhar de estranhamento por parte do bailarino que se encontra à frente. Ambos estão vestindo um figurino exatamente igual, ternos brilhosos na cor verde, gravata, colete, calça, sapato social preto e uma camisa branca. Além disso, são personagens com intenções idênticas, perceptíveis pelas expressões faciais e pela execução da frase coreográfica de forma também idêntica.

Nesse ponto, vale apontar uma diferença entre Anúncio e Entradas, pois, por mais que no primeiro esquete os movimentos coreográficos sejam os mesmos entre os bailarinos, é possível perceber detalhes diferentes entre eles, seja nas expressões faciais ou em algum movimento específico. Diferença realçada pelo figurino, com detalhes também diversos, e pelos comandos perpetrados pela líder e acatados pelos outros, revelando personagens com intenções diferentes. Já no caso de Anúncio, essas diferenças são diluídas de forma mais intensa, pois não há de fato uma singularidade entre os dois personagens. Contrariamente, suas particularidades são sistematicamente apagadas, quando, após o esbarrão mencionado, o bailarino que está à frente dá início a uma contagem numérica com a cabeça, como se estivesse marcando o tempo de uma música inexistente, já que a trilha sonora só terá início em Pezinhos. Após a contagem, a coreografia tem início, mas logo é interrompida por um movimento diferente, executado pelo bailarino que está atrás do outro. Nesse momento, o

bailarino à frente interrompe a frase, olha para o outro que está atrás dele como se o estivesse corrigindo, volta para a posição inicial, reinicia a contagem e executa os mesmos passos novamente. Toda essa ação é repetida duas vezes até que a frase coreográfica seja executada de forma perfeitamente igual pelos dois dançarinos.

Percebemos aí uma grande diferença entre Anúncio e Entradas no processo de apagamento das particularidades dos personagens, revelando dois universos distintos que coabitam. Aliás, dialogam e se entrecruzam, já que Anúncio, posteriormente, é interrompido pelos bailarinos de Entrada durante o rompimento no esquete Pezinhos. A despeito da interferência de Pezinhos em Anúncio, revelando que determinadas fronteiras são mais fluídas do que imaginamos, ponto essencial para entender como Rodovalho lida com as fronteiras entre o mundo digital e mundo material, outros aspectos são mais importantes de serem apontados neste momento.

O figurino utilizado em Anúncio é essencial para a composição simbólica da coreografia. A utilização de uma vestimenta extremamente formal, o terno e a gravata, remetem-nos diretamente ao mundo do trabalho e, mais importante ainda, a um determinado tipo de trabalho. No caso, representa atividades desenvolvidas em grandes centros urbanos, principalmente, por empresários, gestores e investidores do sistema financeiro, por exemplo. Dessa forma, a articulação entre o figurino e a coreografia deixa claro o motivo das movimentações serem tão contidas, restritas a um determinado espaço e que devem ser executadas perfeitamente. Para Le Breton, são,

Essencialmente as camadas médias e privilegiadas, as profissões liberais, categorias inclinadas a privilegiar a “forma” e o bem-parecer, preocupadas em se desgastar para reencontrar uma vitalidade embotada pela imobilidade, pela falta de atividade física em seu exercício profissional (LE BRETON, 2013, p. 267-268).

Nesse privilégio destinado à “forma” e ao “bem-parecer”, alguns procedimentos técnicos são empreendidos para produção e adequação do sujeito a tais padrões, como a forma de se vestir, de agir, comportamentos cotidianos e construção de uma determinada imagem. Por outro lado, outros comportamentos devem ser suprimidos entre os componentes dessas categorias sociais, entre eles a agressividade. A contenção da agressividade promove no sujeito uma tensão entre ele e seu corpo, característica da dualidade, fazendo com que o sujeito não se sinta bem com a sua própria carne.

No caso do espetáculo, tal contenção é abordada através da oposição entre o esquete Pezinhos e Anúncio, pois, em Pezinhos, o momento de rompimento dos dois bailarinos é

marcado pelos comandos de outra, com os braços levantados para cima, exigindo energicamente que eles retornem à ordem anterior. Toda a expressão corporal e facial dela revela a inconformidade da personagem com o rompimento executado pelos outros. Ação muito diversa da produzida em Anúncio, quando as correções entre os bailarinos são marcadas apenas por um olhar, e os movimentos são retomados sem nenhum tipo de agressividade explícita.

As tensões produzidas entre o sujeito e a carne pela contenção da agressividade, segundo Le Breton, fazem com que os atores contemporâneos procurem atividades que executem trabalhos sobre o corpo capazes de liberar toda agressividade reprimida durante a atividade laboral. Apesar de quais são essas atividades, o importante é que todas elas dependam de um condutor ou de um animador, alguém que já tenha descoberto “o caminho” para liberar essa agressividade e possa ensiná-lo de forma a conduzir o ator para o momento de reencontro entre o sujeito e o corpo: “essas categorias sociais encontram aí uma forma de orientação, de submissão fiel a uma autoridade à qual elas estão acostumadas em suas instituições” (LE BRETON, 2013, p. 270).

Nada mais explícito do que a incapacidade de um dos bailarinos de romper com as determinações do outro durante Anúncio. E é assim que permanecem em todas as reaparições ao longo do espetáculo. A dupla irá se apresentar como espelho do outro, completamente ausentes de particularidades e diferenças entre os dois. Para Rodovalho, o processo de estreitamento da espessura corporal nessas categorias sociais mostra-se de forma mais intensa, mais definitiva, em uma espécie de “dessingularização”, que só é possível a partir de rituais de apagamento do corpo, procedimentos diários que minimizam a condição carnal do sujeito em seu cotidiano. O dualismo, inerentemente vivido pelos atores contemporâneos ocidentais, promove a busca pelo apagamento simbólico do corpo, limitador das experiências do sujeito, e que se faz através das repetições diárias de situações e das percepções sensoriais que já são familiarizadas pelo ator, inclusive durante a presença do corpo do outro.

Podemos dizer que:

A existência do corpo parece remeter a uma gravitação temível que a ritualidade social deve conjurar. Trata-se, de certa maneira, de uma negação promovida ao posto de instituição social, conforme testemunha a *atitude enlucada de discrição nos elevadores* ou nos transportes coletivos, *onde esforçamo-nos incomodamente em fazer-nos transparentes ao outro e em tornar o outro transparente* (LE BRETON, 2013, p. 198-199, grifo nosso).

Tentamos minimizar a espessura de nosso corpo em situações cotidianas, como durante a viagem de um elevador, situações em que o rito social tenta conjurar a existência do corpo ao mínimo de sua espessura, por isso “incômoda”. Le Breton ainda fala das situações insólitas, incongruentes com o contexto, que acaba por gerar um mal-estar. Nessas situações, “*Os corpos cessam de escoar-se no espelho fiel do outro*, nessa espécie de bloco mágico onde os interlocutores apagam-se na familiaridade dos símbolos [...]. Um mal-estar profundo emana da ruptura de sentido, que inoportunamente põe o corpo em evidência” (LE BRETON, 2013, p. 199-200, grifo nosso). Se não há o rompimento do rito social, ou seja, se o corpo é conjurado completamente, se ele se mantém transparente, exibindo o mínimo de sua espessura, não há mal-estar, apesar do incômodo, pois estamos habituados a essa simbologia. O mal-estar surge na situação insólita, na exibição da espessura corporal.

É a partir dessas discussões que podemos perceber, além da construção cênica, grandes diferenças entre Entradas/Pezinhos e Anúncio. No caso de Pezinho, o aumento da espessura corporal se dá, de certa maneira, através do rompimento momentâneo dos dois bailarinos, pois, ao final, a autoridade é restabelecida. Já em Anúncio, essa autoridade nunca é desafiada, mesmo nas outras vezes em que a dupla se apresenta ao longo do espetáculo. Sem deixar de ser o espelho um do outro, minimizam ao máximo suas espessuras corporais.

O olhar lançado por Le Breton sobre o desejo de reintegração do corpo por parte dos atores contemporâneos de determinadas categorias sociais - através da liberação da agressividade, sempre dependente de um condutor ou de algum corpo a se espelhar – remete-nos também a importantes apontamentos de René Girard (1990). Para Girard, o desejo de determinados objetos é sempre mimético, porém o autor faz uma ressalva importante. Nossa atenção durante a análise nunca deve se direcionar ao objeto desejado, mas sim aos comportamentos. Afinal de contas, Girard percebe que a produção de comportamentos miméticos se dá pela disputa de tornar-se o outro, ou seja, à luz de Le Breton, de conjurar nossa espessura corporal ao ponto de nos tornarmos o espelho do outro. Se “[...] o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um desejo modelo, ele elege o mesmo que este modelo. [...] Todos dizem: „imitem-me“, a fim de dissimular a sua própria imitação” (GIRARD, 1990, p. 184). Nesse caso, é bastante claro o estabelecimento de um paradoxo, pois todos imitam, mas querem também ser imitados. Assim:

O homem não pode obedecer ao imperativo “imite-me”, que ressoa por toda parte, sem se ver quase imediatamente remetido a um “não me imite” inexplicável, que vai mergulhá-lo no desespero e fazer dele o escravo de um carrasco na maioria das vezes involuntário. Os desejos e os homens são feitos de tal maneira que eles enviam perpetuamente uns aos outros sinais contraditórios, cada um ainda menos

consciente de estar preparando uma armadilha para o outro, pelo fato de estar ele próprio, caindo em uma armadilha análoga (GIRARD, 1990, p. 186).

A partir dessa constatação, Girard define o conceito de *double bind*, ou imperativos contraditórios, no caso, “imite-me” e “não me imite”, que podem levar o sujeito à somatização ou a uma escritura corporal por intermédio dos signos do consumo (LE BRETON, 2013, p. 274-275). Dessa maneira, fica claro que “não é por meio de palavras, mas de seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto sumamente desejável” (GIRARD, 1990, p. 184), levando-nos a analisar, no espetáculo, os comportamentos corporais e os bens de consumo, no caso, os figurinos, tão importantes para a composição simbólica dos esquetes.

Aqui, faz-se necessário pontuar outro momento em que os bailarinos usam figurinos compostos por ternos e gravatas. É o caso do esquete Elevador (0:53:08 – 0:56:15), executado na parte final do espetáculo, sendo o décimo nono esquete dos vinte e quatro identificados pela decupagem realizada para a pesquisa. Dele fazem parte seis bailarinos vestidos de terno e gravata que cercam uma das personagens (Figura 5).

A trilha sonora é uma música instrumental da dupla americana Matmos, composta por elementos de sopro, acordeão, xilofone e outras percussões que nos remetem às músicas de elevadores. Esse tipo de composição musical é executado em ambientes com grande concentração de pessoas. Sua principal função é acalmar quem está no prédio, na sala de espera, nos elevadores e até em espera nas linhas telefônicas²². Tal efeito psicológico é produzido pela sua melodia simples, capaz de ser retomada do início, de forma suave, através de um “loop”²³.

Cenicamente, a relação estabelecida com elevadores se dá pelo círculo feito pelos bailarinos em torno de uma única personagem, como se todos estivessem em um elevador, apertados, esperando o seu respectivo andar. O figurino complementa a ideia de um universo do trabalho urbano, onde o uso de elevadores é frequente no interior de grandes edifícios comerciais.

²² Informações retiradas do site de pesquisa Wikipédia, em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_elevador. Última visualização: 25 mai. 2019.

²³ Sobre o “loop” musical, Ricardo Anido diz que “[...] é um trecho de música que foi composto para repetir continuamente (ou seja, o trecho inicia novamente toda vez que chega ao final), sem que se note descontinuidade”. Disponível em: <https://www.urionlinejudge.com.br/judge/pt/problems/view/1089>. Última visualização: 25 mai. 2019.

Figura 5 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:53:20)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Na figura 5, é possível notar um comportamento bastante comum no usuário de elevadores: os braços para baixo, colados ao corpo, alguns segurando as próprias mãos para evitar um toque involuntário em quem está ao lado, os olhares direcionados para o nada, evitando qualquer contato visual, e os rostos praticamente sem nenhuma expressão. É como se a intenção de todos fosse a mesma, não tendo qualquer especificidade ou diferença entre eles, algo muito próximo dos personagens de Anúncio.

Nota-se aí um comportamento ritualístico de apagamento do corpo quando há a repetição simbólica daquilo que já estamos acostumados a fazer para tornar nosso corpo quase transparente. Há uma busca evidente pela conjuração da espessura corporal mimetizada por todos, já que todos se comportam da mesma maneira, a despeito de, no caso, o contato entre os personagens ser inevitável, pois estão todos ligados um ao outro pelo espaço restrito do elevador, representado pela iluminação. Em *Elevador*, diferentemente dos primeiros esquetes em que temos uma iluminação completa do palco sem apresentar uma questão cênica relevante, a iluminação cumpre um papel essencial pela restrição do espaço, recurso importante que estará presente em outros esquetes também.

O desenvolvimento coreográfico, no entanto, acontece de forma diferenciada, pois o que se apresenta é a tentativa da bailarina que se encontra no meio do “elevador” de desvencilhar-se desse “aprisionamento” imposto pelos outros bailarinos, que, além de indivíduos, simbolizam também as paredes do elevador, produzindo uma sensação de

enclausuramento. Assim, ela acaba criando situações insólitas que, em seu esforço de liberdade, ergue-se por cima dos outros (figura 6), põe-se de cabeça para baixo e faz-se carregar por eles, buscando uma saída (figura 7).

Figura 6 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:53:49)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Pela figura 6, é bastante evidente que as movimentações dela causam certo distúrbio nos outros personagens, tornando-se incômoda e obrigando os outros a movimentarem-se também, revelando suas próprias presenças corporais sistematicamente apagadas. A intenção dela é notoriamente diversa da dos outros quando mostra uma expressão de curiosidade, com movimentos enérgicos da cabeça e olhares atentos em busca de uma saída.

A figura 7 mostra o momento em que, enfim, a bailarina é percebida por outra. Persistente, ela se faz notar, ao mesmo tempo em que faz a diferença: reaparece por cima dos outros, trajando apenas o colete e a camisa. É visível que a coerção não vinha somente dos indivíduos que também eram paredes. Ela não quer só livrar-se daquele ambiente, mas também quer se desvencilhar das roupas que a iguala. A partir daí, ao longo de todo o esquete, a bailarina se sobressai com a paulatina retirada de roupas até permanecer com um macacão, numa referência ao esquete anterior intitulado *Slow* (0:24:11 - 0:28:11). Anúncio também é referenciado na imagem ao apresentar a mesma dupla de bailarinos que dele fizeram parte.

Figura 7 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:54:23)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Essa coerção produzida pelo “elevador”, na realidade, quer esconder algo. Os personagens constroem um tipo de parede que tornam a bailarina central inidentificável quando não permite revelar a presença de seu corpo ao sair para fora da parede. Esse tipo de ação da sociedade sobre o sujeito é o que Le Breton, apoiado em Émile Durkheim, chama de “fato social”. O fato social

[...] nunca está congelado, eternizado e, portanto, passível de ser objetivado, a não ser de maneira provisória. Ele está vivo, tecido no interior de uma rede de relações nunca realmente estáveis, sempre em busca de um novo contato. A abundância dos fatos e gestos da vida cotidiana lança, a este respeito, um desafio difícil de sustentar. E Georges Balandier percebeu perfeitamente, não sem um toque de ironia talvez, que a sociologia do cotidiano „dá-se a ver em negativo [...] ela é tornada mais precisa por aquilo que ela evita considerar do que por aquilo que ela considera” (LE BRETON, 2013, p. 141).

O caráter provisório do fato social, objetivado apenas de forma provisória, revela a instabilidade dos fatos e gestos na sociologia do cotidiano, que só é possível de ser visto pelo que ele, o cotidiano, nega, ou seja, pelo seu negativo, pelo que ele esconde. Ora, é sobre o cotidiano que *No Singular* diz respeito. Os gestos e fatos apresentam-se instáveis, em constante transformação pelas redes de relações estabelecidas através das trocas entre os atores da sociedade, que negam e escondem algo, provavelmente, a ausência de liberdade ou talvez o intenso condicionamento que vivemos hoje.

A busca constante da bailarina pela liberdade e por desvencilhar-se da coerção produzida pelo “elevador” se dá conjuntamente com a expansão da sua espessura corporal, por se fazer notar, por fazer sua encarnação presente e incômoda aos outros personagens. A presença dela acontece em conjunto com a instauração de uma situação insólita, sistematicamente evitada pelos outros personagens pela repetição simbólica de gestos que produzem o apagamento corporal. Mais explícito do que toda a passagem coreográfica é o final do esquete, quando ela, já sem o figurino inicial, coloca-se de cabeça para baixo, ou seja, inverte sua posição. Numa situação inimaginável no cotidiano, indo na direção exatamente oposta da busca pelo apagamento, ela revela, de forma invertida, toda a sua contingência carnal.

O resultado dessa atitude é a fuga daqueles que não resistem a tal situação de explicitação do corpo e, retomando o debate sobre determinadas categorias sociais já comentadas, buscam, sistematicamente, o apagamento corporal e a consequente liberação em determinadas situações previamente sancionadas. A análise desse esquete revela o único momento de singularização no espetáculo. A bailarina é capaz de diferenciar-se dos demais presentes no palco com um figurino completamente distinto. Seu personagem possui uma intenção específica, não reproduzido ao longo da obra, e, ao colocar-se de cabeça para baixo, ela dá início ao próximo esquete, intitulado Sonhos (0:56:15 – 1:00:06).

Segundo Le Breton, a experiência do encarceramento evidencia uma situação limite da relação entre o sujeito e o corpo: “nessas condições, [...] instaura-se uma espécie de existência dual. A dualidade da experiência corporal no cotidiano, quase sempre provisória e sem consequência [...], eleva-se aqui [no cárcere] a uma potência sem apelo e sempre negativa” (LE BRETON, 2013, p. 148). O autor segue afirmando que as experiências de encarceramento possibilitam um contato extremo dos sujeitos com as necessidades corporais, reduzindo a sobrevivência ao atendimento das demandas do corpo (comer, esvaziar-se, dormir, etc.), impondo “uma experiência gnóstica sem o recurso à *transcendência*” (LE BRETON, 2013, p. 153, grifo nosso).

A liberdade conquistada pela bailarina não se dá somente pela fuga do elevador, como já vimos acima. O figurino também simboliza o aprisionamento e, ainda, ao se desvencilhar da “clausura”, encontra, no esquete seguinte, certa liberdade na transcendência, nos sonhos. Estes últimos, incontrolláveis, talvez revelem para Rodovalho aquilo que há de mais singular, quando apresenta personagens oníricos, compostos por plumas nos ombros que impedem a identificação facial dos bailarinos, ao mesmo tempo em que a leggin branca que vestem remete-nos aos espetáculos de balé de repertório. Esses personagens executam movimentos

líricos de solo em um espaço iluminado a partir da cabeça da bailarina até à outra extremidade do palco, como se todos fizessem parte de seus sonhos (figura 8).

Figura 8 – No Singular (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:57:14)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

A trilha sonora utilizada agora é *Fondu Au Noir*, de Couer de Pirate (2008), que retrata o sofrimento, a dor e os sonhos. Os sonhos são um lugar de refúgio do sofrimento, na medida em que, ao dormir, o mal é colocado de lado, a felicidade é semeada e o despertar é a continuidade da vida. A dor parece ser oriunda de um amor não retribuído: *Et si ça fait mal c'est parce qu'il comprend pas [...] Et si ça fait mal c'est parce qu'il te voit pas*²⁴

Aparentemente, há aí um problema de reconhecimento, de não ser visto, não ser notado. Traduzindo para o português, o título da música é “desaparecer no escuro”, o que permite estabelecer então uma relação paradoxal entre não ser reconhecido, o que produz um sofrimento, e o desaparecimento corporal, que, contrariamente, produz felicidade ao adormecer. Visto dessa forma, sonhar possibilita livrar-se das contingências corporais e da opressão. A bailarina expande sua espessura corporal até se ver livre da coerção, porém há nisso dor e sofrimento, o que faz com que ela recaia no apagamento total de sua espessura corporal ao sonhar, ou seja, quando seu corpo se livra da condição de encarceramento.

Interessante que essa situação cênica apresenta a discussão sobre a coerção e o encarceramento em uma condição cotidiana corriqueira, comum a qualquer pessoa que vive em algum centro urbano em que o uso do elevador é parte integrante da vida. Por outro lado, podemos pensar que, pelo menos para Rodovalho, o sonho seja livre da coerção perpetrada

²⁴ “E se isso dói é porque ele não entende [...] E se dói é porque ele não te vê” (tradução livre).

pelo fato social. É o momento da livre imaginação, situação única experimentada no espetáculo, já que esse desaparecimento significa, de certa forma, a libertação. Tal condição diverge em muito dos outros momentos cênicos construídos pelo coreógrafo, quando o desaparecer no escuro torna-se de fato um apagamento.

É a situação construída em *Sem Patins*, esquete executado posteriormente a *Anúncio*. Com a participação de sete bailarinos (cinco dos quais se apresentaram nos esquetes anteriores), o desenvolvimento coreográfico apresenta também uma oposição. Assim como *Pezinhos* e *Anúncio*, há duas situações simultâneas que ocorrem no palco e que são explicitadas pela iluminação. A mudança é que a oposição não é construída pelas diferenças coreográficas, mas pelas intenções dos personagens, intenções estas bem distintas umas das outras.

