

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

MICHAEL SILVA

**“Por Instantes de Felicidade”:**

Corpos em *performances* na Quasar Cia. de Dança de Goiânia.

Goiânia/GO  
Abril de 2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS  
DE TESES E  
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       Dissertação       Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

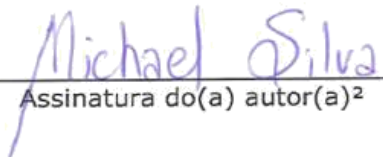
Nome completo do autor: Michael Silva

Título do trabalho: "Por Instantes de Felicidade": Corpos em performances na Quasar Cia. de Dança de Goiânia


**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 21 / 06 / 17

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR – PERFORMANCES CULTURAIS

**“Por Instantes de Felicidade”:**

Corpos em *performances* na Quasar Cia. de Dança de Goiânia.

MICHAEL SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientador: Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia

Goiânia/GO  
Abril de 2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Michael

"Por Instantes de Felicidade" [manuscrito] : corpos em performances na Quasar Cia. de Dança de Goiânia / Michael Silva. - 2017.

223 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui gráfico, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Quasar Companhia de Dança. 2. Por Instantes de Felicidade. 3. Performance. 4. Corpo. I. Petronilio Correia, Paulo, orient. II. Título.

CDU 7



Serviço Público Federal  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
 ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais**

**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Michael Silva para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.**

Aos vinte e oito dias do mês de abril de dois mil e dezessete, às quatorze horas na sala de reuniões da reitoria da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia (orientador e presidente da mesa), Profa. Dra. Renata Lima (UFG), Profa. Dra. Luciana Gomes Ribeiro (IFG) e Profa. Dra. Maria Cristina de Freitas Bonetti (UEG) na qualidade de convidadas externas do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Michael Silva ***“Por Instantes de Felicidade”: Corpos em performances na Quasar CIA. de Dança de Goiânia.*** O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

- Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia
- Profa. Dra. Renata Lima
- Profa. Dra. Maria Cristina de Freitas Bonetti
- Profa. Dra. Luciana Gomes Ribeiro

Petronílio aprovado  
Renata aprovada  
Luciana aprovada  
Maria aprovada

**Michael Silva** faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o senhor presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Performances Culturais – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 28 de abril de 2017.

Parecer

Aprovado

Petronílio  
 Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia  
 Presidente

Luciana  
 Profa. Dra. Luciana Gomes Ribeiro  
 Membro

Maria  
 Profa. Dra. Maria Cristina de Freitas Bonetti  
 Membro

Renata  
 Profa. Dra. Renata Lima  
 Membro

Abdera  
 Prof. Dr. Roberto Abdera Junior

Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, ao professor Paulo Petronilio. Sem ele esse trabalho não se concretizaria. As professoras Luciana Ribeiro e Cristina Bonetti pelas inestimáveis contribuições na qualificação.

Agradeço a Vera Bicalho, por dividir suas memórias e materiais da Quasar. A Henrique Rodovalho, por ter me dado um pedaço de seu tempo. Ao Daniel Calvet, pela generosidade de conceder uma dança de palavras comigo. A Martha Cano, por ter me cedido uma entrevista e pelo convite a integrar, em 2013, a Quasar Jovem Cia. de Dança como bailarino convidado e poder experimentar um pouco disso no corpo. Obrigado também aos bailarinos João Paulo Gross e Marcos Buiati pelas ricas palavras.

A minha mãe, Dona Eleusa Cristino, que me honra sempre com o orgulho sem medida que sente de mim e pelo seu amor incondicional. Ao meu pai, Nato, de quem herdei o gosto por livros, e aos meus familiares da terra vizinha.

Aos amigos que Goiânia me deu, em especial a Niviete Maria, pelas suas pétalas de aço. As pêssegas Rousejanny Ferreira e Eloísa Rosa que me acolheram no pomar inquieto-dançante e me balançaram do galho em alguns momentos. A Suéllen Foletto, pela sua gargalhada contagiante e apoio. Ao Alberto Rodarte, pela sua ajuda na qualificação. A Edna Borba, por suas gentilezas inesperadas. Ao Wadson Lima, pelos socorros computacionais e ao Ronei Vieira, pelo auxílio com o cartaz e pelas infinitas discussões sobre arte.