No palco, são iluminados dois quadrados, um deles cobrindo a dupla de *Anúncio*, que permanece no palco. O outro feixe de luz é projetado sobre um espaço vazio que logo é preenchido pela presença de outra bailarina vinda da escuridão. Usando um vestido de veludo escuro brilhante e sandália de salto médio, ela executa a mesma coreografia da dupla já presente no palco. No entanto, a intenção diferenciada é percebida pela sua expressão facial. Alegrementemente, apresenta uma movimentação corporal menos rígida, solta e com movimentos leves na cintura, o que diverge da sisuda dupla que se apresenta no outro feixe de luz, cujas expressões permanecem as mesmas quando do esquete *Anúncio*.

Após a bailarina executar parte da coreografia, ela é retirada por outra personagem que adentra o feixe de luz e faz um movimento com o braço, como se a mandasse sair do quadrado. Ela sai imediatamente, e a outra executa a mesma coreografia, mas trajando calça leggin vermelha, blusa preta com listras brancas e botas também brancas com salto plataforma. Ainda mais despojada que a outra, apresenta-se com displicência, jogando os braços sem executar os movimentos completamente. Em alguns momentos, ela modifica a coreografia, incluindo outros movimentos que a dupla anterior, ainda presente, não executa. Assim, sucessivamente, os bailarinos revezam-se no palco, trazendo novos figurinos, novas posturas, intenções diversas e movimentos surpreendentes. Um mais triste, outro agressivo, aquele mais suave, outros ainda mais contidos. Mas, em todos eles, observa-se uma agressividade ao ocupar o espaço do outro. Fica então evidente a disputa pelo único lugar onde é possível que sejam vistos.

Esse lugar, objeto de disputa, é o feixe de luz, que, se ocupado por outro, aquele acaba por resignar-se, desaparecendo na escuridão do palco. Todos, de uma maneira ou de outra,

sobrepõem-se uns aos outros, caracterizando a disputa pela atenção que conseguem ter quando dentro do quadrado de luz. Dessa forma, percebemos que.

O lugar do corpo nos rituais da vida cotidiana é aquele do claro-escuro, da presença-ausência. Como o homem não poderia ser distinguido do corpo que lhe dá forma e rosto, este último está infinitamente presente [...]. Mas como os rituais tendem a escamotear o sentimento de sua presença, [...] o corpo está infinitamente ausente (LE BRETON, 2013, p. 152).

Por outro lado, o direito de ficar sob a luz só é possibilitado mediante à submissão a uma regra em especial: executar a mesma coreografia da dupla que inicia e finaliza o esquete, revelando que a atenção é conquistada não através de uma explicitação da singularidade, mas através da mimetização dos passos coreográficos que já estão sendo executados durante todo o esquete. Isso não minimiza em nada a agressividade perpetrada entre os personagens, revelando uma disputa pela possibilidade de executar a coreografia.

Para Girard, o mimetismo na natureza humana, ou seja, a busca por *transformar-se* no outro, é responsável pela escalada mimética da violência. A disputa por objetos adorados, realizada através da mimetização das ações do rival, pode atingir todo o grupo social através dos imperativos contraditórios (“imite-me” / “não me imite”), revelando uma tensão entre os sujeitos dentro do grupo ou entre grupos humanos. O resultado dessa tensão seria a escalada mimética da violência a ponto de desintegrar a sociedade caso não fossem criados dispositivos capazes de conter tal violência.

Um dos principais dispositivos analisados por René Girard é o “mecanismo de bode expiatório”. O bode expiatório funciona através da eleição de um elemento marginal do grupo, geralmente, aquele que não efetiva todos os laços de sociabilidade com(o) o resto do grupo, para que ele seja sacrificado e canalize para si toda a violência mimética instaurada dentro da sociedade. É assim que há a contenção da escalada mimética e, conseqüentemente, da violência. É claro que Girard apresenta esse mecanismo através das sociedades pré-cristãs, sendo que a sociedade e suas mais diversificadas formas de organização, do momento da utilização do bode expiatório até a contemporaneidade, sofreu graves alterações. Isso não nos impede que tentemos construir, a partir da teoria do mecanismo de bode expiatório, leituras sobre a contemporaneidade. Aliás, as fronteiras gerais da teoria girardiana revelam-nos informações importantes sobre o comportamento humano na atualidade.

O fato é que, quando nos atentamos ao espetáculo *No Singular*, não conseguimos identificar, coreográfica ou cenicamente, qualquer tipo de correspondência com o mecanismo de bode expiatório. Rodovalho, definitivamente, não nos apresenta qualquer elemento que

possa cumprir a função de contenção da violência nesses termos. Muito pelo contrário, todos os personagens e situações cênicas estão inseridos em uma relação de violência ou agressividade, porém esse comportamento não tem fim pela eleição de elementos marginais que irão canalizar toda a violência do grupo.

Isso nos leva a questionar quais são as forças de contenção da violência presentes no espetáculo. Pois, se percebemos o comportamento mimético pela disputa da mais variada sorte de objetos, se percebemos a busca pela mimetização das ações dos outros (o *transformar-se* no outro) e a escalada mimética da violência, ou, pelo menos, a revelação de comportamentos agressivos entre os personagens, qual é o dispositivo responsável pela contenção da violência, já que o bode expiatório não se faz presente no espetáculo?

O esquete Sem Patins é bastante interessante para pensarmos o *double bind*, pois, ao imitar a dupla que permanece sob o feixe de luz, os bailarinos acabam por imitarem-se mutuamente. Ao mesmo tempo, novas versões vão surgindo, já que existem elementos particulares para cada personagem, seja o figurino, a intenção, a expressão da face e dos gestos ou a execução coreográfica. Esses elementos revelam os imperativos contraditórios, pois cada um imita a coreografia à sua maneira. A disputa pelo objeto adorado, o despertar da atenção ao se apoderar desse objeto se dá pela mimetização da coreografia (“imite-me”), porém sempre preservando os elementos particulares, individuais (“não me imite”), revelando uma tensão entre os personagens, explicitado pela forma como cada um retira de cena o personagem anterior.

Nessa busca incessante pela singularização, o processo de individuação consolida-se quando só conseguem apresentar-se sozinhos, mesmo repetindo os mesmos movimentos uns dos outros. O grupo fica comprometido porque seus elementos individualizam-se, isolam-se quase em desespero para tornarem-se singular. Mas os elementos particulares não possibilitam a singularização dos sujeitos, já que estes estão ligados entre si por um comportamento mimético. Individualizados, sim. Fragmentados, também. Mas muito longe da singularização desejada. Os elementos particulares funcionam como perpetuador do processo de individuação porque, tão somente, nos dão a ilusão de singularização. Eles funcionam como um *méconnaissance*, ou mais ainda, um perpetuador do desconhecimento sobre o processo de individualização. A ilusão de que os bens de consumo ou uma autonomia na forma de agir sejam capazes de singularizá-los apenas escamoteia a submissão a um comportamento mimético produtor de individualização, mas não de uma singularização.

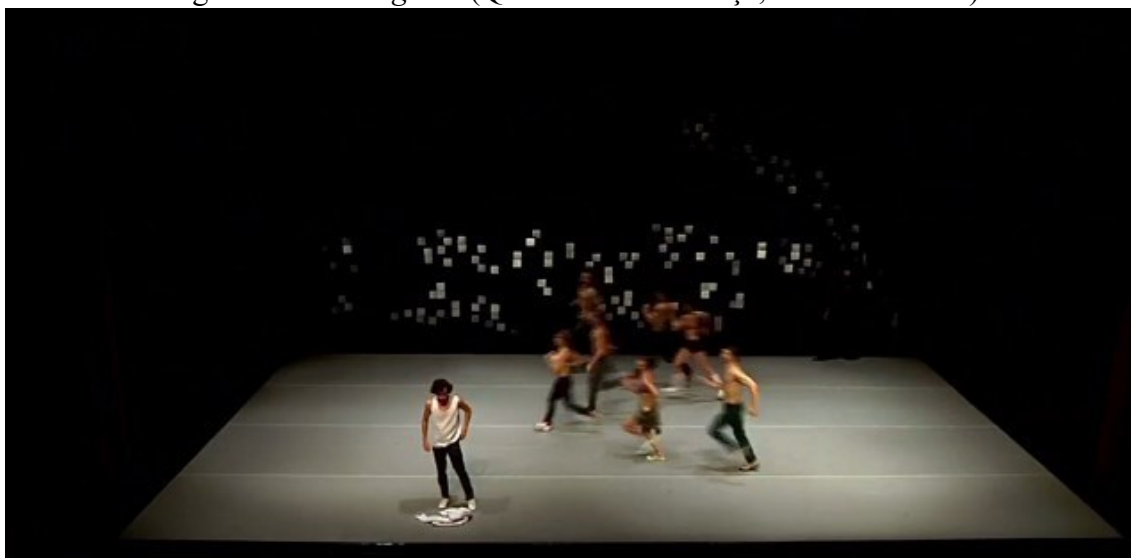
Voltamos aqui à discussão sobre o espelhamento e a espessura corporal, pois, de fato, o que identifica a diferença entre os personagens não são os movimentos corporais, por mais

que esses sofram alterações. O principal indicador da diferença são as intenções interpretadas, uma espécie de identidade. A espessura corporal aqui também está sendo conjurada, apagada, dando primazia à intenção, à identidade construída. Esse é o principal sinal de diferenciação entre eles, além das particularidades do figurino e pequenas alterações na coreografia original. Nenhum tipo de mal-estar é instaurado cenicamente, pois os corpos não deixam de “escoar-se no espelho fiel do outro” (LE BRETON, 2013, p. 199-200). Muito diferente do esquete Elevador, nenhum tipo de situação insólita é notado. Há, sim, uma conformidade entre esses corpos reprodutores de gestos, uma repetição simbólica do que já é familiar, daquilo que já está colocado, não havendo nenhum tipo de desestruturação ou rompimento dos rituais simbólicos colocados, escamoteando o sentimento da presença corporal.

Porém não é em todas as situações que o corpo é conjurado até se tornar quase transparente. Como abordamos acima, determinadas categorias sociais possuem momentos previamente sancionados que permitem a explicitação corporal, principalmente através da liberação da agressividade. Por outro lado, podemos pensar que determinados corpos são licenciados para explicitar sua condição corporal à revelia de uma sanção momentânea, previamente concedida por um grupo ou categoria social.

A partir dessa constatação, percebe-se que determinados corpos estão fadados à conjuração de sua espessura corporal, ou seja, devem escoar-se infinitamente no espelhamento corporal de outros corpos, chegando quase à transparência. Porém, para outros, é permitido que rompam a relação de espelhamento e escoamento da imagem corporal entre os corpos, e esse é o debate presente no esquete Espelho (0:36:47 – 0:41:23), que tem início após Telefone (0:31:10 – 0:36:47) com a permanência de um bailarino no palco, despindo-se do figurino até que fique apenas com uma cueca samba canção e uma camiseta. Enquanto isso, os bailarinos do esquete anterior atravessam o palco correndo, também eles sem algumas peças de roupa, o que gera risos na plateia (perceptível pelo registro filmico). Essas passagens ao fundo do palco ocorrem duas vezes, sempre fazendo uma correspondência entre as peças de roupa retiradas pelo bailarino que permaneceu no palco e as do grupo que passa correndo (figura 9).

Figura 9 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:37:04)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Ao final da última passagem, a iluminação é modificada, restringindo o espaço do bailarino principal a um grande quadrado, onde começa a exhibir seu corpo, mostrando os músculos, insinuando-se e interagindo com o público através de piscadinhas com os olhos, largos sorrisos, beijos soltos no ar, levantamento de sobrancelhas, de modo a chamar a atenção para si (figura 10).

Figura 10 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:37:58)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

A chegada de outro bailarino, perceptivelmente mais atlético, dá lugar a uma notória indignação e interrompe o jogo sensual executado. Ele para de olhar para o público e olha

para o bailarino ao seu lado, estabelecendo uma evidente comparação entre o corpo dos dois personagens (figura 11).

Figura 11 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:38:23)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Se, no primeiro momento, nosso referencial era apenas o bailarino que inicia a cena, poderíamos observar um corpo dentro de um determinado padrão: jovem e magro, cuja comicidade se dava pela situação exagerada em que ele se colocava, quase nu no palco e ainda exibindo o seu corpo. Com a entrada do segundo bailarino, outro referencial é inserido, e a comicidade passa a ser construída pela comparação e indignação do outro, por considerar-se menos interessante porque não possui aqueles atrativos. Além disso, ao perceber o outro, percebe-se ao mesmo tempo completamente ignorado por ele, o que, aparentemente, parece ser cômico, mas que representa de fato um dos aspectos da violência.

A partir daí, o primeiro bailarino quer que o outro saia do quadrado iluminado, já que, através de suas próprias impressões e comparações, considera que sua presença está sendo ofuscada (ou negada) e quer toda a atenção do público só para si. Aquele corpo, que não é o seu corpo, mas que é um determinado tipo de corpo, incomoda-o sensivelmente, e movimentos enérgicos de mão pretendem a saída do intruso. Juntamente com os movimentos de mão, tem-se o início da trilha sonora com a música “Samba Vocalizado” (1972), de Luciano Perrone.

A música chama muita atenção na composição simbólica desse esquete, pois o percussionista utiliza-se de onomatopeias que acompanham a percussão musical em ritmo de

samba²⁵. Essas onomatopeias giram em torno das expressões “Telecoteco”, “Ziriguidum” e “Paticumbum”, sendo os finais em “dum” e “bum” marcadores do tempo do surdo, instrumento de som grave utilizado na percussão. Segundo Alexandre Damasceno (2016), o uso das onomatopeias na música tem sua origem em expressões musicais de culturas fortemente ligadas à oralidade. Além disso, elas, na linguagem musical, partem “da *mimeses* de alguns instrumentos” (DAMASCENO, 2016, p. 55, grifo nosso). Então, é na busca por reproduzir com a voz os sons emitidos pelos instrumentos de percussão que se tem a disseminação das onomatopeias.

Figura 12 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:38:59)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Ao mesmo tempo em que temos a utilização das onomatopeias em “Samba Vocalizado”, o nível de repetição das expressões acaba remetendo-nos a um tipo de cacofonia, ou seja, uma junção de sílabas que podem, segundo o site Figuras de Linguagem, produzir tonalidades ridículas e, em certos casos, engraçadas. No esquete em questão, essa cacofonia, produtora de um efeito cômico na linguagem musical, é transportada ou traduzida para a linguagem coreográfica através dos “movimentos cacofônicos” da mão esquerda do bailarino (figura 12), movimentos esses que se assemelham a um pedido para que ele saia da luz, explicitando uma rivalidade que ele próprio cria com o outro.

Em contrapartida, o segundo bailarino que, intencionalmente ou não, ignora o outro, começa a reproduzir os movimentos do primeiro bailarino no início do esquete, exibindo-se

²⁵ “Onomatopeia é uma figura de linguagem da língua portuguesa, pertencente ao grupo das “figuras de palavras” e que indica a reprodução de sons ou ruídos naturais”. Definição retirada do site Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/onomatopeia/>. Última visualização: 31 mai. 2019.

sensualmente para o público, evidenciando os músculos, principalmente dos braços e pernas, ao mesmo tempo em que vai se despindo do pouco que veste. Imediatamente, o primeiro bailarino, em desespero, passa a mimetizar as ações do outro, repetindo as poses “sensuais”, tentando também mostrar o seu corpo para o público, porém de forma desajeitada, desengonçada, produzindo o cômico e não a sensualidade. Nesse ponto, os movimentos da mão esquerda começam a ser intercalados entre o expulsar e tentar pegar o corpo do segundo bailarino, revelando uma relação paradoxal, um *double bind*, de negação e apreensão, ou assimilação, daquele corpo, algo como “ter para si” um corpo que possui maior agregação de símbolos de sensualidade.

A proposital diferença na constituição física entre os dois bailarinos produz efeitos na intenção dos personagens com a visível busca mimética de um dos bailarinos em *transformar* seu corpo no do outro, ao mesmo tempo em que tenta negá-lo. O uso do figurino também compõe a problemática da cena, já que um deles, com segurança e liberdade, fica apenas com uma cueca box justa que ressalta ainda mais seus músculos, enquanto o outro restringe-se à indumentária inicial (uma samba-canção e uma regata larga), não se arriscando em despir-se.

O que está em evidência, de fato, é o fim do escoamento infinito dos corpos entre si, que levaria quase à transparência, ou seja, não há um apagamento corporal. O destaque à diferença quanto à constituição física dos personagens não produz um apagamento. Por outro lado, também não permite a expansão da espessura corporal, já que esta não tem relação com o lugar de destaque dado ao corpo nas sociedades contemporâneas, pois os sujeitos continuam apartados de sua relação corporal consigo mesmo, com os outros e com o cosmo. Assim, como não há uma correspondência direta entre os corpos, como não há um espelhamento, acaba por construir-se uma situação insólita, um mal-estar entre os dois corpos produtores de uma rivalidade. Uma rivalidade mimética, pautada na circunstância paradoxal do *double bind*, de imitação e negação entre esses corpos. Tal circunstância é construída pelo corpo que se apresenta como base comparativa, um corpo com total liberdade para exibição em contraposição a um corpo que deveria ser apagado ou que se sente apagado pela presença do outro.

Porém a liberação desse corpo específico não é plenamente alcançada, pois a liberdade corporal só poderia ser atingida quando o sujeito se encontra integrado em sua relação consigo mesmo, com os outros e com o cosmo, suplantando a fragmentação e o dualismo, expandindo ao máximo sua espessura corporal. Segundo Le Breton (2013, p. 221), “poderíamos dizer que a „liberação do corpo” não será efetiva enquanto a preocupação com o corpo não tiver desaparecido”.

Paradoxalmente, a liberação do corpo na sociedade contemporânea ocidental só se dá através da instituição do dualismo entre o sujeito e o próprio corpo. Há, então, uma fragmentação do corpo “liberado” com o seu cotidiano, pois esse corpo é o que possui mais um cálculo personalizado sobre ele e menos sobre a égide do prazer. Há um padrão corporal que permite a “liberação” e reduz os outros ao afastamento e à exclusão (velhos, obesos, doentes, pessoas com cicatrizes), sem contar os outros tipos de *corpos do cotidiano* que não conseguem alcançar o padrão e, conseqüentemente, a “liberdade” permitida.

É por esse motivo que o corpo está cindido do cotidiano. É um corpo apartado, incomum, único, exclusivo, personalizado, permitido a poucos, e é exatamente por isso que é valorizado. Restrito a determinadas categorias sociais, ele passa a ser destacado pela raridade que é, discurso vitorioso que definiu que esse é o corpo a ser alcançado. Assim, só passa a ser liberado aquele corpo em conformidade com as regras de aparência de um dado momento. Para a mulher, “estar magra, bela, bronzeada, em forma, jovem [...], [para o homem] estar forte, bronzeado, ser dinâmico [...]” (LE BRETON, 2013, p. 221). Dessa forma, mantém-se, de maneira mais ou menos explícita, a baixa autoestima daqueles que não alcançam as aparências corporais baseadas nessas regras (LE BRETON, 2013, p. 221).

É daí que vemos o despertar de um desejo mimético, paradoxal por natureza, que tende a imitar e negar ao mesmo tempo, ou seja,

Se o desejo é livre para se fixar onde quiser, sua natureza mimética vai quase sempre arrastá-lo para o impasse do *double bind*. A livre mimese lança-se cegamente sobre o obstáculo de um desejo concorrente; ela gera seu próprio fracasso, que, em contrapartida, reforça a tendência mimética [...]. Sempre que o discípulo acredita encontrar o ser diante dele, esforça-se para atingi-lo, desejando o que o outro lhe designa; inexoravelmente ele encontra a violência do desejo adverso. Por um processo de abreviação ao mesmo tempo lógico e demente, ele se convence rapidamente que a própria violência é o signo mais seguro de ser que sempre se esquia. A partir de então, violência e desejo permanecem ligados, O sujeito não pode sofrer a primeira [violência] sem que o segundo [desejo] desperte (GIRARD, 1990, p. 187).

Lançada cegamente ao corpo liberado (outro), a livre mimese eleva-o ao *status* de objeto desejado. Isso, reforça a tendência mimética e, alcançando ou não os sinais de sedução por meio da violência, esta última é canalizada para o próprio corpo do sujeito por meio das atividades de autoflagelação na conquista de sinais de sedução. Assim, “a violência torna-se o significante do desejável absoluto, da autossuficiência divina, da „bela totalidade”” (GIRARD, 1990, p. 187).

Quando alcançado, o objeto desejado torna-se insípido, isto é, se o sujeito consegue dominar a violência, “o prestígio obtido dissipa-se rapidamente”, sendo obrigado a buscar

novos desafios, uma “violência ainda mais violenta” (GIRARD, 1990, p.187), novos sinais de sedução para agregação. Por outro lado, quando não se consegue dominar essa violência sem a possibilidade de incorporar determinados sinais, a consequência é a somatização ou a clausura, que gera o apagamento e a recorrência à repetição simbólica e ritualística do espelho para atingir a quase transparência corporal. Esse apagamento ritualístico do corpo cotidiano, quando explicitado, ou causa um mal-estar pela situação insólita que se instaura, ou produz o riso pela situação cômica, ridícula que é a explicitação desse corpo.

Rodovalho evidencia para o público o quanto estão arraigadas as concepções sobre o corpo na contemporaneidade. Fica muito claro que “a identidade de substância entre o homem e seu enraizamento corporal encontra-se abstratamente rompida por esta relação singular de propriedade: ter um corpo” (LE BRETON, 2016, p. 151). Assim, se o corpo está cindido de si mesmo, passamos a ter uma noção de propriedade sobre nosso próprio corpo ao dizermos “meu corpo”.

Pensando a partir do desejo mimético, podemos apontar que o sentimento de posse sobre si mesmo faz surgir o desejo de posse sobre o corpo do outro. O próprio corpo, constituído de uma “terceiridade”, de algo externo a si mesmo como sempre foi o corpo do outro, passa a ser objeto de comparação e passa-se a desejar o corpo do outro pelo próprio mimetismo do desejo. Desejo de posse, de propriedade, ter o que o outro tem, aquele corpo, outro corpo que não o do próprio ator, seja para alcançar com o seu corpo o corpo do outro ou para ter posse (momentânea) do corpo do outro através da sexualidade. Percebemos aí a triangulação do desejo mimético: “Eu”, o “outro” e o “corpo do outro” (que está apartado dele mesmo também, constituindo uma “outridade”).

Como todo desejo mimético triangular, há o surgimento da rivalidade, como o que é evidenciado no esquete Facebook (0:12:12 – 0:16:40). Ao mesmo tempo em que se deseja sexualmente aquele corpo, conjuntamente, há a rivalidade por ter aquele corpo. A intenção dos personagens nesses dois esquetes (Espelho e Facebook) é apagada, mantendo-se apenas o ato em si de tocar o corpo vigorosamente, no caso de Facebook, ou de uma ausência de reconhecimento pelo olhar, no caso de Espelho. O que queremos dizer é que não há uma intenção dos personagens tão bem definida como havia nos trechos analisados anteriormente.

Vemos então a primazia do corpo constituído de uma outridade, separado do ser no campo dos desejos miméticos contemporâneos. É exatamente a cisão do corpo na contemporaneidade que Rodovalho está revelando. Não pensamos sobre o corpo cotidiano no dia-a-dia, pois a busca final é pelo seu sistemático apagamento através da repetição simbólica dos rituais cotidianos. O corpo, então, subsiste como funcionalidade para o ser, para o estar

presente, pois, fenomenologicamente, é impossível dissociar o ser de seu corpo. É esse apagamento que Rodovalho está colocando em evidência. É a separação entre o ser e o estar (“eu” e o “corpo”) que está sendo discutida em *No Singular* através de uma linguagem corporal, a linguagem coreográfica da dança.

2.2 As redes sociais em *No Singular*

Como discutimos anteriormente, é possível uma paradoxal primazia do corpo na contemporaneidade que, em determinados momentos, sofre o apagamento sistemático através de rituais simbólicos do cotidiano e, em outros, sofre uma intensa exibição corporal, sublevando a própria identidade do sujeito e primando por um reconhecimento através do corpo. Ambas as situações estão constantemente colocadas no espetáculo, mas nem uma delas é capaz de oferecer um processo de singularização definitivo ou, no mínimo, duradouro para os sujeitos, sempre recaindo na mimetização ou em uma liberdade sancionada, quer dizer, uma liberdade de escolha desde que submetida a uma série de regras.

O esquete Facebook torna-se importante de ser analisado porque, além de lançar um olhar interessante para o campo dos desejos dentro das redes sociais, é o primeiro esquete a abordar as relações travadas nesse ambiente ao qual dedicaremos nossa análise. Nenhum dos outros trechos tratam especificamente do assunto ou estão circunscritas no universo digital. As relações são travadas no campo material pelos atores contemporâneos no seu cotidiano, no dia-a-dia das grandes cidades e centros urbanos. Ao mesmo tempo, a ambientação cenográfica do espetáculo como um todo lembra-nos constantemente da presença das redes sociais, pois a composição de fundo de palco, com pequenos quadrados prateados, remete-nos a pixels do universo digital, mas seria um erro reduzir o espetáculo de Rodovalho apenas às relações travadas nessas plataformas.

As redes sociais surgem como uma espécie de microscópio para a análise desses comportamentos miméticos em relação ao corpo e das relações travadas entre os sujeitos no cotidiano. Essas plataformas digitais de interações entre os atores apenas potencializam a possibilidade de observação da forma em que estão calcadas as relações entre os sujeitos na materialidade. Le Breton, em *Antropologia do Corpo e Modernidade*, não se dedica às relações travadas nesses ambientes, mas se ele vê uma mudança no conteúdo dessas relações a partir dos anos 1960, não é difícil pensar o mesmo a partir dos anos 2000 com a disseminação das redes sociais, principalmente, da plataforma Facebook.

Rodovalho torna-se, então, o responsável por fazer uma leitura das redes sociais, leitura que não deixa em nada a desejar quanto à explicitação da violência recorrente nesses ambientes. Para João Cezar de Castro Rocha (2017), “a violência do universo digital aproxima-se, e muito, desse modelo de estetização da política. É urgente uma leitura mimética da virulência linguística, da proliferação de virais, memes e linchamentos virtuais – o pão nosso de cada dia do mundo da rede social” (ROCHA, 2017, p. 73). Essa afirmação é feita a partir das considerações de René Girard sobre a filosofia aristotélica do homem como ser político, ser de imitação, que assume uma imagem assustadora, violenta, uma “estetização da política”. Rocha continua: “A fórmula girardiana poderia conhecer uma torção inesperada na forma de uma pergunta: „será o internauta essencialmente o animal assassino? Como conter essa forma de violência? “” (ROCHA, 2017, p. 73).

Esse é o debate colocado no esquete Facebook, um dos mais potentes do espetáculo, de enorme grau introspectivo. Localizado ainda no começo, o espetáculo tem início após Sem Patins com a permanência de um bailarino no palco. O quadrado de iluminação de Sem Patins é diminuído a um retângulo pequeno, juntamente com o início da trilha, a música “Tout Dit” (2011), de Camille. A forma como essa música é executada, repetindo, no início do esquete, o refrão “tout dit”, remete diretamente ao efeito sonoro executado pela rede social quando uma nova notificação é indicada para o usuário da plataforma²⁶. Essas notificações são geradas entre os usuários para acompanhamento de ações na rede, principalmente, quando alguém aceita ou solicita a efetivação de uma “amizade” na plataforma. No caso do espetáculo, esse efeito é confirmado, pois, cada vez que a trilha repete o refrão “tout dit”, um novo quadrado é adicionado pela iluminação e ocupado por um novo bailarino. Ao todo, Facebook é composto por seis bailarinos, utilizando figurinos diversificados, compostos com roupas do cotidiano. Importante destacar que três deles interpretam os mesmos personagens de Sem Patins, com o mesmo figurino e a mesma intenção (figura 13).

²⁶Na gravação original, não é possível notar essa repetição do refrão no início da música. Isso nos leva a crer que, para o espetáculo, foi feita uma modificação, gravando o refrão e repetindo diversas vezes para produzir o efeito mencionado. A música original foi ouvida a partir da plataforma de músicas Spotify, em 05 jun. 2019, que disponibiliza o disco *Ilo Veyo* (2011), de Camille.

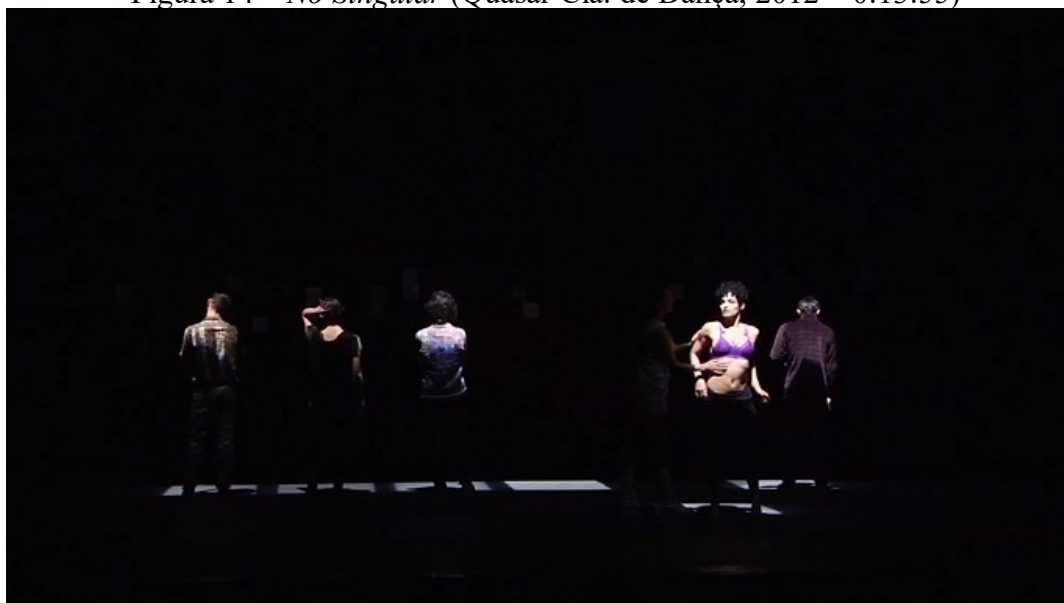
Figura 13 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:12:45)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Pela figura 13, percebe-se que, além da manutenção de alguns personagens de Sem Patins, a iluminação, incidindo sobre os bailarinos, cria um retângulo no chão que acaba por simular, cenicamente, os locais destinados às fotos nos perfis da plataforma Facebook. A despeito do título do esquete (ao qual, provavelmente, o público não teve acesso), temos toda uma composição simbólica que remete de fato às redes sociais tanto pela trilha sonora no início, fazendo referência às notificações sonoras, quanto pela iluminação, que reproduz as fotos de perfil das redes sociais. Além disso, toda a frase coreográfica, ou situação cênica, é desenvolvida, em maior parte, dentro dessa iluminação. Os bailarinos irão ficar restritos ao espaço iluminado e ali irão demonstrar as intenções específicas de cada personagem, como se fosse de fato uma rede social na qual evidenciam-se características das personalidades dos usuários. Com exceção de três bailarinos, todos os demais ficam restritos ao retângulo iluminado.

O desenvolvimento do esquete se dá a partir de uma bailarina que começa a tirar as alças do seu vestido preto, desnudando apenas o seu tronco e revelando um sutiã roxo de renda. Após essa movimentação, a mesma iluminação é executada a alguns passos atrás da bailarina principal, fazendo com que todos os demais se dirijam para a luz, ficando de costas para o público. Nesse momento, a bailarina que está à frente se contorce e toca seu próprio corpo, passando a palma da mão aberta sobre o abdômen e seios. Logo em seguida, uma outra volta-se para ela e também a toca, o que a faz parar de se tocar, ao mesmo tempo em que levanta a cabeça com um olhar perdido em direção ao nada (figura 14).

Figura 14 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:13:55)

Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Assim, os movimentos no palco vão se alternando, com a bailarina tocando a si mesma e permitindo que os outros a toquem também, cada vez com mais intensidade e violência (figura 15) e repetindo o mesmo comportamento inicial: cessando os toques sobre o próprio corpo e empreendendo o mesmo olhar perdido, distante, em direção ao nada. A superexposição do corpo é acompanhada de uma hipersexualização que difere do senso comum quando desejos e olhares igualam-se, independentemente do sexo. Toques violentos e erotizados marcam o comportamento tanto masculino quanto feminino, quase permitindo-nos afirmar que tais diferenças, nas circunstâncias mostradas, em nada importam. Quase arriscando dizer ainda que ali não existe diferença de gênero e que o espetáculo como um todo não parece discutir temas a partir das teorias de gênero das redes sociais, mas sobre o comportamento humano em geral nessas plataformas. O nosso “quase” mencionado acima fica por conta de o corpo exposto ser um corpo feminino, o que nos leva, inevitavelmente, à discussão da exposição indiscriminada desse corpo. Aquela atitude alheia da personagem quando tocada por outra parece nos remeter à aceitação passiva do corpo feminino como mero objeto a ser explorado.

Figura 15 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 0:15:49)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Diferentemente de *Espelho*, o cômico não é utilizado. Há, sim, uma explícita tensão dramática entre a personagem e o próprio corpo, constatação que vai ao encontro das indicações de Le Breton pois, “[...] o humor é uma maneira cultural de desarmar o equívoco ou de abordar, pela ilusão, temas proibidos ou delicados” (LE BRETON, 2010, p. 206-207). Seria então a sexualização do corpo masculino um tema delicado? Mais profundo do que isso é perceber que a sexualização do corpo feminino parece não ser um tema delicado, tornando possível tratá-la de forma bastante licenciosa. Além disso, a situação cênica conscientemente construída por Rodovalho aborda a extrema violência com que o corpo feminino (ou determinado corpo feminino, já que não é qualquer corpo que é sancionado à superexposição) é tratado nas redes sociais quando submetido ao desejo de terceiros.

A liberdade de expor o corpo parece não atender à própria personagem, mas ao desejo de terceiros. Inserida nessa lógica, ela possui apenas um apaziguamento da sua tensão corporal consigo mesma. Do dualismo inerente de sua relação com o próprio corpo, quando destituída do contato de terceiros, o personagem entra em conflito com a sua própria carne e, em uma ação violenta, arranha a sua pele e tenta arrancá-la. A não satisfação com o próprio corpo só é amenizada quando alçada a objeto de desejo de terceiros, inserido assim na relação triangular do desejo mimético (“eu”, “meu corpo” e o “outro”). Porém, conforme indica a própria teoria mimética, o objeto em si, no caso o corpo feminino, não é capaz de produzir os valores simbólicos necessários para o atendimento do desejo, sendo então a escalada da violência o principal atributo valorativo: quanto mais violência, maior a recompensa.

Por esse prisma, Facebook lança um tema essencial para as discussões sobre as redes sociais na contemporaneidade: a escalada da violência nas mídias sociais, consubstanciada nos linchamentos virtuais, tema apontado por João Cezar de Castro Rocha e profundamente analisado, no Brasil, por Francisco Bosco (2017).

Os apontamentos de Castro Rocha, apoiados na teoria girardiana, indicam que de fato a escalada da violência nas sociedades contemporâneas estava, de certa forma, controlada pelos dispositivos jurídicos criados nessas sociedades. Além disso, em seu texto intitulado *O provedor de conteúdo (Arqueologia do hoje) – I* (2017), publicado em formato digital no jornal *Rascunho*, Rocha ainda indica a própria sociedade de consumo como uma organização social capaz de conter os ímpetos de violência²⁷.

Se por um lado não é possível perceber a presença de dispositivos jurídicos capazes de conter a violência no espetáculo de Rodovalho, por outro, o consumo faz-se bastante presente em *No Singular*. A individuação, produtora de uma ilusão de singularização através do consumo, é, para Rodovalho, o principal dispositivo para contenção da violência entre os sujeitos. Segundo Castro Rocha,

[...] o capitalismo financeiro e globalizado somente é funcional se, em alguma medida, uma série de novas tecnologias de comunicação, associada ao universo digital, estiver disponível a um número crescente de consumidores. Isso mesmo: em escala global, o consumo tende a eclipsar a noção de cidadania. Da Revolução Francesa à revolução do e-commerce, a promessa da cidadania foi metamorfoseada no passaporte do consumo. Todos são assim livres para comprar, logo, iguais para desejar idênticos sinais de distinção [...] (ROCHA, 2017).

Ora, é estabelecido assim uma relação inerente entre as redes sociais e o universo do consumo, principalmente, o consumo em busca de sinais de distinção, que são paradoxalmente idênticos entre todos os atores. Nesse sentido, a busca pela distinção passa a ser incessante, ou seja, o consumo passa a ser incessante, lançando as bases da disputa entre os objetos comprados e não mais entre os corpos desejados. É evidente a existência de um grande dispositivo de contenção de violência entre os atores, que transcende os bens de consumo e evade para a mimetização de comportamentos nas redes sociais. Em Telefone (0:31:10 – 0:36:47), esse é o tema abordado.

Esse esquete conta com a participação de todos os dez bailarinos que participam da obra e tem início com a manutenção de uma bailarina do esquete anterior em cena. Ela abre os braços lateralmente, acompanhada da iluminação gradativa de todo o palco em consonância com o seu movimento. Em seguida, inicia um movimento mínimo com a cabeça, variando

²⁷ Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-provedor-de-conteudo-arqueologia-do-hoje-i/>. Última visualização: 05 jun. 2019.

entre olhar na mesma direção do corpo (que está posicionado lateralmente para o público) e olhar para o público, enquanto dá um passo para trás e estala os dedos das mãos. Esses movimentos repetem-se até a entrada de outro bailarino fazendo os mesmos movimentos, mas acrescentando um movimento de braço e a sonorização da onomatopeia “vixi”. Em seguida, a cena começa a ser composta por outros bailarinos que também vão acrescentando movimentos e vocalizações a uma coreografia que vai se construindo aos poucos, desde os primeiros movimentos que iniciam o esquete. Ao final, o espectador fica diante de uma variedade de movimentos, expressões faciais e vocalizações que foram acrescentadas à coreografia.

As vocalizações mencionadas giram em torno de palavras de uso corrente nas redes sociais, como o já citado “vixi”, “uó”, “e....fudeu”, “tss tcha tcha”, “fica a dica”, “aham”, “denovo”, “fui”, “adoro” e “#adoro”, além do barulho de armar e atirar com um arma e expressões de uso corrente ao telefone como “alô”, “oi meu amor”, “vou desligar tá? ”. Ao final, há a imitação do som de telefone ocupado ou de ligação não completada: “tu, tu, tu”. Já nos movimentos corporais, há a mistura entre comportamentos corriqueiros do cotidiano que acabam viralizando ao serem mimetizados pelos integrantes das redes sociais, como o beijinho no ombro e expressões de memes, muito usados nessas mesmas redes.

A presença dos memes reforça que os comportamentos nas redes sociais são imitativos, miméticos, produtores de uma individualização, mas jamais de uma singularização. Isso pode ser percebido quando todos executam essa coreografia que vai se construindo aos poucos de forma individual, sem interação entre os personagens. Existem breves rompimentos singulares em relação ao grupo como um todo, momentos onde são acrescentados um movimento e uma vocalização, os quais são rapidamente apropriados por esse grupo, e o personagem que rompeu e “criou” o novo movimento é reintegrado ao movimento geral.

Há assim uma escalada em busca da singularização, mas que nunca se efetiva definitivamente, muito pelo contrário, o novo é sempre integrado ao movimento do todo, tornando o que era único, comum. A busca pela singularização a partir dos comportamentos passa a ser incessante também. Assim como os bens de consumo, eles produzem uma satisfação momentânea, mas logo devem ser abandonados e substituídos por outros comportamentos “novos”.

Dessa maneira, a violência, para Rodovalho, é canalizada por essa busca de singularização e não mais para as disputas entre os corpos, como pode ser visto na resolução dada a Facebook, Telefone e Espelho. O final não é uma escalada da violência *ad infinitum*,

resultando em uma desintegração do grupo através da violência. Em Facebook, um personagem é retirado por outro que ocupa o lugar daquele, dando fim à violência. O mesmo ocorre em Espelho. Em Telefone, outro personagem se vê sozinho, repetindo os mesmos movimentos quando todos param, o que o faz correr para fora do palco como se estivesse envergonhado por continuar reproduzindo aqueles movimentos.

Em todos os casos, o fim é abrupto, ausente de marcadores simbólicos que nos indiquem a presença do sistema jurídico, por exemplo, ou da eleição de um bode expiatório como prevê a teoria mimética. Não há nenhum indicativo da resolução cênica no espetáculo a partir dos linchamentos virtuais por parte do grupo, ou seja, não há uma organização da maioria na escolha de um bode expiatório para a canalização da violência. Ao tratar das redes sociais, Rodovalho recorre ao esfacelamento grupal a partir do desinteresse por parte dos indivíduos de manter a escalada de violência, pois esta está canalizada na busca individual da singularização pelo consumo seja de bens, seja de comportamentos.

A partir dessa constatação, deve-se fazer uma ressalva em relação ao entendimento de Rodovalho sobre a dinâmica de funcionamento das redes sociais, pois o que é de fato observado pelos pesquisadores que se dedicam a compreender as redes sociais não é a dissolução da escalada da violência pela ilusão da singularização. Ao contrário, as redes sociais têm se mostrado como espaço de exacerbação das rivalidades miméticas entre os sujeitos em disputa por ganhos simbólicos.

Segundo Francisco Bosco, nas redes sociais as

[...] pessoas estão ali, presentes, se não empiricamente, imaginariamente, com seus narcisismos sempre a postos. Essa copresença imaginária dos participantes é o que torna as redes sociais digitais um espaço público em larga medida inscrito no registro imaginário – que é o campo do narcisismo, logo, da agressividade. É a copresença imaginária, em grande escala quantitativa, que propicia os comportamentos grupais violentos e covardes: as “lacrações”, os public shamings, os escrachos digitais, os linchamentos. (BOSCO, 2017, p. 71).

Segundo o autor, a disseminação desse comportamento no Brasil, que ele chama de “anticordial” em clara oposição ao conceito de “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (2014), já estava se desenvolvendo desde o início do século XXI. Para Bosco, a exacerbação desse comportamento nas redes sociais deve-se a três fatores: as jornadas de junho de 2013, o colapso do “lulismo” e a popularização do uso de redes sociais. Esses fatores fazem parte do mesmo contexto histórico de *No Singular*, sendo o colapso do “lulismo” a crise de representatividade gerada por essa forma de governo baseada na cordialidade, na boa convivência e evitando o enfrentamento das tensões sociais, mesmo durante o governo de

Dilma Rousseff (2011–2016). A crise de representatividade gerou a polarização das tensões, explicitando todos seus conflitos, sistematicamente apresentados durante as jornadas de junho. Porém não foi somente nas ruas que essas tensões sociais se fizeram presentes, sendo marcadamente notáveis entre os usuários das redes sociais, que teve seu público expandido a partir dos anos 2000.