Ao meu primeiro professor de *street dance*, Zeca de Oliveira, e ao meu primeiro professor de balé, Dennis Rodrigues, que me fez mexer na extinta Companhia de Dança de Araguaína e Companhia de Dança de Colinas/TO. Professores que regaram em mim a semente que brotou dança. A professora Laura Gonçalves e a *maître* cubana Leidy Escobar, que sempre me receberam de braços abertos em seu estúdio de dança.

Aos meus professores da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Tocantins, que me fizeram constatar que o mundo é uma sopa de letrinhas. Ingere-as.

A todos que aqui estão presentes, e aos que estão na minha aorta, meus aplausos mais quentes e estalados. Tlac, tlac, tlac!

Dedico ao professor Paulo Petronilio e àqueles que, no país e fora dele, regam sua arte com o suor da testa. E àqueles que, sem ela, morrem de inanição.

## **Para meu amigo que teima em dançar**

Ao Michael Silva

A dança foi feita pra quem não quer ser gente  
Pra essas pessoas que teimam em ser o que não podem  
Por pessoas que precisam de mais que a vida pode oferecer...  
Quando, nos rodopios, imitam as pétalas do mal-me-quer  
E que, de tão bonita que é a queda,  
Esquecemos das dores que sofreu ao se partir para lançar-se no vento!  
Dançar é pra quem não consegue seguir leis,  
Principalmente a lei de inércia: mover-se não lhes é escolha...  
Dançar é pra esses loucos, cujos braços teimaram em não ser asas  
E que se debatem, se arremessam no vácuo e pairam – se não no ar –,  
No tempo e no espaço, num catártico espasmo muscular...  
Esses tais que dançam são incapazes de compreender  
Que um corpo não pode saltar para fora do mundo,  
E num gesto ainda mais ininteligível,  
Abandonam o que nos faz humanos – inteligência –  
E se projetam no que nos faz divinos – a alma...  
Dançar ficou pra esses que não conseguem ouvir o mundo  
E permanecerem indiferentes: tudo vibra, tudo se move, tudo dança...

Eduardo Amorim

05 de setembro de 2011

“O diálogo mais importante ocorre obviamente entre a dança e a percepção, entre o pensamento que se transmite através de um movimento e a consciência de quem o testemunha.” Laurence Louppe (2012, p.39)

## “Por Instantes de Felicidade”:

Corpos em *performances* na Quasar Cia. de Dança.

## RESUMO

A pesquisa que aqui se segue usa a noção de *performance* dos estudos desenvolvidos na vertente de investigação do Departamento de *Performance Studies* da *New York University*, especialmente no trabalho do teatrólogo Richard Schechner, para se lançar em direção ao espetáculo “Por Instantes de Felicidade”, da Quasar Cia. de Dança, por meio de seus registros documentais. Este trabalho se questiona sobre o trajeto histórico da companhia; sobre como ocorreu a sua projeção e sobre suas características enquanto produtora de dança para, a partir desses elementos, lançar sua leitura poética da obra de dança acima citada. Para tanto, propõe uma reflexão conceitual que sinaliza o olhar teórico lançado sobre os documentos de tal espetáculo e sobre a companhia; bem como traz uma descrição pormenorizada do “Por Instantes de Felicidade”, para entendê-lo formal e contextualmente. A interpretação do espetáculo conta com as imagens em vídeo de sua estreia local dias 18 e 20 de abril de 2008 no Teatro Goiânia, com os extras de tal *DVD*, com uma entrevista realizada com o coreógrafo Henrique Rodovalho e com um questionário realizado com o intérprete Daniel Calvet. Uma das conclusões a que se chega na investigação é que o espetáculo estudado prima por uma *performance* virtuosa de dança e que o seu forte conteúdo autorreferencial acaba por caracterizá-lo enquanto um espetáculo fundamentalmente de entretenimento, especialmente por seu tema ser comemorativo. Das entrevistas realizadas com os bailarinos João Paulo Gross, Marcos Buiati e Martha Cano, que dançaram-no em anos posteriores, conclui-se, entre outras coisas, que esse padrão performático vigoroso da companhia é fisicamente muito exigente para com os corpos dos intérpretes.