Essa expansão passou a ser chamada de *orkutização*, conceito utilizado de forma pejorativa pelos usuários já estabelecidos nas mídias sociais, normalmente, componentes das categorias sociais privilegiadas em referência aos novos integrantes que ingressavam nessas plataformas a partir da popularização do acesso aos computadores pessoais e à internet doméstica²⁸. Foi possível observar à época, entre os usuários brasileiros, uma série de “manifestações preconceituosas nas redes sociais, como o Twitter ou o próprio Facebook, que alfinetavam os recém-chegados”, já que os antigos usuários sentiam que seu espaço, privilegiado, exclusivo, estava sendo invadido por usuários de categorias populares (ARAÚJO; RIOS, 2012, p. 9).

As redes sociais, então, por fundamento, instauram-se no campo do narcisismo, do imaginário e, como espaço virtual, restrito ao simbólico. A ausência de materialidade dos sujeitos nesse espaço virtual legitima, aparentemente, comportamentos que não seriam tolerados dentro do campo material, ou seja, “o espaço público das conversas pessoais, por sua vez, geralmente se forma entre sujeitos concretos que têm vínculos afetivos de amizade, o que tende a limitar a agressividade” (BOSCO, 2017, p. 70). Isso acaba por não ocorrer no universo digital, liberando uma agressividade que é potencializada quando os movimentos populares sofrem uma alteração, a partir da ocorrência dos três fatores mencionados acima. Bosco observa que a crise do lulismo, as jornadas de junho e a ampliação do uso das redes sociais intensificaram as lutas identitárias.

Nesse processo, destaca-se então a busca pelo reconhecimento de variados grupos identitários, historicamente subjugados às experiências desvalorativas, invertendo a lógica dos tradicionais movimentos de esquerda: o que antes era visto como não diferença e como um bem maior - a igualdade social -, agora, fica em segundo plano na perspectiva multicultural (da diferença), dando primazia às questões identitárias.

²⁸ Para melhor compreensão da *orkutização*, ler: *Popularização das Redes Sociais e o Fenômeno da Orkutização* (2012), disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0590-1.pdf>. Última visualização: 06/06/2019. ARAÚJO, Luana Leite Pereira de; RIOS, Riverson. A Popularização das Redes Sociais e o Fenômeno da Orkutização. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife – PE. 14 a 16/06/2012.

A construção e o reconhecimento das várias identidades tornam-se a principal bandeira de luta, e a igualdade econômica passa a ser a consequência dos processos de reconhecimento. Há uma mudança na defesa do não diferente para a defesa da diferença, e entendê-la torna-se essencial para a compreensão da lógica dos desejos miméticos colocados nas redes sociais. Essas lutas identitárias ganham nova potência a partir do advento das redes sociais, momento que podemos pensar como de “crise de indiferenciação” (GIRARD), ou seja, momento em que as pessoas não se diferenciam mais umas das outras pela incompletude do processo de reconhecimento. A busca pela construção de múltiplas identidades através da diferenciação intensifica a ilusão da singularização e o *desejo* de construir uma identidade autônoma. E como todo desejo é mimético, dele se originará uma escalada de violência, correndo o risco de esfacelar o grupo identitário. Daí a necessidade de utilização do mecanismo de bode expiatório (linchamento virtual). O desejo pela singularização e diferenciação durante uma crise de indiferenciação é tão intenso que acaba gerando uma escalada de violência que coloca em risco a integridade do grupo. O grupo, então, desconhecendo o próprio mecanismo de funcionamento (*méconnaissance*), acaba elegendo algo ou alguém para o qual irão, como grupo, canalizar toda a violência.

Ponto crucial é entender que esse alguém é de dentro do grupo, mas que não efetiva todos os laços correlacionais. Ou seja, pode até fazer parte do mesmo espectro político-ideológico, mas por ter laços não-correlacionais, com(o) a maioria do grupo, acaba sendo escolhido como bode expiatório, o que René Girard chama de “irmãos inimigos”. Além disso, o linchamento virtual, assim como o mecanismo de bode expiatório, reforça os laços do grupo (exceto com um deles: o sacrificado ou linchado), controlando a violência momentaneamente e reestabelecendo a diferenciação, ou seja, retira o grupo da crise de indiferenciação momentaneamente, já que eles se diferenciaram do “outro” (sacrificado). Finalmente, há um “*méconnaissance*” do mecanismo, há um desconhecimento quanto ao seu próprio funcionamento por parte daqueles que operam o linchamento, fazendo com que o sistema nunca pare de funcionar, sempre sendo necessário retomar ou buscar um novo linchamento.

Porém há algumas diferenças em relação ao mecanismo de bode expiatório e o linchamento virtual. O segundo já se dá no campo do simbólico, do imaginário, ou melhor, do virtual. Isso faz com que um determinado linchamento não seja lembrado de forma ritualística e simbólica, o que para Girard seria responsável pela contenção de novos linchamentos. Diferente do que ocorria no mecanismo de bode expiatório nas religiões arcaicas, a violência virtual praticada hoje sobre um indivíduo é esquecida amanhã na procura do próximo linchamento, quando não ocorrem vários, conjuntamente, em diferentes espaços da rede.

Outra diferença é o deslocamento da vítima. No mecanismo de bode expiatório, a vítima sacrificial é culpada pela violência interna do grupo. Ela não é vista como inocente e, sim, como a síntese de toda a violência grupal. Porém, assim que é sacrificada, ela assume o caráter de vítima, aquela que se sacrificou pelo grupo e, a partir daí, é deificada, santificada e torna-se sagrada. A sagração simbólica é o que irá garantir o rememorar ritualístico daquele sacrifício para contenção de novas escaladas de violência. No caso dos linchamentos virtuais, o linchado nunca, nem depois do linchamento, é tomado como vítima. Ele continua sendo o algoz que sempre foi. Aliás, o linchamento acontece exatamente por considerar que um terceiro é a vítima. O linchamento surge em defesa da vítima primeira, aquela que foi, supostamente, atacada pelo algoz.

Esse deslocamento da vítima é o que torna possível identificar que há um *méconnaissance* presente nos linchamentos virtuais, já que, ao final, a real vítima, muitas vezes, é o próprio linchado, mas nunca será reconhecido como tal. Essa mudança diz respeito à cultura da vitimização, problematizada por Rodrigo Esteves Lima (2016) e pelo estatuto de vítima, aprioristicamente, dado a determinados sujeitos por princípio, como relata Bosco.

Assim como Bosco, que percebe o surgimento de uma “nova cultura política”, Lima, ao dedicar-se a estudar o mecanismo dos linchamentos virtuais a partir da teoria mimética, percebe a possibilidade de um surgimento de uma nova cultura, a “cultura vitimista”. Nesse caso, ele respeita as premissas girardianas nas quais o sacrifício do bode expiatório é o responsável pelo surgimento da cultura humana.

O pesquisador dedica-se a analisar rapidamente o caso do linchamento virtual sofrido pela atriz Fernanda Torres. Em 2016, ela publicou, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, um texto sobre quais seriam, na sua perspectiva, os comportamentos femininos que poderiam de fato vencer a cultura machista. Para ela, apenas uma postura ativa e forte da mulher seria capaz de esvaziar o comportamento machista, e faz uma crítica dura à “vitimização do discurso feminista” (TORRES apud LIMA, 2016, p. 39). A enorme quantidade de compartilhamentos nas redes deu origem às críticas negativas quanto às posturas defendidas por ela. Isso se deveu, primeiro, às inflexões da atriz quanto à sua perspectiva feminista, em desacordo com os movimentos identitários, e, segundo, à utilização do termo “mulata” em determinado momento do texto, um termo considerado racista.

Tal situação resultou em outro texto da atriz, intitulado *Mea Culpa* (2016), pedindo desculpas pela forma como se expressou. É nesse momento que tem início de fato o linchamento virtual da atriz, consubstanciado pelo texto de uma ativista, em seu blog pessoal, intitulado *Eu não Perdoou Fernanda Torres*. As principais críticas direcionadas à atriz devem-

se ao fato de que, para a ativista, a experiência de Torres como mulher não pode ser generalizada pelo fato de ela ser branca, rica, magra e famosa. Lima destaca que Torres carrega “marcas vitimárias”, ou seja, tais características, antes valorizadas socialmente, impedem que ela hoje efetive todos os laços correlacionais com(o) o resto do grupo, tornando-a excelente candidata à bode expiatório.

Griard fala sobre esse aspecto de forma muito clara em *A Violência e O Sagrado* ao tratar dos “irmãos inimigos”: antagonistas que passam a se relacionar somente pelos laços de não-reciprocidade, pelas diferenças. Os “irmãos inimigos” não percebem os laços de reciprocidade (que passam a ser considerados muito monótonos), nesse caso, ser mulher e sofrer com o machismo, e dão atenção apenas para os laços de não-reciprocidade (ser rica, branca, famosa e magra), estabelecendo a rivalidade. Por isso, o antagonismo sempre sofre com a alternância entre a diferença e a indiferença, pois o antagonista de hoje (o modelo), o diferente a ser alcançado, mas que é visto como igual (indiferente), é o linchado de amanhã por ser visto como diferente, por mais que tenha alguns laços de reciprocidade. A busca pela ilusão da singularização, da diferenciação, é pautar-se pelos laços de não-reciprocidade. Por isso, quanto mais iguais nos sentimos, quanto mais intensa é a crise de indiferenciação, mais intensas são as rivalidades em busca da ilusão da singularização, através dos laços de não-reciprocidade e da escalada de violência cada vez maior e mais violenta também.

É por esse motivo que os linchamentos virtuais sempre acontecem, como Bosco afirma, entre aqueles que são do mesmo espectro político-ideológico. A crise de indiferenciação instaura-se entre esses sujeitos, pois perde-se a capacidade de se reconhecer como singular, único, a não ser através da violência e pela exacerbação dos laços de não-reciprocidade. Em relação aos que são do outro espectro político-ideológico, não há crise de indiferenciação, pois os sujeitos reconhecem-se como diferentes, opostos, e, longe de serem “irmãos inimigos”, são sempre antagônicos, não havendo alternância e inibindo a escalada de violência.

As redes sociais cumprem um papel essencial nessa lógica de funcionamento, pois elas possibilitam a disseminação das informações e a escalada mimética da violência. É lógico que não é possível negar esses comportamentos como demasiado humanos, ou seja, presentes fora das redes sociais, mas essas plataformas possibilitam a potencialização desses comportamentos, principalmente o de vitimização. Elas permitem, àquele que se sente agredido, arregimentar um enorme contingente de internautas contra o agressor. O estatuto de vítima é dado, aprioristicamente, àquele que faz a denúncia, sendo mais efetivo quanto maior

for os sinais de vitimização do denunciante e maior forem as “marcas vitimárias” do agressor. Segundo Lima, apoiado em Bradley Campbell e Jason Manning (2014), na cultura vitimista,

[...] um indivíduo é aclamado justamente pelo seu caráter de vítima, fazendo com que as pessoas se tornem mais sensíveis a ofensas, e tendam a expor sua condição como oprimido e socialmente marginalizado. Para galgar o poderoso papel de vítima, vale tudo: “Notamos que essas táticas às vezes envolvem criar justificativas para documentar, exagerar, ou até falsificar ofensas”. Segundo os pesquisadores, isso ocorre porque as supostas vítimas buscam conseguir apoio de terceiros, para que estes, sim, realizem a ação contra o agressor. De acordo com os autores, as redes sociais possibilitaram que os indivíduos buscassem suporte não somente de amigos, como também de parentes distantes e mesmo de estranhos e, por isso, podem se tornar catalisadoras dessa mudança cultural (LIMA, 2016, p. 42).

Essa será a discussão central do livro do Francisco Bosco, afinal, “a vítima tem sempre razão?”. Bosco dá um exemplo:

No caso de denúncias de abuso sexual [...] um princípio como “a vítima tem sempre razão” é, do lado meramente formal, uma evidente petição de princípio, pois se deve primeiro comprovar que se trata de uma vítima, antes de nomeá-la como tal. Mas, do lado efetivamente social, trata-se de uma recusa esclarecida da perspectiva formal, na medida em que essa, ao equiparar abstratamente variáveis que na realidade se apresentam dispare (os valores sociais das palavras do homem e da mulher), configura uma falsa simetria. Logo, trata-se de uma recusa justa – enquanto recusa. Resta saber quanto às suas consequências (BOSCO, 2017, p. 13.).

Bosco está chamando a atenção para as diferenças do campo formal e social quanto ao princípio de que a vítima tem sempre razão. O social recusa, conscientemente, a necessidade de comprovação da condição de vítima que há no campo formal. Essa recusa não deixa de ser justa, já que percebemos historicamente as diferenças nos valores sociais das palavras dos homens e das mulheres. O problema agora, porém, é analisar as suas consequências, ou melhor, quais as estratégias colocadas a partir disso²⁹.

Fato é que a canalização da violência nas redes sociais, para os bens de consumo e para o consumo de comportamentos, não consegue conter a escalada mimética da violência, como colocado em *No Singular*. A violência entre os corpos, por mais que seja simbólica, virtual, tem sido o tom das interações entre os internautas.

²⁹ É evidentemente muito difícil atestarmos aqui a certeza do surgimento de uma “nova cultura”, no caso, a cultura vitimista. Aliás, está longe de ser esse o nosso objetivo. O que se coloca aqui é o funcionamento muito claro das redes sociais, desde o momento de popularização das plataformas e que tem sido cada vez mais evidente para aqueles que se dedicam a estudar as interações dos atores nas redes sociais. Muito distante do nosso objetivo também é generalizar todos os movimentos identitários como responsáveis pela escalada de violência entre os seus pares. Nosso objetivo foi, sim, entender, a partir de algumas análises previamente realizadas por outros pesquisadores, o funcionamento das redes sociais em alguns ambientes. Mas, principalmente, a partir do que se tem discutido sobre as redes sociais, produzir um contraponto à análise empreendida por Rodovalho através do espetáculo *No Singular*.

Evidentemente as variantes de consumos estão inseridas dentro das dinâmicas das redes sociais, mas elas não conseguem dissipar as rivalidades miméticas dentro dessas plataformas. A violência não é contida voluntariamente, muito pelo contrário. Ela tem sofrido hiperbolizações cada vez mais dramáticas, em alguns casos, até evadindo as fronteiras do mundo digital e consubstanciando-se materialmente entre os indivíduos.

Essa digressão só é possível de ser feita quando abrimos mão de uma análise superficial das redes sociais pautadas na transposição de comportamentos cotidianos da materialidade para as plataformas digitais. Pois, por mais que a escalada de violência esteja presente na materialidade, a violência entre os corpos sofre, normalmente, coerções muito mais efetivas através de vários dispositivos do que nas redes sociais.

As redes sociais surgem então como a arena do “animal assassino”, potencializando violências narcísicas inibidas na materialidade, inicialmente, pela própria materialidade dos corpos e, em seguida, pelas graves sanções que o ator pode sofrer. Na materialidade, a violência dos atores volta-se para o próprio corpo, a violência contra o corpo. Nas redes sociais, esse corpo perde materialidade e torna-se simbólico, sancionando, aparentemente, a possibilidade de agressões verbais sobre o outro cada vez mais violentas.

A ausência de materialidade, ou seja, o registro das redes sociais no campo simbólico, aliado à ausência de sanções jurídicas para aqueles que praticam os linchamentos virtuais, permite a instauração do mecanismo de bode expiatório dentro dos linchamentos. O problema é que nem mesmo esse mecanismo consegue conter a escalada de violência, pois o rememorar simbólico da vítima (linchada) não ocorre quando os atores já estão inscritos no campo do simbólico e, por não haver a passagem do culpado para o estatuto de vítima, esse estatuto é deslocado para o denunciante.

Todas essas questões são perdidas no horizonte de análise de Rodovalho. O coreógrafo pauta-se a partir da ideia de que existem, sim, embates, disputas, enfrentamentos e até violência entre os atores na materialidade e no campo virtual. Por outro lado, ele entende que algumas dinâmicas presentes no campo material, como o consumo, sejam capazes de amenizar os comportamentos violentos entre os atores também nas redes sociais, o que não tem sido percebido por aqueles que se dedicam a analisar o assunto.

2.3 Registro filmico / teoria do cinema

Por mais que tenhamos feito uma análise coreográfica de *No Singular* a partir de alguns elementos levantados, como movimentos corporais, intenções dos personagens,

figurino, cenário, trilha sonora e iluminação em alguns esquetes, devemos pontuar que essa análise partiu do registro fílmico do espetáculo. Como registro fílmico, esse material, disponibilizado pela própria companhia em formato digital, possui algumas especificidades que iremos abordar neste ponto.

De antemão, o registro conta com uma hora, dezessete minutos e cinquenta e cinco segundos de filmagem, contendo os vinte e quatro esquetes do espetáculo filmados por pelo menos quatro câmeras. Porém ele não está organizado em um DVD que foi comercializado para o público amplo e, por esse motivo, não tem o que chamamos de “autoração”, ou seja, aquele menu de navegação que normalmente são encontrados em DVDs comercializados. Também não possui extras com entrevistas ou falas em *voz-over* durante a filmagem. Apesar de não contar com essas características típicas de DVDs de espetáculos, toda a filmagem é produzida, aparentemente, para que pudesse ser comercializado em formato de DVD no futuro. O que queremos dizer com isso é que a filmagem de *No Singular* conta com todas as técnicas disponíveis para os registros de espetáculos, com várias câmeras profissionais em posições de tomadas diferentes, captação de som profissional - e não o som que a câmera filmadora registra -, além de efeitos visuais de passagens de cena. Por mais que o espetáculo não conte com uma organização em um DVD, o seu registro difere bastante de uma filmagem amadora. Daí o fato de esse registro fornecer informações importantes, pois a produção foi feita por profissionais em diálogo com Rodovalho, fazendo com que cada tomada, cada passagem de cena e cada utilização do som ou do silêncio tenha determinadas intenções. Mesmo que os conteúdos estéticos primordiais sejam a dança, os bailarinos, o figurino, cenário e trilha sonora, entendemos que a linguagem cinematográfica impõe as suas especificidades sobre a linguagem coreográfica, produzindo sua própria narrativa.

Essa “imposição” se dá pelas próprias necessidades da narrativa fílmica, pois a passagem da coreografia para o registro em filme é produzida para um público diferente. Tanto para o indivíduo que assistiu ao espetáculo no teatro quanto para aquele que não o fez, a experiência produzida pelo cinema é diversa dada as possibilidades técnicas de voltar o vídeo e rever a mesma frase coreográfica, o que não pode ser feito durante a apresentação ao vivo, e pela própria condição de não estar no teatro e o registro precisar ser atrativo para o público que não assistiu à apresentação. Dessa maneira, as possibilidades técnicas da utilização da câmera devem ser exploradas para além de um registro de boca de cena tentando simular, com a câmera, o olhar de um espectador. É buscando essa experiência diferenciada que produtores de registros fílmicos começam a se utilizar do corte, da sobreposição de imagens e do *close-up*.

A nossa análise do registro fílmico irá se concentrar nessas técnicas despendidas em *No Singular*, pontuando cada uma delas e mostrando como foram utilizadas. Entendemos que os *close-ups*, as sobreposições de imagens e os cortes foram feitos com a intenção de ressaltar algum momento da coreografia que fosse primordial para o entendimento do esquete. Dessa maneira, o registro apresenta-se como mais um elemento da recepção e da significação do espetáculo, pois ao ressaltar determinado momento, o resto do palco é deixado de fora da filmagem. Isso acaba por limitar as possibilidades de interpretação por parte do público e ressalta aquela interpretação que Rodovalho, junto com a equipe de filmagem, achava importante dar destaque, auxiliando assim no processo de interpretação.

Para esse debate, utilizaremos pesquisadores que já se debruçaram sobre a linguagem fílmica, inclusive com objetos próximos ao nosso. Primordial para essa pesquisa é o texto de Anatol Rosenfeld, *Close-up em Plano Próximo* (2013), em que o teórico irá apresentar como o desenvolvimento da técnica de *close-up* foi importante para a autonomia do cinema como linguagem. Para Rosenfeld, com o *close-up*, a câmera deixa de copiar a realidade e seleciona o essencial, o que nos permite refletir sobre a sua intencionalidade. Entre outros aspectos, Rosenfeld discute, também, o “tempo cinematográfico” composto pelo *close-up* e pelo corte, tempo que se impõe sobre o que registra, tornando a câmera uma espécie de narradora do espetáculo e compondo os seus significados através dessas técnicas. Isso torna-se essencial para se pensar as intencionalidades e significações do registro de *No Singular*.

A dissertação de mestrado de Tamara Vivian Katzenstein, *DVD – Registro de Teatro* (2007), irá discutir aspectos importantes para o desenvolvimento da técnica de registros de espetáculo. Utilizando-se de entrevistas de vários diretores de registros, Katzenstein traça um percurso dessas técnicas, ressaltando o interesse dos diretores de produzir algo diferente do que se fazia antes, colocando, através das câmeras, as suas impressões e as suas interpretações. A autora também discute o que é o DVD – Registro de Teatro, autoria, edição, extras e como isso produz uma “linguagem autônoma, complexa e diferenciada”, que não é completamente independente daquilo que registra, mas possui autonomia no objeto novo que produz.

Já a Dissertação de Mestrado de Talitta Tatiane Martins Freitas, *Por entre as coxias: a arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”* (2010), discute a memória nos registros de filmagem e na produção desse “objeto limiar” que é o registro fílmico. A grande aceitação que os registros fílmicos tiveram do público em geral revela, para a pesquisadora, como esses objetos são importantes na composição da memória histórica do que foi a apresentação no palco, dando-nos maiores possibilidades de pensar o registro - como

componente da recepção do espetáculo *No Singular* - e os seus significados ressaltados pela filmagem.

Por fim, utilizaremos uma apostila produzida pelo grupo Cinemaneiro, intitulada *Manual de Produção Audiovisual* (s/d.), para auxiliar na identificação dos planos utilizados no registro fílmico de *No Singular*. Dessa maneira, quantificaremos as vezes que cada técnica foi utilizada nos esquetes e, utilizando um método comparativo, perceber como cada esquete é registrado de forma diversa, com o objetivo de ressaltar o que tanto a equipe de filmagem quanto Rodovalho achavam mais importante em cada coreografia.

Nossa preocupação é refletir em como a filmagem relaciona-se com a linguagem coreográfica. Temos em mente que, ao assistirmos o registro fílmico, não estamos lidando com a obra encenada, mas com um objeto mediado pela câmera filmadora, onde devemos pensar desde a modificação da textura das cores, a objetividade do olhar do *cameraman*, captação de som, posicionamento de câmera, técnicas de filmagem e edição do material fílmico, restringindo-nos aqui somente a algumas características.

As características apontadas acima podem ser encontradas no esquete Entradas, que tem início com o vídeo em velocidade acelerada, apresentando uma cena de Plano Geral em Plongée (PL)³⁰, mostrando o palco vazio, todo iluminado, e a plateia, em desfoque, movimentando-se entre as cadeiras do teatro (figura 16). O tempo do vídeo só volta ao normal com a primeira entrada dos bailarinos em cena. Nesse momento, então, a tomada sai da posição em PL, com a velocidade em estado normal, e é reproduzida uma cena em Plano Geral (PG)³¹ na linha do palco. Essa será a marcação de todas as entradas dos bailarinos, pois, a cada saída, a cena retoma ao PL em velocidade acelerada e, a cada entrada, a cena retorna para o PG em velocidade normal.

³⁰ “Plongée: é quando a câmera é colocada acima da linha do olhar do(s) personagem(s), registrando a cena do alto, verticalmente, de cima para baixo”. CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro (p. 8).

³¹ “Plano Geral: Nesse plano, a câmera enquadra todos os elementos da cena, os personagens, cenários e etc.” CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro (p. 6).

Figura 16 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:00:04)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Percebemos, nesse caso, a primeira articulação entre o registro fílmico e a coreografia, pois cada entrada é uma entrada diferente, cenicamente marcada pelos sinais do figurino. No registro, teremos outros sinais indicativos de que se trata de três momentos diferentes de uma mesma coreografia, causada pela repetição dos planos no início e ao final de cada entrada. Dessa maneira, os significados coreográficos intensificam-se para quem assiste ao registro do espetáculo. A linguagem fílmica, ao impor-se sobre a linguagem coreográfica, ressalta determinados significados em detrimento de outros. Mas o importante é ter em mente que há uma escolha de quais significados serão suprimidos e quais serão ressaltados.

Sob esse aspecto, ao continuarmos analisando a forma como Entradas foi registrado durante o desenvolvimento da frase coreográfica. Pela nossa contagem, identificamos pelo menos quatro Planos Detalhes (PD) voltados, exclusivamente, para os pés³² em cada uma das entradas. As tomadas feitas nessas entradas são praticamente idênticas, até mesmo a sequência em que elas estão dispostas. Mas fica evidente que a câmera seleciona aquilo que é essencial, ou o que deve ser destacado, no caso, os pés (figura 17).

³² “Plano Detalhe: é quando queremos mostrar ou “detalhar” qualquer assunto, por exemplo, o olho de um personagem, as letras de um livro, as mãos e Etc.” CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro (p. 7).

Figura 17 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:03:04)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

O direcionamento para os pés mostra que são essenciais no esquete e ressalta a relação entre Entradas e Pezinhos. A câmera, então, é responsável, mais uma vez, por intensificar os significados coreográficos, já que cenicamente a relação entre os dois esquetes é estabelecida pela manutenção dos bailarinos, pelos figurinos utilizados e pela coreografia executada.

Por outro lado, opera-se uma intensa modificação no registro de Pezinhos, pois há a supressão total dos Planos Detalhes nos pés. Nesse momento, opta-se pelo registro em planos mais abertos, com PGs, Conjunto (PC), Médio (PM) e Próximo (PP)³³. Essa escolha deve-se, provavelmente, à condição colocada pelo próprio espetáculo, pois os três bailarinos de Pezinhos, somados aos dois bailarinos de Anúncio, ocupam quase todo o palco, fazendo com que a seleção imposta pelo PD acabe por recortar demais o esquete. Além disso, é em Pezinhos que ocorre o rompimento dos dois bailarinos, e, nesse rompimento, eles percorrem o palco com movimentos intensos, explorando vários espaços, dificultando o registro em Plano Detalhes.

Porém, mesmo sendo uma condição colocada pela forma como a coreografia se desenvolve, a escolha desses planos não deixa de intensificar significados importantes, no

³³ “Plano Conjunto: é um plano ligeiramente mais aproximado de que o geral, chamando mais a atenção para o ponto principal da cena, como um diálogo, por exemplo. Plano Médio: é quando enquadramos o personagem a partir da altura da cintura até quatro dedos acima da cabeça. E Plano Próximo: é quando enquadramos o personagem na altura do peito até dois dedos acima da cabeça. CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro (p. 6-7).

caso, a intersecção de Pezinhos em Anúncio. No ponto anterior, apontamos o fato de Pezinhos interromper a execução da coreografia de Anúncio, revelando uma interferência entre dois universos que parecem bastantes distintos. Cinematograficamente, essa intersecção é ressaltada através dos PCs, registrando na cena os bailarinos de Pezinhos à frente e, ao fundo, os bailarinos de Anúncio (desfocados) (figura 18).

Figura 18 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:07:34)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Pela figura 18, é possível notar uma tomada em Plano Conjunto, aquela um pouco mais aproximada que o PG, registrando a “interferência” dos bailarinos de Pezinhos sobre os de Anúncio. Mais uma vez, percebemos como a tomada escolhida para o registro acaba cumprindo a função de intensificar significados que estão colocados no espetáculo. Essa cena pode ser vista momentos antes de os bailarinos de Anúncio interromperem a sua coreografia, quando há uma interferência dos dançarinos de Pezinhos, porém essa situação de intersecção já está colocada cinematograficamente.

Essa forma de construir o registro, com planos mais abertos, está presente em outros esquetes, como, por exemplo, em *Tranquila* (00:41:24 – 00:46:26). Nesse caso é possível perceber que as tomadas se restringiram entre Planos Gerais e Planos Médios, inclusive com mudanças entre tomadas diferentes de PM. Notamos um Plano Detalhe no momento da pegada de pescoço da cantora convidada (figura 19), Grace Carvalho, um Plano Americano,

dois Planos Próximos e dois Conjuntos³⁴. Isso se deve à própria característica das frases coreográficas de Tranquila que empreende movimentos mais vigorosos com intensa movimentação, ocupando e percorrendo todo o palco. Interessante é perceber que a maioria dos planos médios, que é o enquadramento do personagem a partir da altura da cintura até dois dedos acima da cabeça, foram direcionados à Grace Carvalho (figura 20). Lembrando que a presença da cantora convidada foi um tema bastante exposto nos jornais e nas próprias declarações de Rodovalho.

Figura 19 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:45:02)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Uma das especificidades do registro fílmico deve-se à própria presença de vários planos, pois modifica a percepção daquele que assiste ao registro em relação àquele que viu o espetáculo no teatro. Essa diferença fica mais intensa quando percebemos que o jogo de cena criado entre os vários planos reforça as características das frases coreográficas de todos os esquetes.

³⁴ “Plano Americano: É um plano com o qual enquadramos o(s) personagem(s) a partir da metade da coxa (mais ou menos um palmo acima do joelho)”. CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro (p. 6).

Figura 20 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*³⁵

No caso de *Tranquila*, é notório que as mudanças de plano vão ficando mais intensas ao longo do esquete, assim como a coreografia, que tem início muito tranquila, calma, mas que vai progredindo, tornando os movimentos cada vez mais vigorosos até culminar na expulsão dos parceiros do palco. O registro fílmico acompanha essa intensificação com a velocidade das tomadas, ficando cada vez menos tempo em cada plano.

Percebemos que a linguagem fílmica do registro de *No Singular*, marcada pela linguagem da câmera, é específica da sua expressão artística, ou seja, não nos é possível dizer que o registro é uma obra completamente nova devido à sua dependência da coreografia criada por Rodovalho e dançada pelos bailarinos. Logo, se retirássemos as expressões coreográficas, teríamos, no registro fílmico, um palco vazio e um teatro sem público, o que até pode ser considerado uma obra de arte se esse fosse o desejo do autor e se o mesmo conseguisse produzir alguma intenção estética, mas, com certeza, não seria o registro fílmico de *No singular*. Por outro lado, é evidente que esse registro é uma expressão genuinamente autônoma, pois ela não fica restrita às estratégias estéticas de comunicação da dança, mas impõe as suas estratégias comunicativas, o seu plano de observação e a sua linguagem à coreografia dançada.

³⁵ Montagem produzida pelo pesquisador a partir do registro fílmico de *No singular*, cedido pela direção da Quasar Cia De Dança, utilizando o aplicativo de edição de imagens Microsoft Paint®.

Ressalta-se que, na movimentação de câmera ou no jogo de cena produzido pela mudança de planos, a câmera deixa de copiar a realidade e seleciona o essencial, aniquila a realidade espacial e temporal e impõe a sua própria temporalidade. Seria o “tempo cinematográfico”, como chamado por Rosenfeld, que é uma organização temporal completamente diferente da coreográfica. Isso fica evidente durante o plano próximo no pescoço de Grace Carvalho ou nos pés dos dançarinos de Entradas, pois o espetáculo continua ocorrendo normalmente, mas fez-se essa opção para ressaltar esse ponto em detrimento do todo. Nesse sentido, o que se torna essencial no registro de *No Singular*? Por que isso é o essencial? É perceptível que, juntamente com a construção do registro, há a construção de uma interpretação do espetáculo, daquilo que a equipe, junto com Rodovalho, achou que era importante ser evidenciado.

O tempo “real” (coreográfico) é cindido pelo tempo cinematográfico. O resto do mundo (o palco) é colocado em parêntese. Esse parêntese não foi feito pelo público que viu o espetáculo, mas foi produzido conjuntamente com Rodovalho no momento da edição³⁶. Logo, o registro é o essencial do espetáculo para o coreógrafo, tornando-se mais um índice de recepção, aliado aos jornalistas e pesquisadores que comentaram o espetáculo, além das próprias declarações de Rodovalho.

Para deixar ainda mais claro as relações estabelecidas entre o registro cinematográfico e a coreografia executada no palco, iremos apresentar mais um esquete, importante para construção desse entendimento. É o caso do esquete Rua (0:46:26 – 0:53:08), que se desenvolve a partir da iluminação de vários retângulos grandes ao longo de toda a extensão do palco, que muito se assemelham a uma faixa de pedestre. Nesse espaço, é desenvolvida uma coreografia bastante lírica, que busca expressar emoções intensas a partir de apresentações individuais dos bailarinos. Os movimentos dos personagens componentes do esquete são muito lentos, quase estáticos, e a intenção é bastante específica, pois têm um olhar perdido para o além, sem perceber a presença de outros “transeuntes” que passam pela “faixa de pedestre”.

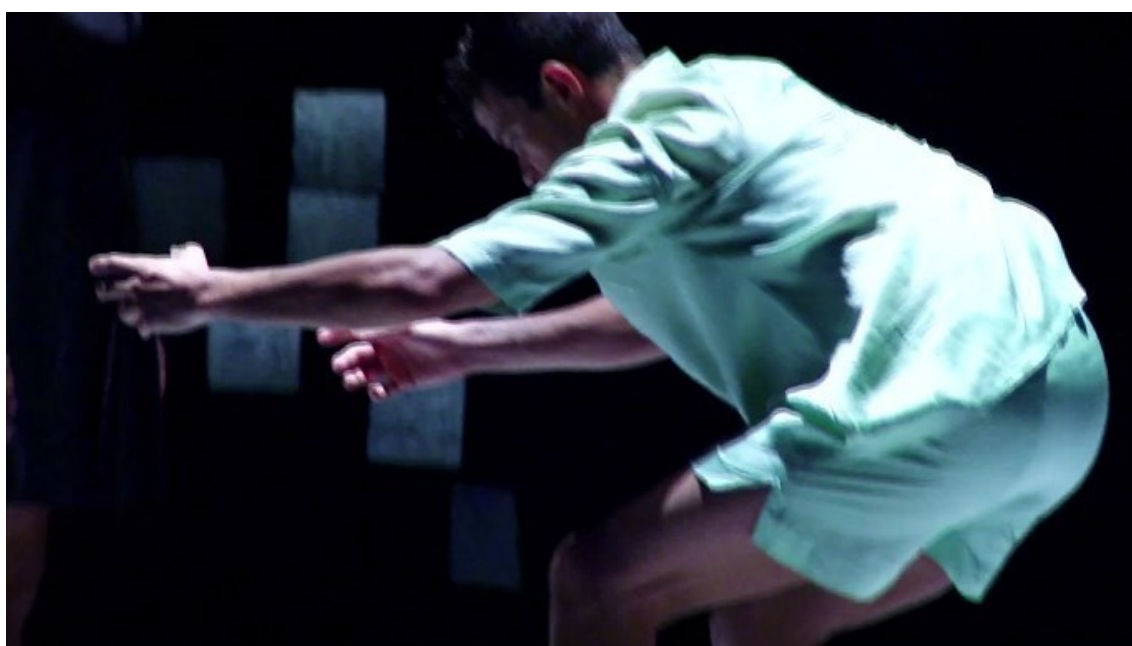
Toda essa composição coreográfica, aliada à iluminação sutil que salienta apenas as faixas brancas, reveste esse esquete de enorme intensidade dramática. Revela-se aqui, também, uma grande tensão dos sentimentos vividos pelos personagens, pois estão todos na

³⁶ Para a pesquisa, fizemos contato, via redes sociais, com Thiago Brandão, responsável pela edição do material de *No Singular*. Nessa conversa, o editor afirmou que já recebeu todo o material filmado com orientações específicas. Segundo Brandão, Rodovalho tinha clareza do que queria extrair das filmagens. Além disso, o material foi entregue a Rodovalho e, posteriormente, retornou para o editor realizar as últimas alterações antes de finalizar o registro.

rua, mas, ao mesmo tempo, estão muito solitários, já que não se tocam, não se veem, enfim, não estabelecem nenhum tipo de vínculo ou relação.

Nesse caso, serão esses sentimentos - a solidão em meio à multidão e a tensão dramática - que serão ressaltados pelo registro fílmico. São reproduzidas tomadas em Planos Gerais, Conjuntos, Próximo e Detalhe, sendo que no caso do PD, nota-se a execução de um “Pan vertical”, de cima para baixo, sobre um dos personagens, ressaltando toda a expressão corporal contorcida e solitária presente no esquete (figura 21)³⁷.

Figura 21 – *No Singular* (Quasar Cia. de Dança, 2012 – 00:48:46)



Fonte: Registro Fílmico do espetáculo *No Singular*

Interessante que, ao final desse movimento de câmera, é feito uma passagem para um Plano Conjunto, utilizando-se não de um corte seco como era observado nos esquetes que analisamos anteriormente, mas de um corte através da sobreposição de imagens que é responsável por intensificar a dramaticidade da cena, pois duas imagens são reproduzidas ao mesmo tempo: a do bailarino solitário e contorcido, mesclada com uma cena em PC, onde estão inseridos vários personagens. Ou seja, intensificam-se os sinais de solidão em meio à multidão de pessoas.

Aliás, essa será a passagem mais utilizada nesse esquete. Quase todas as mudanças de planos são feitas através de sobreposições de imagens e não de cortes de câmera. Essa escolha

³⁷ “Tilt ou Pan vertical: é uma panorâmica com movimento vertical, de cima para baixo e de baixo para cima”. CINEMANEIRO. Manual de Produção Audiovisual. Rio de Janeiro (p. 9).

cria uma quebra da “realidade”, ou reforça uma “realidade” não linear, complexa, em uma sociedade marcada pela busca da singularidade. Assim, evidencia-se o estado fragmentário dessa sociedade, o não-lugar, o presente-ausente. Estabelece-se uma ambiguidade dentro do esquete Rua, pois, supostamente, seria um esquete responsável por discutir aspectos como a materialidade, a rua, o lugar público, espaço de todos que, paradoxalmente, surge como espaço da solidão, da fragmentação, do isolamento, da ausência de contato e da frieza.

Segundo Maria Dora Mourão, ao falar sobre algumas técnicas de montagem, o cinema

[...] permite “criar um real” através do jogo espaço-temporal das imagens e sons, que se completa na relação com o espectador. E aqui se configura a ambivalência do cinema. O cinema, além de atualizar conteúdos míticos, valoriza tanto a representação da realidade quanto à expressão do imaginário. Sua estrutura cria as condições para que essa realidade seja representada, quando necessário, de maneira verossímil, e contribui decisivamente para construir um espaço cultural do fílmico onde os sonhos são perceptíveis e, o que é mais importante ainda, são visíveis (MOURÃO, 2006, p. 244).

Dessa maneira, como criar cinematograficamente a sensação de fragmentação da sociedade? No caso, Thiago Brandão recorre às tomadas mais longas de sujeitos isolados e à utilização da sobreposição de imagens, uma trucagem para a passagem lenta e gradual das situações coreográficas. O que está em jogo é que essa passagem não cria uma inverossimilhança no registro fílmico, muito pelo contrário. Ela é responsável por atestar a veracidade das imagens, intensificando os seus significados. O que queremos dizer é que, fora da linguagem cinematográfica, fora dessa “cultura do fílmico”, a sobreposição de imagens poderia ser sentida como um estranhamento e não como uma lógica inerente ou, pelo menos, possível para construção de uma inteligibilidade.

Outra característica é essencial para entendermos a forma como foi montado esse registro. Percebemos que houve uma diminuição considerável na quantidade de mudanças entre os planos se comparado com os outros esquetes. Cada tomada possui uma durabilidade muito maior de tempo, diminuindo a dinamicidade do registro, integrando-se ao próprio esquete, que é mais estático, fixo, lento. A permanência por mais tempo em cada plano também é responsável por aumentar a tensão dramática presente no espetáculo, pois intensifica a sensação de lentidão e de imobilidade que é apresentado cenicamente.

Esses serão os estratagemas utilizados nos registros dos esquetes mais dramáticos que produzem uma maior tensão sentimental no público, ou seja, os esquetes com coreografias mais líricas. Mas, se há a imposição da linguagem cinematográfica sobre a linguagem coreográfica, a primeira não deixa de ter que se adequar às condições pré-estabelecidas pelo

espetáculo. Por mais que haja a existência de cortes e a imposição do tempo cinematográfico, esse tempo também é condicionado ou adaptado para as situações construídas em cena.

Diante do exposto, parece-nos que cada esquete foi pensado em termos gerais para a construção do registro, mas também respeitando especificidades de cada um deles. É possível apontar duas estruturas básicas do registro: uma apoiada nos planos mais próximos e, utilizando-se de cortes secos, evidenciando aquilo que seria o essencial do esquete, e outra, com planos mais abertos, tomadas com maior durabilidade e passagens com sobreposição de imagens, evidenciando o lirismo e a dramaticidade da cena. Por outro lado, não podemos deixar de notar que cada um dos esquetes acaba tendo detalhes específicos no momento do registro por conta de sua própria especificidade.

Mas o que era essencial de entendermos aqui é como esse registro foi montado. Produzido por uma equipe profissional, possui uma intensa articulação com a obra de Rodovalho, ou seja, é evidente que o registro foi muito bem planejado antes e depois das imagens terem sido produzidas. Podemos observar uma intensa articulação daquilo que Rodovalho interpreta sobre *No Singular* nas entrevistas concedidas e na forma como está montado o resultado final do registro.

Como comentamos anteriormente, o registro filmico de espetáculos é utilizado de duas formas pelo público em geral: 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. 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 produz esses materiais.

Nota-se 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 (2010) aponta alguns aspectos 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 limiar 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). Nesses casos, 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. Assim, 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 Antônio 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 porque, 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) ³⁸. Nessa pesquisa, Katzenstein toma como objeto de pesquisa as entrevistas de diretores de registro e suas obras, que se inserem no que ela define como DVD – RT. 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

³⁸ Sobre a autora, Luiz Fernando Ramos em sua comunicação, *A Filmagem de Espetáculos para Além do Registro Histórico* (2016), afirma que ela foi “[...] 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).

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.

diretor, entrevistas com os atores, making off da peça, repercussão na imprensa entre diversas outras possibilidades. Ou seja, o DVD não está sendo 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, dos artistas e de outros envolvidos no 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.

Dessa forma, é impossível pensar o registro 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 senha³⁹.