**Palavras-chave:** Quasar Companhia de Dança; Por Instantes de Felicidade; Performance; Corpo.

## “Por Instantes de Felicidade”:

Corpos em *performances* na Quasar Cia. de Dança de Goiânia.

### ABSTRACT

This research uses the *performance* notion from studies of the Department of Performance Studies at New York University, especially in the work of the playwright Richard Schechner, and focuses on “Por Instantes de Felicidade” (“Moments of Happiness”), *Quasar Dance Company* celebrating its twentieth anniversary. This work, therefore, questions itself about the historical journey of this company; about how its national and international projection occurs and about its characteristics as a dancer-producer to thenceforth do a poetic reading about this spectacle. In order to get that, this paper proposes a conceptual reflection that signals the epistemological view cast upon the documents of this show and about this company, and it makes a detailed description of the spectacle “Por Instantes de Felicidade” to perceive it formally and contextually. The reading of the show counts on the video images of its local premiere on April 18 and 20, 2008 at Teatro Goiânia, with the extras of such a DVD, an interview with the choreographer Henrique Rodovalho and a writing questionnaire with the interpreter Daniel Calvet. One of the conclusions reached in the research is that the show studied excels by a virtuous performance of dance and that its strong self-referential content ends up characterizing it as a spectacle fundamentally entertainment, especially for its theme to be commemorative. From the interviews conducted with the dancers João Paulo Gross, Marcos Buiati and Martha Cano, who danced it in later years, it is concluded, among other things, that this vigorous performative pattern of the company is physically very demanding for the bodies of the performers.

**Key-words:** Quasar Dance Company; Por Instante de Felicidade; Performance; body.

## Lista de figuras

Figura 01 – Vera Bicalho e Henrique Rodovalho. Estreia local de "PIF" .....	50
Figura 02 – "Versus". .....	53
Figura 03 – Lavínia Bizzotto, "Divíduo" .....	55
Figura 04 – Lavínia Bizzotto, "Só tinha de ser com você" .....	58
Figura 05 – <i>Frame</i> 016, "Kill Bill" .....	72
Figura 06 – <i>Frame</i> 074, "Kill Bill" .....	74
Figura 07 – <i>Frame</i> 093, "Kill Bill" .....	75
Figura 08 – <i>Frame</i> 115, "Moça de 20 anos" .....	77
Figura 09 – <i>Frame</i> 124, "Moça de 20 anos" .....	78
Figura 10 – <i>Frame</i> 165, "Moça de 20 anos" .....	83
Figura 11 – <i>Frame</i> 209, "Espumante 1" .....	85
Figura 12 – <i>Frame</i> 224, "Espumante 1" .....	86
Figura 13 – <i>Frame</i> 242, "Espumante 1" .....	87
Figura 14 – <i>Frame</i> 267, "Espumante 1" .....	88
Figura 15 – <i>Frame</i> 322, "Confidência no Banheiro" .....	88
Figura 16 – <i>Frame</i> 375, "Confidência no Banheiro" .....	90
Figura 17 – <i>Frame</i> 383, "Gago" .....	93
Figura 18 – <i>Frame</i> 403, "Espumante 2" .....	95
Figura 19 – <i>Frame</i> 432, "Espumante 2" .....	96
Figura 20 – <i>Frame</i> 477, "Mulheres" .....	98
Figura 21 – <i>Frame</i> 527, "Conjunto" .....	100
Figura 22 – <i>Frame</i> 545, "Duo com 4" .....	102
Figura 23 – <i>Frame</i> 568, "Duo com 4" .....	103
Figura 24 – <i>Frame</i> 575, "Duo com 4" .....	102
Figura 25 – <i>Frame</i> 626, "Duo com 4" .....	109
Figura 26 – <i>Frame</i> 711, "Espumante 3" .....	111
Figura 27 – <i>Frame</i> 755, "Final" .....	112
Figura 28 – Comemoração, 18/04/2008, Restaurante TAO .....	114
Figura 29 – Comemoração, 19/04/2008, Bougainville.....	114