Há uma preocupação em preservar a propriedade do vídeo e, conseqüentemente, a preservação da memória da companhia que vai além de um objetivo explicitamente comercial. Isso não impossibilita o uso comercial no futuro, ou seja, 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*⁴⁰, 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*).

³⁹ 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.

⁴⁰ *Videomaker* e diretor de DVD são conceitos que, para a pesquisadora, definem a mesma atividade.

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

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).

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 sobre 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).

Nota-se que existe um trabalho consciente e autônomo sobre o projeto de gravação de um espetáculo. Há uma relação de “harmonia”, como definido por Rebesco, e, ao mesmo tempo, 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 filmicas 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 demandé* (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 filmico *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). Difere da “intermidialidade”, “que se refere ao documentário com interação mútua entre as mídias” (KATZENSTEIN, 2015, p. 24). 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, 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 filmico 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. Como já foi dito, a linearidade da obra, assim como seu tempo de duração, iluminação e áudio (trilha sonora, ruídos, diálogos), normalmente é preservada, mas, quanto aos cortes das câmeras, os pontos nos quais esses equipamentos serão colocados e até mesmo a quantidade de equipamento necessário são decisões dos responsáveis pela filmagem. Depois do processo de captação, há a 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 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 filmica, sejam elas exclusivamente do diretor, ou editor do filme, ou em conjunto com os responsáveis pela obra encenada.

Por outro lado, por mais que Katzenstein aponte as diferenças entre o filme-registro e o documentário, há um ponto de confluência entre esses gêneros filmicos, inclusive, com os

gêneros de ficção. Esse ponto de confluência é a relação que a linguagem fílmica estabelece com o “real”, o que Mourão chama de permissão do cinema para “„criar um real”” através do jogo espaço-temporal das imagens e sons, que se completa na relação com o espectador”.

Segundo Tatyane de Moraes e Thiago Soares (2012), ao analisar o documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, “o que está em jogo no cinema documental que se utiliza de estratégias ficcionais, muitas vezes, não é a questão da verdade e sim da verossimilhança que o discurso encena” (MORAIS; SOARES, 2012, p. 100). A questão que surge então é: quais seriam essas “estratégias ficcionais”? Ora, os recursos cinematográficos dos documentários (não-ficção) e dos filmes ficcionais são muito próximos: edição, roteirização e as próprias técnicas de filmagem, aproximando inclusive do teatro-filmado ou filme-registro. Estabelecido que essas fronteiras entre esses três gêneros – se é que podemos chamá-los assim – são fluídas e borradas quando pensadas na perspectiva da sua fidelidade à realidade, chegamos à conclusão que o cinema sempre irá nos oferecer uma interpretação da realidade. O cinema, baseado na sua capacidade de agregação de sinais muito próximos à realidade (sons, cor e movimento), aliado à construção verossímil da narrativa fílmica, é capaz de alcançar, através de suas estratégias específicas, um efeito de verdade.

Por outro lado, como bem nos lembra Freitas, o filme e seu efeito de verdade nunca pode ser tomado como um relato “daquilo que realmente foi”. Essa interpretação, que como toda interpretação opera uma seleção, deve ser entendida a partir de sua intencionalidade. O filme-registro não pode ser tomado como um objeto destituído das características particulares daqueles que o produziram, suas intenções, desejos e projetos.

É nessa perspectiva que pensamos o filme-registro de *No Singular*. Articulado às interpretações prévias feitas sobre o espetáculo e à busca de Rodovalho por sintetizar a obra através das folhas de jornais, percebemos que o registro fílmico também opera uma interpretação. Uma interpretação próxima àquela que Rodovalho tem de sua própria obra, ressaltando aquilo que, na visão do coreógrafo, é essencial para compreender a obra coreográfica.

Diante de todos esses temas comentados a partir de apenas algumas questões aqui mencionadas, por que os jornais e Rodovalho deram tanta atenção aos temas das redes sociais? Por que era tão importante ressaltar esse tema em detrimento de outros? Com quais objetivos os jornais e o próprio coreógrafo escolheram o tema das redes sociais como o resumo do espetáculo *No Singular*?

Essas são algumas das questões que nos preocupam e que nos levam à busca pela construção do lugar social, como definido por Michel de Certeau (1982), ocupado pelos

jornalistas, por Rodovalho e pela própria bibliografia acadêmica. Também é necessário questionar o estatuto de uma dada veracidade do registro fílmico e como esse estatuto pode ser utilizado pelos envolvidos com determinados objetivos. E ainda, a partir dessas outras questões, pensar quais são as intenções diante de determinada atribuição de significados, ou melhor, diante da redução de significados do espetáculo *No Singular*.

3 HISTORICIZAÇÃO COMO FERRAMENTA DE COMPREENSÃO

Nesse último capítulo, o objetivo é alinhar as discussões anteriores a partir de um conceito-chave para a pesquisa: o conceito de ideias-força cristalizadoras. É evidente que nossa preocupação central durante o trabalho foi recuperar o espaço de recepção não só de *No Singular*, mas também de toda a companhia ao longo de suas décadas de existência. Nesse sentido, esse conceito surge como essencial para compreensão das preocupações, debates e ideias que estavam circulando nesses diferentes momentos históricos.

Inicialmente, nossa atenção foi direcionada à recepção em seus mais diversos espaços. Assim, Jornais, academia, a crítica especializada e, até mesmo, o registro fílmico surgem como espaço de recepção e circulação das ideias de Rodovalho e daquilo que se comenta sobre ele. O que percebemos foi certa unidade no pensamento em relação às obras e ao histórico da companhia, com algumas diferenças quando alteramos a abrangência do nosso foco e pensamos as críticas de Helena Katz.

Ao final dessa pesquisa, os textos de Katz surgem como detonadores de discussões que são identificadas por Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg em *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. As preocupações de Katz quanto aos financiamentos de companhias de dança são o que os autores irão identificar como a principal ideia-força da passagem das décadas de 1980 para 1990 nas artes cênicas no Brasil.

Trazendo a discussão para o cenário local goiano, iremo-nos apoiar nas discussões sobre modernidade, presentes na Tese de Doutorado de Jacqueline Siqueira Vigário (2017), pensando os embates dos projetos de modernização e modernidade tanto em âmbito nacional quanto local. É dessa forma que vamos perceber como algumas discussões que surgem na década de 1930 irão projetar sua força para as décadas seguintes nas artes goianas, fazendo-se presentes até hoje.

O primeiro objetivo, então, é articular essas discussões no campo teórico, pensando como essas ideias-força vão sendo redimensionadas à luz das preocupações dos artistas na produção de suas obras e dos críticos ao analisarem essas produções. Articulação no sentido de pensar o nacional a partir de Guinsburg e Patriota, o local a partir de Vigário e ainda fazendo uso de outros textos de apoio para evidenciar a presença dessas ideias-força cristalizadoras dentro do cenário artístico, cultural e político de Goiás.

O segundo objetivo é mostrar como Rodovalho, balizado pela ideia-força dos incentivos financeiros, irá produzir e interpretar as suas próprias obras. Além disso, foi possível identificar determinadas estratégias do coreógrafo que evadem do campo estritamente artístico para o campo político das redes de relações que ele estabelece ao longo

da existência da Quasar. Evidenciamos, assim, como o incentivo financeiro é importante para a Companhia, pois é o que determina a sua existência ou não. Desse ponto de vista, Rodovalho mobiliza uma série de recursos e estratégias, em um determinado espaço propício para tal, a fim de garantir os recursos financeiros essenciais para a execução dos espetáculos.

3.1 Ideias-Força, modernidade e dança

O tópico “ideias-força cristalizadoras”, apesar de fechar a dissertação, é na verdade a questão central para o trabalho. Colocá-la ao final da pesquisa tem como objetivo sistematizar tudo aquilo que foi discutido anteriormente, como as interpretações produzidas sobre o espetáculo e sobre a companhia em diferentes momentos, articulando com as próprias falas de Rodovalho e pontuando como ele repensa a trajetória da Quasar. Também é articular a nossa interpretação do espetáculo, coadunando com as interpretações históricas que fazemos no terceiro capítulo.

A noção, ou conceito, de “ideia-força”, retirado do livro de Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, *Teatro Brasileiro: Ideias de uma história* (2012), vem exatamente para balizar as interpretações produzidas sobre a companhia e, em seguida, pensadas a partir delas, sendo contextualizadas e alocadas como oriundas de um lugar e um momento histórico. Assim, percebemos que as interpretações produzidas sobre a companhia têm em seu bojo questões históricas que já se faziam presentes antes do contexto de *No Singular*, ou seja, antes de 2012. Por isso, nossa interpretação deve ser articulada com a análise histórica da imprensa e da dança goiana para percebermos o que perpassa nessas interpretações sobre o cenário artístico goiano até o momento do espetáculo.

Patriota e Guinsburg, lançando mão do conceito mencionado acima, irão recuperar a escrita da História do Teatro do Brasil, muito influenciados pela leitura da *Operação Historiográfica*, de Michel de Certeau. Nesse trabalho, irão reunir as principais interpretações produzidas *a posteriori* sobre a produção dramática no país, fazendo sempre o exercício de contextualizá-las e, por assim dizer, salientar quais eram os aspectos importantes das interpretações de críticos e historiadores que se voltavam para a pesquisa histórica do teatro.

No processo de recuperação histórica, os autores buscam, num apanhado cronológico, identificar as ideias-força que balizaram a produção artística brasileira e aquilo que se comentou sobre essas produções. No primeiro capítulo do livro, são abordadas as obras e comentários produzidos durante o século XIX e a identificação do tema da *modernização* como ideia-força que balizou, principalmente, os comentários críticos sobre o teatro brasileiro.

Nesse contexto, algumas características precisam ser apontadas. Primeira, a ligação das artes cênicas com a literatura, o que os autores chamam de literatura dramática, devido, principalmente, à formação dos artistas e daqueles que se dedicavam à atividade crítica. Segunda característica importante é a adoção do romantismo francês como modelo a ser adotado pela literatura dramática. Surge daí o tema da *civilização* como missão a ser cumprida pelas artes cênicas. Dessa maneira, temos o terceiro ponto a ser destacado: as artes, nesse período, eram vistas como uma atividade que possuía um papel *civilizador, modernizador*, ou seja, as artes não podiam dedicar-se ao puro e simples entretenimento.

Jacqueline Siqueira Vigário, em *Diante da Sacralidade Humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950 – 1977)* (2017), também identifica essa incorporação por parte de países não desenvolvidos dos modelos europeus. Segundo a autora:

Se a modernidade no século XIX havia apresentado inovações aos europeus, no Brasil significou seguir padrões socioculturais aos moldes franceses, reverenciados como modelo e estilo a serem seguidos. A França serviu de modelo civilizador para parte da elite dos trópicos que civilizava. (VIGÁRIO, p.97, 2017).

A grande questão colocada pelos autores é a adoção de modelos artísticos que foram utilizados pelos brasileiros, a fim de garantir um compasso entre a produção local e a estrangeira, ou seja, a busca por um atestado de qualidade artística e uma busca civilizatória. As obras que não seguiam o modelo francês acabavam sendo suprimidas das recuperações históricas sobre o teatro brasileiro feitos nos séculos XIX e XX. A fim de encontrar o eixo comum nas produções artísticas brasileiras e identificar a unidade, os críticos perdem do horizonte a multiplicidade, os conflitos e embates da cena teatral desse momento.

Isso é o que Guinsburg e Patriota identificam ao analisar os comentários de Décio de Almeida Prado sobre a obra *Antônio José ou Poeta e a Inquisição* (1839), publicada por Gonçalves de Magalhães. Segundo os autores, Almeida Prado opta “(...) por elaborar uma narrativa na qual fato/interpretação tornou-se sinônimo do que historicamente ocorrera” (GUINSBURG; PATRIOTA, p.27, 2012). Ou seja, o autor, num olhar *a posteriori*, elege a obra de Gonçalves de Magalhães como primeira tragédia brasileira. Além disso, projeta as suas concepções e propostas artísticas consolidando-as como um marco estético a despeito dos embates e disputas que existiam no momento de produção de *Antônio José*.

A noção de “fato”, utilizada pelos autores, é a mesma apresentada por Carlos Vesentini, ou seja, o fato histórico é aquele que se efetiva no âmbito de todos e projeta sua força ao longo dos processos históricos. Dessa forma, herdamos uma ideia a partir do fato

histórico, ao passo que, juntamente com essa ideia, vem a exclusão de outros significados. A atividade crítica, a pesquisa e as folhas de jornais cumprem papel essencial na projeção e manutenção da ideia herdada.

Desse ponto de vista, temas como a modernidade projetam sua força até hoje nos debates artísticos e políticos. O que Vesentini afirma é que o “marco” passa por um trabalho de apropriação da ideia, ou seja, passa pelo *discurso do poder*⁴¹. E na busca pela construção desse marco, é possível que haja a homogeneização da ideia como efetivada no âmbito de todos, instituindo um antes e um depois do marco. Isso é o que o autor chama de *transubstanciação*, isto é, quando uma série de processos é alocada em um mesmo fato histórico, capaz de agregar todos os significados. Essa tarefa de agregação não passa, na verdade, de um exercício de descarte desses significados, minimizando seus efeitos em torno de um marco maior, mais importante, eleito pelo *discurso do poder*. Segundo o autor:

Pela obra da transubstanciação uma enorme gama de significações pode ser alocada aos episódios de um dia, de um mês, convertidos em fato histórico (...). E isso com tal força diante das práticas sociais que soa como se fosse apenas este – o fato – responsável por todas essas implicações e decorrências capazes de anular todos os outros dias, como se estes fossem realmente compostos por uma rotina da qual a criação política se ausenta (VESENTINI, p.27, 97).

Ora, é esse o procedimento que Guinsburg e Patriota percebem nos comentários de Almeida Prado, quando o crítico elege a obra de Gonçalves de Magalhães como marco da dramaturgia brasileira. Um fato que se efetiva no âmbito de todos e que carrega consigo uma ideia: a ideia de civilização, de modernização baseado no modelo francês.

Se no campo contextual histórico e temático analítico essas análises se distanciam das nossas preocupações com a Quasar Cia. de Dança, no campo da estratégia do *discurso de poder* há enormes semelhanças. A eleição de “marcos” na trajetória da companhia, a partir de um discurso que se legitima por ser supostamente neutro - já que parte do próprio coreógrafo

⁴¹ Utilizamos o termo *discurso do poder* na mesma perspectiva utilizada por Carlos Alberto Vesentini (1997) que, apesar de não nos fornecer uma definição exata, fica bastante claro que esse é o discurso imposto pelo vencedor. A noção de vencedor surge a partir do artigo *A Revolução do Vencedor*, escrito por Vesentini e Edgar de Decca e que busca compreender a “memória histórica projetada pelo vencedor” (VESENTINI, p.17, 1997). Assim, compreendemos que é aquele discurso capaz de homogeneizar processos históricos a fim de garantir o controle político e a dominação através da eleição de um fato que contém uma ideia, pois é considerado ou se presta à neutralidade e possui a legitimação como tal. Dessa maneira, o *discurso do poder* é capaz de projetar a ideia herdada sem se perceber essa ideia. Para aprofundamento sobre as discussões em torno dos conceitos de *discurso de poder* e *vencedor*, ler. VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

e é repetido diversas vezes -, efetiva-se como uma memória, mas traz em seu bojo uma ideia herdada não revelada⁴². É e essa ideia que buscamos revelar.

Por outro lado, para Vigário, Patriota e Guinsburg, a modernização e a busca pela modernidade não se restringem apenas a um projeto, como é apresentada por críticos, jornalistas e pesquisadores. Modernização e Modernidade envolvem embates de múltiplos segmentos políticos em busca desse processo que se traduz nas produções artísticas, na exaltação do nacional ou na correspondência com a produção europeia e até no estilo de vida americano, dependendo do momento e do lugar (VIGÁRIO, p.101, 2017).

Diante desse cenário, a participação do Estado brasileiro é essencial. No período do governo Vargas, temas como a nacionalidade foram buscados como proposta do poder vigente. Editais para promoção de obras críticas que fizessem um saldo da produção cênica no Brasil foram divulgados, como no caso da publicação da obra de Lafayette Silva, *História do Teatro Brasileiro* (1938).

Assim, o tema da nacionalidade ganha destaque através de ideias modernizantes que tinham como objetivo garantir a unidade de uma nação que se construía de maneira frágil, como aponta Vigário. A autora continua pontuando que, naquele momento, existiram pelo menos dois projetos de recuperação do nacional: um liderado por Mario de Andrade, que ansiava em colocar fim ao “mimetismo no que se refere à cultura europeia”, buscando as raízes culturais brasileiras, e outro projeto ligado às oligarquias, defendendo as tradições católicas, os símbolos e líderes da pátria como mito fundador do Estado e que acaba prevalecendo (VIGÁRIO, p.104, 2017).

O que a autora revela é que a busca pela modernização, além de enfrentar múltiplas possibilidades e projetos diferentes entre os grupos, é fluida, modifica-se ao longo do tempo, dos embates e das propostas que prevalecem. Dessa forma, não nos é possível definir um projeto modernizador no Brasil, mas, sim, identificar rastros de projetos defendidos por determinados grupos que coabitavam com outras perspectivas no mesmo momento histórico e reivindicavam para si o projeto a prevalecer.

Para além das propostas artísticas e culturais, havia também propostas políticas modernizadoras. Uma delas é a própria interiorização do país, traduzida na Marcha para o Oeste. É nesse contexto que temos um importante processo na constituição do estado goiano através do *mudancionismo*, projeto capitaneado por Pedro Ludovico Teixeira, interventor nomeado por Getúlio Vargas, que irá propor a mudança da capital do estado para Goiânia.

⁴² Aqui, utilizamos apenas a ideia de marco e não de fato histórico, pois não conseguimos ver que as interpretações construídas sobre a companhia goiana se efetivam no âmbito de todos como um fato histórico.

O surgimento da nova capital vem carregado de um discurso que propõe a valorização do progresso e a necessidade de modernização de um estado isolado e atrasado, refém de uma oligarquia que conservava essa condição. Tal discurso advém das propostas de Getúlio Vargas e é assumido por parte dos grupos políticos do estado, inclusive artistas que começam a defender a ideia do *mudancionismo*, segundo Vigário:

Pensar na forma como o poder político fundamentou as utopias modernas para a cidade nova, coadunando o político e o cultural, e a maneira como a intelectualidade literária e artística a assimilaram é relevante (...), uma vez que a relação entre política e cultura não só entusiasmou setores políticos como também uma pequena elite intelectual que acreditava eliminar de vez a condição de isolamento e decadência com o processo modernizador iniciado na primeira metade do século XX (VIGÁRIO, p.137, 2017).

A busca dessa elite intelectual consubstancia-se não só nos projetos artísticos e instituições criadas, como Academia Goiana de Letras, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, Cine-Teatro Goiânia, galerias de arte, entre outros, mas materializa-se também nas tipografias do período, como é o caso do Jornal *O Popular*. Embora tenha surgido ainda na Cidade de Goiás (antiga capital), com a proposta de mudança da capital, Jaime Câmara, proprietário da tipografia, faz também a mudança do jornal e irá se alinhar com a política de Pedro Ludovico Teixeira.

No artigo *História da Imprensa Goiana: dos Velhos Tempos da Colônia à Modernidade Mercadológica* (2008), as pesquisadoras Rosana Maria Ribeiro Borges e Angelita Pereira de Lima, recuperam, de forma bem resumida, o histórico de formação dos jornais que circularam em Goiás do período colonial até a mudança da capital para Goiânia em 1933. Nessa recuperação, ressaltam-se as relações estabelecidas entre o governo e os jornais, que eram criados por iniciativas privadas dentro do estado.

O primeiro jornal que surgiu em Goiás, no então Arraial de Meia Ponte (atualmente Pirenópolis), foi o *Matutina Meyapontense* (1830), de iniciativa privada, com ideários republicanos, que fazia oposição ao governo imperial, mas que funcionava para o governo da Província de Goiás quase como um jornal oficial. O *Matutina* “Chegou até mesmo a ter um fascículo específico para publicar informações de interesse deste Estado” (BORGES; LIMA, 2008, p. 73). É somente em 1837 que o *Correio Oficial de Goiás* é criado, marcado por várias interrupções das tiragens, encerrando suas atividades definitivamente em 1890.

Nesse momento, os autos oficiais do governo Provincial passaram a circular no jornal *Goyás*, ligado ao grupo político dos Bulhões. No mesmo período, surgiu a revista *Informação Goiana*, criada e mantida por Henrique Silva junto com Americano do Brasil, que eram ligados ao grupo politicamente dominante de Goiás, os “xaveiristas”. Assim, o orçamento

governamental destinado à revista variava de acordo com quem estava no poder, tornando a revista, também, um órgão oficioso do governo.

Segundo as pesquisadoras, os embates dentro do grupo dos Bulhões acabaram por gerar um rompimento que deu origem a duas grandes oligarquias: os Caiado e os Ludovico, cada uma detentora de tipografias particulares. O resultado das disputas entre elas culminou na transferência da capital do estado. Assim, “todos os veículos de comunicação, as instituições e pessoas que ocupavam alguma posição social ou se relacionavam profissionalmente com o Estado acompanharam Pedro Ludovico” (BORGES, LIMA, 2008, p. 77).

Esse é o caso de Jaime Câmara, criador do jornal *O Popular* na Cidade de Goiás e que faz a transferência da tipografia junto com a criação de Goiânia, desfazendo a sociedade que tinha na antiga capital e criando, com seus irmãos, o Grupo Jaime Câmara em 1938. Esse período é marcado por intensas modificações no estado, principalmente, pelo caráter progressista e desenvolvimentista de Pedro Ludovico, que perpassa a própria criação da nova capital, e também pelo cunho das notícias publicadas nos jornais. Para Borges e Lima, houve uma diminuição do espaço para o jornalismo político e opinativo devido às mais variadas ferramentas de censura durante o Estado Novo de Getúlio Vargas⁴³ até a redemocratização em 1980, abrindo caminho para um jornalismo empresarial no país.

Segundo as autoras, apoiadas por Sérgio Mattos (2005),

[...] o primeiro tipo de controle que se estabelece sobre a imprensa é o político-econômico. Este é exercido no Brasil por meio de anúncios (públicos e privados), do abuso da autoridade política e do poder do Estado em conceder ou não autorizações para funcionamento de veículos de mídia impressa, concessões e empréstimos (BORGES; LIMA, 2008, p. 79).

E completam que “este favorecimento político pode ser percebido em Goiás pela formação de poucos grupos e conglomerados de comunicação” (BORGES, LIMA, p.79, 2008). Um deles é o próprio jornal *O Popular* que se mantém ativo e é um dos principais meio de divulgação de notícias, pertencente a um grande grupo de comunicação, filial da Rede Globo em Goiás e Tocantins e conta com veículos diversificados, como: rádio, televisão, plataformas digitais, jornais e revistas impressos⁴⁴.

⁴³Para maior aprofundamento sobre o período conhecido como Estado Novo, ler: REPENSANDO o Estado Novo. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.

⁴⁴Informações do site do Grupo Jaime Câmara. Disponível em: <https://www.gjccorp.com.br/#/grupo?ref=logo>. Última visualização: 30/06/2018.

Assim, fica mais fácil perceber qual a função do jornal *O Popular* na divulgação de obras artísticas produzidas em Goiás. Balizado pela ideia-força de modernidade e modernização, o jornal cumpriu parte essencial na recepção dessas obras, tentando atestar o progressismo de Goiás, como já observamos no primeiro capítulo. Afinal de contas, essa defesa da modernização de Goiás pelo jornal não se dá, apenas, pela dependência financeira com o estado goiano, mas também pelo compartilhamento de interesses em comum com o poder vigente.

Nesse sentido, a recepção dada pelo jornal às obras de Frei Confaloni (objeto de estudo de Jacqueline Siqueira Vigário) é relevante para a pesquisa, pois se aproximam bastante do que observamos da recepção sobre a Quasar. Salvaguardadas as diferenças contextuais, já que Confaloni estava produzindo suas obras nos anos de 1950, a estratégia discursiva do jornal é bastante próxima, apesar das temáticas serem diversas.

Vigário, sobre o contexto de Confaloni, afirma que, apesar das multiplicidades das propostas modernistas do período, os anos de 1950 é capaz de conformar uma mesma ideia sobre a identidade goiana. Nesse momento, o modernismo em Goiás pauta-se através da ideia de integração do estado com o resto do país, partindo de discussões da Escola de Belas Artes na busca por uma articulação com a arte local. Confaloni e outros da mesma geração irão absorver essa discussão presente no eixo Rio-São Paulo e irão construir um modernismo que se alinhava com essas discussões, ao mesmo tempo em que foram capazes de construir uma identidade cultural local.

As discussões travadas por Guinsburg e Patriota vão ao encontro do que Vigário aponta sobre o contexto dos anos de 1950. Os autores indicam que na segunda metade do século XX, a ideia de progresso balizou as obras produzidas e interpretadas pelos críticos. Nesse sentido, o nacionalismo, ou seja, a articulação com a cultura local, volta como ideia-força, porém é redimensionada historicamente dando origem ao que eles chamam de *nacionalismo crítico* “entendido como capaz de refletir, à luz de uma perspectiva crítica, as condições de vida e de luta da população” (GUINSBURG; PATRIOTA, p.143, 2012). “...o nacional, que desde o século XIX fora tão caro às artes, ganhou contorno, em função da conjuntura, do pensamento de esquerda e deu origem a uma produção dramática original em sintonia com o momento histórico” (Ibid. p.173). Esse *nacionalismo crítico* irá sofrer outros redimensionamentos a partir de segunda metade da década de 1960.

Após o golpe militar de 1964, o *nacionalismo crítico* irá propor novas abrangências. Partindo para uma busca da sensibilização coletiva, as obras de artes e a crítica se colocarão à disposição de uma revisão crítica dos momentos da história política brasileira. Temas

históricos serão retomados, além do acolhimento de obras estrangeiras que dialogassem com preocupações locais. O redimensionamento dessa ideia irá conformar o que os autores chamam de *resistência democrática* a partir das obras teatrais.

A dramaturgia será, então, um dos principais espaços de denúncia dos arbítrios dos governos militares na defesa intransigente da liberdade e na denúncia de uma sociedade em intensa modificação. Sobre a dança goiana, nesse contexto dos anos de 1960 para os anos de 1970, é importantíssima a discussão apresentada em uma comunicação por Lenir Miguel de Lima.

Em *Um Momento da Dança em Goiás* (1997), Lenir Miguel, criadora da disciplina de Rítmica na ESEFEGO, começa o texto afirmando que “houve um momento em que a dança eclodiu e se espalhou de nossos corpos para um coletivo maior” (LIMA, p.1, 1997). A pesquisadora está fazendo referência não só à quantidade de artistas formados pela ESEFEGO que irão se dedicar a dança, mas também à diversificação do público e às preocupações temáticas das obras criadas pelo Grupo de Dança Univérsica, ligado à ESEFEGO.

As obras citadas no texto de Lenir Miguel são: *Brasil-Afrobrasileiro* (1973), *Ad libitum* (1974), *Vitória-régia* (1976), *Senzala* (1977) e *Raízes da Terra* (1982), todas elas tendo como temática a formação cultural brasileira, os arbítrios da ditadura e os problemas sociais sofridos pelos brasileiros no período. Segundo a autora, essas obras tinham como referencial os trabalhos de Augusto Boal, com o Teatro do Oprimido, e de Jerzy Grotowski, com o Teatro Pobre.

Além da articulação temática entre o que se produzia em Goiás e o eixo Rio-São Paulo, tanto pelas discussões quanto pela formação de Lenir Miguel, que havia finalizado sua especialização em dança na UFRJ em 1972, a pesquisadora também revela importantes agentes culturais formados pela ESEFEGO. Entre eles estão: Julson Henrique (fundador do Grupo Energia), Denise Pires, Marta Carvalho, Tarcísio Clímaco, Dayse Pires, José Reinaldo do Amaral, Regina Brito, Zita Ferreira, integrantes do grupo Via Láctea (grupo de dança e teatro formado por alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás), entre outros. Além disso, a autora ressalta as discussões travadas com outros artistas goianos para a confecção das obras acima mencionadas, como: Sáida Cunha, Estércio Marquez, Hugo Zorzetti, Carlos Fernando Magalhães, Adelmo Café e Oliveira Leite.

Percebemos, mais uma vez, uma gama de artistas e pesquisadores (no caso de Adelmo Café e Oliveira Leite) ligados a um projeto mais amplo das artes em Goiás. Além disso, notamos um cenário efervescente das artes, pelo menos na cidade de Goiânia, que contava com debates nas mais variadas linguagens e com variados referenciais teóricos que diziam respeito ao contexto dos anos de 1960 e 1970.

Outro momento de redimensionamento dessas ideias é na passagem dos anos de 1970 e 80. Como apontado no primeiro capítulo, o surgimento de novos artistas nesse período irá redimensionar as preocupações em torno da *resistência democrática*, e outros temas irão surgir no debate artístico. As preocupações individuais dos sujeitos, o surgimento da antropologia como matéria de debates com a arte, além das preocupações em torno dos recursos financeiros, serão colocados nesse cenário artístico como temas a serem explicitados nas obras e nas críticas de arte, como observamos nos textos de Helena Katz.

Mais uma vez, conseguimos articular a Quasar Cia. de Dança em um cenário muito mais complexo e múltiplo do que simplesmente dizer que Goiás era um estado com parca produção cultural, especificamente na dança. A busca pela integração política e artística já se configurava, pelo menos, nos anos de 1930 e intensifica-se com a geração de Confaloni nos anos de 1950, reverberando inclusive na produção da dança nos anos de 1970. Importante também é a articulação das ideias entre Goiás e o eixo Rio-São Paulo, que sempre se fez presente muito antes da companhia de Rodovalho.

A internacionalização também surge com muita força no debate artístico desse período, sendo esse um dos principais marcadores do sucesso da Quasar, já que é a partir do seu reconhecimento internacional que a companhia adquire projeção dentro do estado de Goiás. Porém essa articulação já estava sendo feita pelas artes plásticas nos anos de 1950 e pela dança nos anos de 1970, antes mesmo da formação de Rodovalho na ESEFEGO.

Por esse prisma, fica constatado que a Quasar é eleita como marco da historiografia goiana da dança para estabelecer um antes e um depois de Rodovalho. Dessa maneira, valoriza-se a companhia com a criação desse marco, além de homogeneizar as manifestações em dança anteriores a 1988. Num olhar mais detido às fontes, observa-se que, nem no momento de surgimento da companhia, isso estava colocado, muito menos que a Quasar representa de fato esse rompimento com a produção coreográfica goiana do período. O que é possível perceber é exatamente o contrário. A Quasar surge como companhia estável apenas após seu reconhecimento nacional e internacional, acompanhando as ideias-força que balizavam as discussões sobre arte na época. Além disso, Rodovalho é um herdeiro daquilo que já havia se desenvolvido no campo artístico e cultural no estado de Goiás décadas antes do surgimento da companhia e de seu reconhecimento.

É necessário apontar, mais uma vez, que o projeto de modernização no estado nunca foi monolítico e estabilizado. Aliás, é isso que nos permite entender a Quasar de forma contextualizada, pois são os redimensionamentos nas ideias-força que permitem esclarecer como as criações de Rodovalho e suas *interpretações justificadoras* estão articuladas com

cenário artístico nacional. Não que Rodovalho seja incapaz de travar esse diálogo, muito pelo contrário. Ele é, durante um longo período de tempo, extremamente eficaz no diálogo que estabelece com outros locais de produção, porém não é pioneiro nesse aspecto. Não é a partir dele que se inauguram caminhos e rompem-se fronteiras. Rodovalho é um artista inserido no seu momento histórico, com preocupações estéticas, políticas e financeiras próprias do seu tempo.

3.2 Estratégias

O conceito de estratégia surge aqui como forma de pensarmos ações empreendidas pelos sujeitos históricos de forma mais ou menos consciente. Nosso principal objetivo não é revestir Henrique Rodovalho, e nem mesmo os jornalistas, de uma camada hiper-racionalizada de suas ações, mas sim tentar construir uma inteligibilidade sobre as ações empreendidas por esses sujeitos históricos, como bem nos alerta Jacques Revel (2010), com as ideias-força do seu momento histórico.

Com essa maneira específica de ativar uma causalidade histórica, pretendemos contextualizar Rodovalho, e uma série de relações estabelecidas pelo coreógrafo, junto aos veículos de informação, sem nos determos especificamente no contexto, mas abordando uma estrutura interpretativa já pré-definida. Ou seja, buscaremos explicitar como determinadas estratégias, e a manutenção de uma rede de relações, servem para garantir o funcionamento da companhia. Entendemos Rodovalho dentro de um universo de imprevisibilidade, de incertezas, principalmente, em relação aos incentivos financeiros disponíveis para a companhia. Nosso objetivo é explicitar os mecanismos do coreógrafo para garantir a manutenção desses incentivos, as maneiras de resistência, de sobrevivência no contexto cultural brasileiro, já que essa é a principal ideia-força identificada a partir dos anos de 1980 por Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota.

Ou seja, nossa busca é por evidenciar, através das fontes disponíveis, o ambiente de incerteza no qual Rodovalho está inserido e quais os mecanismos, ou estratégias, foram empreendidos pelo coreógrafo para controlar, minimamente, essas incertezas. O que queremos dizer é que: “Os verdadeiros objetos são aqui os mecanismos psicológicos e sociais que regem as formas de interação entre os indivíduos e o ambiente que os cerca (...)” (GRIBAUDI, 1998, p.129).

A percepção desses mecanismos como estratégias só foi possível após o encerramento das atividades permanentes da companhia em 2016. Foi nesse momento que veio a tona o tipo de comportamento, junto aos veículos de informação, que poderíamos

chamar de “excepcional normal”, como definido por Edoardo Grendi. Sobre esse conceito, Gribaudi afirma ser capaz de lançar luz em comportamentos que “(...) são engendrados a partir de avaliações e imposições diferentes para cada contexto, que eles variam indefinidamente, em sua forma como em seu conteúdo. A variação constitui, portanto, a norma de uma série de comportamentos” (Id. Ibid., p.132). O encerramento das atividades permanentes da companhia revela, então, não a mudança na forma como o coreógrafo lida com a mídia, mas, sim, uma mudança no conteúdo que é veiculado nos meios de comunicação diante de um novo contexto.

A articulação aqui será para além de datar e alocar a Quasar Cia. de Dança como mais uma refém de uma estrutura de incentivos financeiros, pautada por leis de fomento, que pouco conseguem estimular o cenário artístico nacional, desencadeando o fechamento de várias companhias artísticas. A articulação será, então, em direção ao indivíduo Rodovalho, pensando quais são as estratégias empreendidas pelo coreógrafo para garantir, em um cenário adverso, o funcionamento de sua companhia de dança.

Diante do material de divulgação que abordamos no primeiro capítulo, 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 prestigiar a estreia de *No Singular*. Mas não é por isso que esses textos são desprovidos de qualquer tipo de projeto ou concepção artística.

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 Rodovalho 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.

A partir de tudo que já foi exposto até esse momento na dissertação, a partir das pesquisas, conteúdos jornalísticos, críticas e o registro fílmico, percebemos que a Quasar estabeleceu um lugar dentro do cenário cultural goiano. Esse lugar ocupado a coloca como resumo da dança contemporânea no estado e acaba por excluir outras companhias que estão em busca de fomentos. É evidente que esse reconhecimento surgiu depois de *Versus*, e é nesse momento que os olhos do Governo de Goiás se voltam para a Quasar, mobilizando recursos para o patrocínio da companhia e fazendo uso das produções de Rodovalho, através dos meios

de divulgação como o jornal *O Popular*, para a divulgação da qualidade artística e cultural produzida no estado.

A partir dessa relação construída entre Rodovalho e os jornais goianos – principalmente, *O Popular* –, percebe-se determinada estratégia organizada por Rodovalho. A possibilidade é pensar que a utilização dos meios de comunicação como forma de divulgação dos trabalhos da companhia, juntamente com os incentivos oferecidos pelo estado, é uma estratégia engendrada por Rodovalho, que fica ainda mais clara quando pensamos na declaração de Helena Katz sobre as dificuldades para garantir incentivos culturais no Brasil.

Esse “cobertor curto demais” - expressão de Katz ao se referir aos poucos incentivos - leva-nos a pensar que certos artificios precisam ser produzidos para garantir os incentivos financeiros e manutenção das atividades da companhia. No prefácio de *A Herança Imaterial*, Jacques Revel fala sobre o conceito de estratégia estar ligado ao campo militar do dispositivo capaz de enganar as tropas adversárias quanto a sua localização. O autor não estava errado quanto à íntima relação entre o conceito de estratégia e o campo militar, porém é muito claro, inclusive para ele mesmo, que a utilização do termo por Giovanni Levi é muito mais ampla. Durante a leitura do livro *A Herança Imaterial*, percebemos algumas características atribuídas pelo autor ao termo estratégia. Levi afirma que:

nos intervalos entre sistemas normativos estáveis ou em formação, os grupos e as pessoas atuam com uma própria estratégia significativa capaz de deixar marcas duradouras na realidade política que, embora não sejam suficientes para impedir as formas de dominação, conseguem condicioná-las e modificá-las (LEVI, 1985, p.45).

Por mais que Levi não nos ofereça uma definição exata do que ele chama de estratégia, e que o autor esteja tratando das relações familiares no Piemonte do século XVII, é possível perceber, ao longo da obra, que ele está considerando o universo de escolhas extremamente restrito para garantir a sobrevivência dos indivíduos, principalmente, das famílias em condições econômicas muito adversas. Ou seja, as estratégias de escolhas servem para garantir a permanência, ou não, de grupos familiares em condições políticas e econômicas instáveis em uma sociedade em intensa modificação.

Duas características ficam claras na utilização do termo “estratégia”: primeira, os meios e recursos a serem utilizados com eficácia e máximo aproveitamento na conquista dos objetivos são sempre escassos e restritos. Segunda é a historicidade intrínseca ao termo, pois esses recursos e meios são extremamente variáveis ao longo do tempo e dos contextos de disputa, interferindo diretamente na sua eficiência, ou seja, uma determinada estratégia aplicada só pode ser entendida em seu contexto. Nesse caso, o historiador só pode entender as ações das pessoas dentro da noção de estratégia se tiver conhecimento das condições materiais

e dos objetivos em disputa em determinado contexto, e só assim será possível compreender quais foram as escolhas – limitadas - que os indivíduos tomaram estrategicamente.

Ao retornarmos às notícias, percebe-se que esse espaço conquistado pela Quasar n° *O Popular* só tem início a partir do espetáculo *Versus*, dado que, anteriormente, nenhuma menção à companhia foi encontrada nos jornais goianos. Só a partir de um reconhecimento nacional e internacional é que Rodovalho consegue um espaço na mídia local, além de conquistar incentivos financeiros. Depois de *Versus* (1994), as estratégias de Rodovalho para propagação da companhia e dos seus espetáculos ficam mais evidentes.

Além disso, é nesse momento que Rodovalho começa a coreografar para o Corpo de Baile Gustav Ritter, em 1993, grupo mantido com recursos públicos. É nesse momento também que, como comentamos anteriormente, vemos as relações entre Rodovalho e o estado de Goiás começarem a se delinear, apesar de não configurar ainda em incentivos financeiros para companhia, o que só iria ocorrer em 1994.

A partir daí, há a construção do Espaço Quasar logo após o primeiro patrocínio da Petrobrás. Como Ventuna afirma, a funcionalidade do Espaço vai muito além de um lugar de ensaios da companhia, mas é também um local de estreitamento das relações entre Rodovalho e o poder político vigente, materializando-se em atividades desenvolvidas pela companhia e incentivos advindos do estado.

Essa estratégia é bastante eficiente quando nos detemos nas imagens de divulgação dos espetáculos que constam os órgãos financiadores⁴⁵. Nelas fica clara a monopolização da companhia em relação aos recursos públicos, pois, mesmo em espetáculos que constam o financiamento da Petrobrás, é possível perceber a presença dos incentivos de órgãos estaduais.

Essa é a crítica levantada por Sebastião Vilela Abreu, no artigo “Passos Contemporâneos”, publicado n° *O Popular* no dia 02/04/2013. Esse artigo faz-se importante por desvelar, dentro do cenário da 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 de a 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

⁴⁵ Essas imagens foram analisadas a partir da página oficial da companhia no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/QuasarDanceCo/>, última visualização: 25/01/2020.

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 publicação e das declarações de Rodrigo Cruz é a 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).

Uma das estratégias, agora no campo discursivo, é a divisão em fases da trajetória da companhia, pois ela é responsável por construir uma dada memória em que são ressaltados os espetáculos que tiveram melhor avaliação da crítica especializada e suprimindo, dentro das fases, os espetáculos que não foram tão bem avaliados. A divisão em fases também é responsável por conferir uma unidade na obra do coreógrafo, que, apesar de dividida em fases com características específicas, possui alguns eixos em comum, como a busca pela inovação no cenário da dança e construção de uma linguagem própria da companhia.

Outra estratégia bastante clara nas declarações de Rodovalho é a preocupação com a recepção das obras tanto pelo público quanto pela crítica especializada. Dessa forma, elas operam em dois sentidos diferentes. O primeiro, produzindo significados e interpretações – *interpretações autojustificadoras* – que diminuem as possibilidades interpretativas, ou seja, auxiliam o processo de recepção por parte do público. Essa estratégia é mais ampla, pois envolve também as interpretações dos próprios jornalistas goianos que nunca contradizem, ou problematizam, as declarações de Rodovalho, muito pelo contrário, as publicações são sempre complementares para o coreógrafo e para a reverberação de outras notícias. O outro sentido é a busca da crítica especializada, ressaltando as inovações de cada espetáculo e evidenciando as suas preocupações no momento de construção da obra. Além disso, há uma articulação com aquilo que está sendo debatido no campo da dança em determinado momento, seja a segmentação do corpo, ou a presença das mídias digitais, ou até mesmo aspectos teóricos que “definem” o que é “dança contemporânea”.

Observa-se, então, uma articulação estratégica entre as três instituições: *O Popular*, Quasar Cia. De Dança e o estado de Goiás⁴⁶. O objetivo do coreógrafo é manter a projeção da

⁴⁶ À luz do conceito de „estratégia“, é possível pensar a busca por ganhos políticos das três instituições: o jornal busca garantir o financiamento do governo estadual, além, é claro, do reconhecimento da companhia pelos

Quasar como uma companhia de dança que produz espetáculos de qualidade, a fim de garantir os incentivos financeiros. Essa perspectiva só é possível levando em consideração as declarações de Katz sobre o cenário artístico no Brasil, articuladas à pesquisa de Guinsburg e Patriota.