## Lista de tabela

Tabela 01 – Menu "Espetáculo" .....	33-34
-------------------------------------	-------

## Lista de gráficos

Gráfico 01 – Curva demonstrativa de volume de publicações entre 1988 e 2008 .....	58
Gráfico 02 – Variações de adjetivação no período entre 1988 e 2008 .....	58

## SUMÁRIO

<b>Introdução: Instantes de um corpo observante .....</b>	<b>14</b>
Breve introdução à Quasar, 15 / Breve introdução ao <i>Por Instantes de Felicidade</i> (PIF), 16 / A escolha, 18 / O conceito de <i>performance</i> , 19 / Da organização do trabalho, 22.	
<b>Capítulo 1. Instantes cartógrafo-performático-poéticos: como me desdobro .....</b>	<b>24</b>
1.1. Meu mapa, minha <i>performance</i> .....	25
1.1.1. Para fazer do mapa uma <i>performance</i> .....	30
1.1.2. O filme como desdobramento de uma <i>performance</i> .....	32
1.1.3. Corpos na tela enquanto <i>performance</i> .....	35
1.2. Pensando o conceito de <i>performance</i> e “enquanto <i>performance</i> ” .....	40
1.2.1. Pensar a dança como processo performático .....	43
1.2.2. A poética da recepção da <i>performance</i> em vídeo de <i>PIF</i> .....	45
<b>Capítulo 2. Instantes de um corpo celeste: desdobrando a Quasar .....</b>	<b>50</b>
2.1. Instantes moderna, instantes contemporânea?: a Quasar? .....	61
<b>Capítulo 3. Instantes que os olhos veem e que o corpo sente.....</b>	<b>69</b>
3.1. Instantes sobre o treinamento dos intérpretes .....	70
3.2. Instantes sobre a oficina e <i>performance</i> propriamente dita: composição e escrita coreográfica de PIF .....	72
3.2.1. Cena: “Kill Bill” .....	72
3.2.2. Cena: “Moça de 20 anos” .....	77
3.2.3. Cena: “Espumante 1” .....	85
3.2.4. Cena: “Confidência no banheiro” .....	88
3.2.5. Cena: “Gago” .....	92
3.2.6. Cena: “Espumante 2” .....	95
3.2.7. Cena: “Mulheres” .....	97
3.2.8. Cena: “Conjunto” .....	99
3.2.9. Cena: “Duo com 4” .....	102
3.2.10. Cena: “Espumante 3” .....	110
3.2.11. Cena: “Final” .....	112

3.3. Instantes do esfriamento de PIF, 18 e 19 de abril de 2008 .....	114
<b>Capítulo 4. Outros Instantes da Quasar e do PIF: desdobras.....</b>	<b>118</b>
4.1. Desdobrando Instantes e cartografando vidas.....	119
4.1.1. A rotina .....	119
4.1.2. Habilidades físicas e artísticas .....	121
4.1.3. Sobre a estética de dança Quasar .....	125
4.1.4. Sobre dançar PIF.....	127
<b>INSTANTES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>
Anexo A – <i>Frames do vídeo de “Por Instantes de Felicidade”</i> .....	139
Anexo B – Entrevista André Henrique Rodovalho Pereira.....	187
Anexo C– Questionário escrito Daniel Calvet .....	190
Anexo D – Circulação do Espetáculo “Por Instantes de Felicidade” .....	200
Anexo E – Entrevistas Martha Cano, João Paulo Gross e Marcos Buiati.....	203
Anexo F – Dvd “20 Anos Quasar Cia De Dança – Por Instantes De Felicidade” .....	223