No caso dos jornais que funcionam como veículos das declarações de Rodovalho e divulgação dos espetáculos da Quasar, a busca é também por manter os incentivos financeiros advindos do governo do estado. Como já foi ressaltado por Borges e Lima, analisando a história recente do jornal, percebemos a importância das propagandas governamentais no periódico. Essa importância revela-se, ainda mais, pelos problemas financeiros que o grupo detentor do jornal *O Popular* enfrentou em 2018

Segundo uma notícia do *Jornal Opção*, publicado em 03/03/2018, a TV Globo está, há muito tempo, insatisfeita com a audiência e o faturamento do Grupo Jaime Câmara entregue à matriz. A reportagem diz que até mesmo uma auditoria foi realizada pelo grupo do Rio de Janeiro, mas estava tudo legal na filial goiana. Assim, a conclusão do *Jornal Opção* é “(...) que o Grupo Jaime Câmara se acomodou com o faturamento, tido como fácil, do governo do Estado. O GJC fica com 70% de todas as verbas públicas. Por isso, não se prospecta o Estado em busca de ampliar o faturamento no setor privado” (OPÇÃO, 2018)⁴⁷. O resultado dessa acomodação pelo grupo foi a pressão da Rede Globo pela venda da TV Anhanguera (pertencente ao GJC) ao grupo Zahran do Mato Grosso⁴⁸. Quanto ao jornal, seu futuro ainda é incerto, mas segundo a notícia sobre a venda da filial goiana, provavelmente, *O Popular* será arrendado por um grupo político⁴⁹.

O que nos chama a atenção nessas notícias é a confirmação daquilo que é explicitado por Rosana Maria Ribeiro Borges e Angelita Pereira de Lima. Pensando estritamente o estado de Goiás, percebe-se uma relação estreita entre o poder público (o governo instituído), os jornais locais e interesses políticos presentes na região.

jornalistas, jornalistas estes já identificados na pesquisa e com relações próximas a Rodovalho. E, finalmente, o estado de Goiás, buscando evidenciar o seu desenvolvimentismo e progressismo através do financiamento dos jornais e das artes. Porém, nosso objetivo é evidenciar as estratégias utilizadas por Rodovalho, à frente da companhia de dança, para garantir um determinado espaço conquistado e garantir a sobrevivência das atividades da companhia.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/bastidores/insatisfacao-da-globo-com-grupo-jaime-camara-tem-ver-com-audiencia-em-queda-e-faturamento-baixo-118485/>. Última visualização: 30/06/2018.

⁴⁸ Informações publicadas na reportagem: “Grupo Zahran fecha aquisição da TV Anhanguera” do dia 03/03/2018 pelo *Jornal Opção*. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/bastidores/grupo-zarhan-fecha-aquisicao-da-tv-anhanguera-118486/>. Última visualização: 30/06/2018

⁴⁹ Informações publicadas na reportagem: “Grupo Zahran fecha aquisição da TV Anhanguera” do dia 03/03/2018 pelo *Jornal Opção*. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/bastidores/grupo-zarhan-fecha-aquisicao-da-tv-anhanguera-118486/>. Última visualização: 30/06/2018

Ao mesmo tempo, a articulação entre as três instituições, o jornal, dependente dos financiamentos do estado, assim como a Quasar, justificam sua funcionalidade como propagadores da modernidade de Goiás. Ou seja, o jornal e a Quasar acabam por compor, nesse caso, um instrumento para o governo do estado propagandear os incentivos na cultura e a capacidade de modernização do estado.

Mais um indicador das intensas relações entre a companhia e o governo do estado é a possibilidade de estatização da companhia em 2016. Quando do fechamento do Espaço Quasar e a possibilidade de interrupção das atividades da companhia, o *Jornal Opção* publicou em 11/10/16 a possibilidade de a companhia ser incorporada ao orçamento estadual já em 2017 e se chamaria Quasar Cia. de Dança do Estado de Goiás. Porém tal incorporação não se confirmou, e a companhia teve suas atividades interrompidas.

Toda essa problemática fica evidente a partir de 2016 pela falta de financiamento. Nesse momento, várias notícias e reportagens foram publicadas sobre as condições financeiras da companhia, os endividamentos junto às instituições financeiras e a falta de reconhecimento por alguns fundos de fomento, o que levou ao fechamento do Espaço Quasar. O ano de 2016 é o último ano de financiamento da Petrobrás, ou seja, a não renovação do investimento da empresa federal resultou no fechamento parcial da companhia, o que nos revela o quão frágil é a condição financeira dos grupos de dança em Goiás. Por outro lado, revela também a dependência da companhia em relação àquilo que se comenta sobre ela e, além disso, a disponibilidade do jornal *O Popular* em circular as informações sobre a companhia. Existia, nesse momento, um objetivo comum em evitar a interrupção das atividades da companhia tanto pelo estado quanto pelo jornal e, claro, pelo próprio Rodovalho. Porém a repetição das mesmas estratégias anteriores não foi suficiente para garantir a retomada de incentivos financeiros capazes de garantir a existência da companhia.

Essas reflexões têm mais relevância quando retornamos para a citação de Levi, que leva em consideração que as estratégias empreendidas pelas pessoas não são capazes de impedir certas formas de dominação, mas são capazes de condicioná-las ou pelos menos modificá-las. Outro ponto interessante é pensar que determinadas estratégias funcionam em um dado contexto histórico, mas quando essas condições mudam, como o próprio fim do financiamento da Petrobrás, no caso da Quasar, já não são mais tão eficientes. Ou seja, elas não são capazes de garantir o funcionamento da companhia sem o custeamento das atividades.

Para nós, as estratégias empreendidas por Rodovalho, balizadas pela principal ideia-força do período, tinham como objetivo a garantia dos financiamentos advindos dos órgãos públicos, e o coreógrafo utiliza-se dos seus recursos disponíveis para alcançá-los. Porém com

uma variação, ou mudança, de uma dada condição - o fim do patrocínio da Petrobrás -, sua estratégia já não é mais tão eficiente, pois apesar de ele continuar insistindo na mídia para ressaltar as condições financeiras da companhia, a Quasar mantém-se fechada por dois anos, voltando a ter novo espetáculo em turnê no Brasil somente em 2018.

Percebemos que o ambiente cultural goiano - como também o nacional, pensando a partir de Katz, Guinsburg e Patriota - é marcado por uma disputa entre os grupos artísticos pelos restritos fomentos disponíveis através da Lei Rouanet. E essas disputas não dependem, apenas, de produzir espetáculos de grande qualidade estética, mas também de uma articulação midiática e das próprias relações que esses artistas estabelecem no meio para garantir os incentivos financeiros. Incentivos estes que definem a sobrevivência ou encerramento das atividades culturais no Brasil, ao passo que escancaram a fragilidade das manifestações artísticas no país.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo principal foi aprofundar os aspectos da recepção do espetáculo *No Singular*, partindo do pressuposto de que essa obra se insere em um momento específico da produção de Henrique Rodovalho e da dança goiana. Para construirmos esse espaço de recepção, foi necessário um mergulho nas produções acadêmicas, jornalísticas e críticas sobre a companhia tanto no momento de circulação da obra, em 2012, quanto em períodos anteriores e posteriores.

Nessa retomada cronológica da recepção, identificamos que algumas teses defendidas em 2012 em relação à companhia não estavam bem colocadas em períodos anteriores. Ou seja, foi perceptível que houve um olhar *a posteriori* e, a partir desse olhar, novos significados foram atribuídos, significados que não estavam colocados no momento do surgimento do grupo liderado por Rodovalho e Vera Bicalho.

Nesse processo de ressignificação, explicitamos o interesse de diferentes ambientes na defesa desses significados e na busca por valorização da companhia como principal expoente da dança goiana. Esse discurso é capaz então de estabelecer a Quasar como marco na historiografia da dança goiana, passando a considerar o cenário artístico goiano pouco produtor se comparado com o momento pós-surgimento da companhia.

Por outro lado, o que foi revelado, através das notícias de jornais e de algumas pesquisas sobre o cenário artístico anterior à década de 1980, revela uma intensa articulação dos artistas sediados em Goiânia tanto com o que se debatia nas artes em outras localidades quanto com o poder político local em busca de um processo de modernização do estado. A

partir de pesquisas que se dedicam ao contexto no qual a Quasar surge, foi possível desenhar um cenário no qual Rodovalho está inserido e, assim, articular as suas obras e as suas preocupações dentro desse contexto local e nacional.

Outro ponto desenvolvido dentro dessa dissertação foi a análise do registro fílmico do espetáculo. A preocupação aqui era tentar oferecer outras possibilidades interpretativas para além daquilo que foi circulado nos jornais na época de estreia da obra. Evidentemente que fomos balizados também pelo que circulou sobre *No Singular*, mas mostramos que houve uma diminuição das possibilidades interpretativas da obra por parte do público, já que o espetáculo chegou previamente interpretado pelo próprio criador.

Entendemos, então, que houve uma preocupação quanto à recepção da obra, apesar de ela circular com o significado de reestabelecer a conexão comunicativa com o grande público. Desse ponto de vista, percebemos que Rodovalho assume um lugar de autoridade em relação às interpretações de suas obras, lugar que é aceito pelos jornais e pela pesquisa acadêmica, projetando aquilo que Rodovalho pensa de suas próprias criações para os mais diversos espaços de debate da dança.

Com o objetivo de problematizar esse lugar ocupado por Rodovalho, construímos uma interpretação crítica da obra do coreógrafo, evidenciando temas que não foram comentados por ele e pelos jornais. Além disso, travamos um debate mais recortado sobre o tema das redes sociais e como ele é abordado dentro do espetáculo *No Singular*. A escolha desse tema deve-se, principalmente, às constantes referências de sua presença na obra coreográfica de 2012.

Outro ponto importante é a construção do registro fílmico como mais um espaço de recepção por parte de Rodovalho. Com o objetivo de projetar as suas interpretações sobre a própria obra, o coreógrafo produz um registro fílmico, selecionando os pontos mais importantes do espetáculo. Percebemos, assim, que a produção do registro tem objetivos específicos que se articulam com aquilo que foi comentado sobre a obra nos jornais.

Dessa maneira, evidenciamos como Rodovalho tem uma ideia preconcebida daquilo que ele quer debater com a obra e daquilo que ele quer que o público compreenda desse espetáculo. Temas como as redes sociais e o isolamento são debatidos reiteradamente nos jornais e explicitados de forma peculiar no registro fílmico.

Por fim, percebemos que Rodovalho está inserido em um momento histórico muito específico em que esses temas estão presentes nos debates sobre a arte. Além disso, revelamos que, provavelmente, seu objetivo maior é manter os incentivos financeiros para o funcionamento da Quasar. Esse tema irá surgir como ideia-força a partir dos anos de 1980 e 90,

balizando também as produções da companhia e as próprias declarações de Rodovalho a fim de alcançar esses objetivos.

Concluimos que há um espaço de desenvolvimento das estratégias de Rodovalho, articulando três instituições que se orientam em torno da ideia-força de modernidade e da busca pelos incentivos financeiros. O jornal *O Popular*, a própria Companhia e o estado de Goiás surgem como instituições interessadas tanto na produção quanto na circulação e divulgação das obras de Rodovalho, a fim de garantir a efetivação das ideias-força presentes em determinados momentos históricos.

É possível perceber, então, que uma prática de pesquisa vem se solidificando dentro da disciplina História. Espaço este marcado pela escolha de determinadas produções humanas que serão alçadas como objetos e fontes de pesquisa. O historiador se vê cercado de possibilidades de desenvolver seu senso crítico, circulando em diferentes espaços no campo do pensamento, por necessidade de articular diversas esferas da produção humana.

Por isso, a Quasar surge a partir de uma escolha bastante pessoal, mas também devido a potencialidades de uma companhia solidificada no meio artístico goiano e nacional. Dessa maneira, abre-se espaço para diversas reflexões, seja utilizando as notícias de jornais, seja no campo estético, na linguagem coreográfica especificamente ou até mesmo em diálogos mais intensos com a antropologia, ficando restrito às escolhas que foram feitas para a pesquisa.

A experiência estética surge então como campo profícuo de análise, principalmente, por que essa é a questão central tratada nos comentários sobre a Quasar. Por mais que a questão dos incentivos seja o pano de fundo da recepção produzida e acionada pela companhia, a ideia-força que tanto discutimos, esse pano de fundo é articulado a partir de julgamentos estéticos daqueles que acompanham as obras de Rodovalho.

Experiência essa bastante movediça principalmente, devido às suas reordenações de valores. A estética não é uma “fórmula” pronta e acabada que aplicamos em todas as obras e retiramos resultados. Muito pelo contrário, a estética surge a partir de experiências prévias do autor ou daquele que se encontra com a obra, articulando suas percepções com aquilo que quer demonstrar ou está sendo demonstrado.

A estética obriga-nos então a entender demandas de artistas e público em um determinado contexto histórico, remete-nos a esse contexto e nos instiga a indicar características desse momento. Por outro lado, coloca-nos em constante choque, já que analisamos uma obra esteticamente sempre em momentos posteriores à sua estreia, ou seja, o nosso momento de análise é diverso daquele de confecção da obra. Abre-se assim o

entendimento de dois campos distintos: a pesquisa, que se faz de forma aberta, revelando o seu próprio momento histórico de produção, e a obra de arte, recuperada a partir de indícios dessa pesquisa.

É evidente que retomar a Quasar tanto em seu momento de origem quanto durante a estreia de *No Singular*, em 2012, diz respeito ao próprio momento em que nos encontramos atualmente. É relevante para nós entendermos esse passado, pois diz respeito à própria pesquisa e ao próprio pesquisador. Encontramo-nos em um contexto histórico específico que se faz relevante compreender esse passado (presente) do qual a Quasar estava inserida e em constante luta por sobrevivência.

Fazer essa “história do tempo presente”, então, é a busca por entender qual é esse presente em que nos encontramos. E, além disso, é questionar quando é que esse momento irá virar “passado”. Demandas da companhia estudadas nessa pesquisa ainda se fazem presentes até o momento não só no caso da Quasar, mas de vários artistas. E as próprias questões que deram origem a essa pesquisa ainda estão colocadas e irão permanecer.

É evidente que nenhum desses debates foi esgotado, mas abrimos caminhos e possibilidades para a próxima etapa. Nesse sentido, diversas pesquisas, abordagens e ponderações deverão ser incluídas no futuro para tentar desvelar, cada vez mais, o cenário artístico no qual a Quasar está presente, cenário este marcado por disputas e projetos que se articulam de maneira fluída e dos quais devemos identificar seus rastros a fim de construir certa inteligibilidade de um dado momento histórico.

REFERÊNCIAS

ESPETÁCULO:

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). [Espetáculo completo cedido pela direção da companhia]

LIVROS:

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOSCO, Francisco. *A Vítima tem Sempre Razão?: Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2017.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Tese (Doutorado) – UFMG, Belo Horizonte, 2008.

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

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

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

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Tradução: Martha Conceição Gambini. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro Ideias de uma História*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras,

2014.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Tradução: Fábio dos Santos Creder Lopes. 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LEVI, Giovanni. *A Herança Imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Trad.: Cynthia Marques de Oliveira. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

LICHTE, Erika Fischer. *Estética de Lo Perfomartivo*. Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

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

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

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.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culutras Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímeses em circunstâncias não hegemônicas*. 1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2017.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

CAPÍTULOS DE LIVRO:

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

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.

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

ROSENFELD, Anatol. Estética. In: ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto II. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Notas Sobre a Arte de Cinema. In.: ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. O Close up em Plano Próximo. In.: In.: ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRABALHOS ACADÊMICOS

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.

DAMASCENO, Alexandre Augusto. *A Batucada Fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2016.

FARIA, Gustavo Silvestre de. *Corpo-em-dança: um ensaio sobre a presença do espectador (estudo de caso com o espetáculo „Céu na Boca” da Quasar Cia. De Dança)*. Trabalho de Conclusão de Curso em Música e Artes da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

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.

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.

LIMA, Rodrigo Esteves. *René Girard e as Redes Sociais: um retorno ao bode expiatório?*. Monografia apresentada no curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

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

NETO, Arthur Marques de Almeida. *Comunicação sem Objeto: dança contemporânea*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2016.

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, UNICAMP, Campinas, 2014.

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

SILVA, Michael. “*Por Instantes de Felicidade*”: *Corpos em performance na Quasar Cia. de Dança de Goiânia*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

VENTUNA, Rafael. *Quasar Cia. de Dança – quando arte e negócio movem-se juntos*. Trabalho de Conclusão do Curso MBA em Bens Culturais – Cultura, Economia e Gestão do Programa FGV Management. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2012.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. Diante da Sacralidade Humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950 – 1977). Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de PósGraduação em História, Goiânia, 2017

WASILEWSKI, Luís Francisco. *Isto é Besteiro! A obra dramaturgical de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – São Paulo, 2008.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

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/ivreuniao/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.

ARAUJO, Luana Leite Pereira de; RIOS, Riverson. A Popularização das Redes Sociais e o Fenômeno da Orkutização. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais...* XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife – PE. 14 a 16/06/2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0590-1.pdf>. Última visualização: 12 ago. 2019.

ASSUMPÇÃO, 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.

CHARTEIR, Roger. Debate: Literatura e História. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216. <https://doi.org/10.1590/2237-101X001001006>

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.

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.

MORAIS, Tatyane de; SOARES, Thiago. O Estatuto da Ficção no Documentário “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho. In.: *Anais XXXII Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, 2009.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. Annablume, USP – São Paulo, 2006, p. 229 -250. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>

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

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.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*. Trad.: Anne-Marie Milon de Oliveira. v. 15 n. 45 set/dez. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>>. Última visualização em: 12 nov. 2018. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782010000300003>

ROCHA, João Cezar de Castro. O Provedor de Conteúdo (Arqueologia do hoje) I. *Rascunho*. Fevereiro de 2017. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-provedor-de-conteudo-arqueologia-do-hoje-i/>. Última visualização: 12 ago. 2019.

ROCHELLE, Henrique. Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. In: *Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações* - Porto Alegre – outubro de 2012.

CRÍTICAS

KATZ, Helena. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. A dança autoral de Goiás. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1999. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. A premiada Quasar encerra o DançaAtiva com duas coreografias. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1998. 1998a. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. A programação do Sesc privilegia a dança - *Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 1998. 1998d. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019..

KATZ, Helena. Além das velhas capitais. *BalletTanz movimentos* 96, 31 jan. 1996. 1996c. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Bailarinos, profissionais por amor à arte. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 2003. 2003b. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Carlton Dance apresenta modelo antiquado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mai. 96. 1996a Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Grupos apostam na vitalidade da dança. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1996. 1996b. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Programa de dança traz a Cia. Quasar. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out. 1998. 1998c. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Projeto de apoio ao trabalhador das artes cênicas provoca críticas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 mar. 1998. 1998b. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Quasar busca novos caminhos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2009. 2009a. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. São Paulo recebe o 3º Circuito Telecom. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2003. 2003c. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Setor merece respeito fora do País. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2003. 2003a. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Um embate entre o real e o desejado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 out. 2009. 2009b. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

KATZ, Helena. Uma cilada para Henrique Rodovalho. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 2006. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br>. Última visualização: 12 ago. 2019.

NOTÍCIAS DE JORNAIS

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

ABREU, Sebastião Vilela. Passos Contemporâneos. *O Popular*, Goiânia, 2 abr. 2013. 2013a. 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.

O POPULAR. A democracia chega à Cultura. Goiânia, 09 fev. 1988. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. A democracia chega à Cultura. Goiânia, 09 fev. 1988. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

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

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

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

O POPULAR. Goiânia, 14 nov. 1996i. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 15 jun. 1997c. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 17 jan. 1986a. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 17 set. 1996e. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 2 out. 1996g. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 21 set. 1996f. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 23 abr. 1985a. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 24 out. 1990. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 3 jun. 1997a. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 3 nov. 1996. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 4 jun. 1997b. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 5 ago. 1996a. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

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

O POPULAR. Goiânia, 6 ago. 1996b. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 6 out. 1996h. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 7 out. 1996i. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 7 set. 1996d. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 8 abr. 1986b. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

O POPULAR. Goiânia, 9 ago. 1996c. *Caderno 2*. Acessado pelo Arquivo Histórico Estadual.

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

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.

OUTROS DOCUMENTOS

CINEMANEIRO. *Manual de Produção Audiovisual*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/Manual%20de%20produ%C3%A7%C3%A3o%20audiovisual.doc>. Última visualização em: 14 nov. 2018.

PETROBRAS. *Regulamento Petrobras Cultural* (Edital). Produção e Difusão – Setor Artes Cênicas. Manutenção de grupos e companhias de dança, 2012. Disponível em: <http://www.sol.sc.gov.br/index.php/editais-e-chamadas-publicas/Editais%20encerrados-372/Programa%20Petrobras%20Cultural-322/972-regulamento-geral-1292/file>. Última visualização: 12 ago. 2019.

PETROBRAS. *Seleção Pública Petrobras Cultural 2012* (Edital), 2012. Disponível em: https://ppc.petrobras.com.br/sites/default/files/documentos/projetos_contemplados_edicao_2012.pdf. Última visualização: 12 ago. 2019.

PETROBRAS. *Seleção pública Petrobras Cultural 2012* (Edital). Divulgação das cartas abertas e dos participantes das comissões de análise técnica, 2012. Disponível em: https://ppc.petrobras.com.br/sites/default/files/documentos/carta_aberta_e_comissoes_edicao_2012.pdf. Última visualização: 12 ago. 2019.