## Introdução: Instantes de um corpo *observante*<sup>1</sup>

O instante é o arremedo  
De uma coisa perdida  
(PESSOA, [1933] 1995, p.175)

O corpo e a dança são vivos e múltiplos. Portanto, fogem. Quando o olho pensa que viu e entendeu tudo já foi, já era, porque se projetam no futuro. O bailarino enquanto signo, segundo Paulo Petronilio (2015), se situa no vento do efêmero dos gestos e dos movimentos, e só pode significar através do vário, do múltiplo, do indizível, da inquietação e do fugidio. Portanto, o olho que mira a dança e o bailarino precisa se conformar em bailar também, cambalear de um lado para o outro, cair, levantar, entregar-se ao signo dançado: enigma do corpo-outro. Isso implica em concordar em ser jogado daqui pra lá, de lá pra cá, mesmo que essa dança seja assistida milhares de vezes, dançada centenas de vezes. O fato é que os olhos sairão sempre mexidos. Resulta disso que a pretensão de escrever a dança a partir do olho é sempre falha, porque ela é muito mais que isso aí. Quando os olhos vêm/veem com os ovos, a dança já fez uma deliciosa farofa. Isso significa admitir que o texto do olho sobre dança, assim como defende Laurence Louppe (2012), não pode ser outra coisa senão densidades sentidas e impressões de percepções do passado construindo um aqui e agora (que são outra coisa).

Em direção a autora conflui Paulo Petronilio (2016, p.323) quando afirma que só “Quando tomamos consciência de que escrever é um processo, estaremos a caminho das *performances*”. Do dito até o momento, gostaria de reconhecer que o texto do olho sobre a dança vista e escrito aqui é também coreografia. Especialmente porque eles se deixaram mexer, se moveram junto, para construir essa dança cambaleante que segue.

Desse processo de ter os olhos mexidos a partir de *Por Instantes de Felicidade*, da Quasar Cia. de Dança, é que surge a minha questão: Como percebo o *Por Instantes de Felicidade*?. Questão colocada em mim, mas que ampliará meu olhar/pensamento em direção à dança, à companhia e ao espetáculo. Assim, das sensações ocasionadas a partir de “PIF”, internamente apelidado assim, defino os objetivos dessa investigação: estudar o mencionado espetáculo de acordo com o conceito de *performance* do antropólogo e

---

<sup>1</sup> Gramaticalmente correto seria empregar o adjetivo na sua forma habitual: observador. Mas, preferi usar o neologismo “observante” para fazer um paralelo com o texto *O Corpo Paradoxal* de José Gil, no qual ele lança a noção de “espaço de um corpo dançante” para atestar a capacidade da dança de inaugurar/desenhar novos espaços. Mais tarde, no capítulo um, entenderemos um pouco melhor.

teatrólogo Richard Schechner. Investigar fontes documentais impressas sobre a história da companhia. Analisar esse espetáculo de comemoração de 20 anos da Cia. como *performance* a partir de seu registro em vídeo. Sistematizar a história da Companhia e a análise da *performance* de *PIF* em uma perspectiva poética e, deste modo, contribuir para os estudos de *Performances* Culturais no Brasil. Escolho, para isso, fragmentos. Densos fragmentos que me afetam. São desses fragmentos, vozes e sussurros de corpos de *PIF* que proponho a “elaboração de um texto” (LOUPPE, 2012, p. 49).

Deste modo, tendo sido um espetáculo comemorativo, é impossível olhar para a *performance* de *Por Instantes de Felicidade*, tema de estudo e espetáculo de vinte anos da Quasar Companhia de Dança, e não ver essa companhia primeiramente. Até mesmo porque tal *performance* condensa grande parte do histórico dela.

### **Breve introdução à Quasar**

A Quasar Companhia de Dança nasceu em 1988 por um gesto fundador de Vera Regina Sant’anna Bicalho e Henrique Rodovalho, na cidade de Goiânia, e hoje ocupa um lugar de destaque na produção de arte contemporânea nacional e internacionalmente. Esta companhia, desde algum tempo, tem sido apontada como uma das mais fecundas da cena nacional (VICENZIA, 1997; CAMINADA, 1999). Vale ressaltar que a Companhia consegue se projetar mesmo em ambientes que oferecem desafios para o fazer artístico, em consequência das ineficientes políticas públicas voltadas às artes e a cultura, tal como em Goiânia e em um contexto maior, no próprio Brasil. Apesar disso, calcada na busca de uma linguagem particular, ela ganha cada vez mais público e apreciadores de suas obras.

A Companhia, que em fevereiro de 2016 completou seus vinte e oito anos de existência, conta em seu repertório com o total de vinte e sete obras. São elas: *Asas* [1988]; *Estudos* [1989]; *Sob o mesmo azul* [1990]; *Não Perturbe* [1992]; *Três ao Centro* [1992]; *O Ovo da Galinha* [1993]; *Senhores de Poucas Visões* [1993]; *Quasar em Performance* [1994]; *Quasar Erudito* [1994]; *Quatros* [1994]; *Versus* [1994]; *Registro* [1997]; *Divíduo* [1998]; *Coreografia Para Ouvir* [1999]; *Mulheres* [2000]; *Emprestame Teus Olhos* [2001]; *O+* [2004]; *Só Tinha de Ser Com Você* [2005]; *Uma História Invisível* [2006]; *Por Instantes de Felicidade* [2007]; *Céu na Boca* [2009]; *Tão Próximo* [2010]; *No Singular* [2012], *Suite III* – para o espetáculo conjunto de dança e música *Logos-Diálogos* [2012] –; *Por 7 Vezes* [2013]; *Sobre Isto, Meu Corpo Não Cansa*

[2014] e *A Distância entre Dois* [2016]. Muitos destes trabalhos encenados em solo nacional e internacional.

### **Breve introdução ao *Por Instantes de Felicidade* (PIF)**

Dentre estas vinte e sete obras, dezenove antecessoras serviram de inspiração para a composição de *Por Instantes de Felicidade*, espetáculo concebido no final de 2007 por Henrique Rodovalho, diretor artístico e coreógrafo da companhia. *Por Instantes de Felicidade*, ou *PIF* (abreviação usada pelo coreógrafo e pelos dançarinos), foi primeiro apresentado em dezembro de 2007 no Teatro Alfa, em São Paulo, sua instituição patrocinadora. Após duas encenações neste teatro, a companhia fez sua estreia local no Teatro Goiânia nos dias 18, 19, 20, 25, 26 e 27 de abril de 2008. Ocasão na qual o espetáculo foi gravado dias 18 e 20 e gerou o registro em DVD que foi levado em consideração neste trabalho para a observação formal e estudo de sua encenação. Especialmente por não haver outra filmagem dessa estreia local e pela boa qualidade das suas imagens. Tal espetáculo circulou por diversas cidades brasileiras e algumas estrangeiras, entre as quais: São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Cruz de La Sierra/Bolívia e Perpignan/França<sup>2</sup>.

*PIF* é um espetáculo de pouco menos de sessenta minutos, composto por onze coreografias assim intituladas pelo próprio coreógrafo: *Kill Bill*; *Moça de 20 anos*; *Espumante 1*; *Confidência no banheiro*; *Gago*; *Espumante 2*; *Mulheres*; *Conjunto*; *Duo com 4*; *Espumante 3* e *Final*. Sua temática gira em torno de uma comemoração, o aniversário de uma “moça de vinte anos”. Uma analogia à fase vivida pela companhia naquele momento.

Na *performance* filmada de *PIF* no Teatro Goiânia e presente no DVD promocional intitulado *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009), integravam o seu elenco nove dançarinos – cinco mulheres e quatro homens. São eles: Aretha Maciel, Camilo Chapela, Daniel Calvet, Dejalmir Melo, Érica Bearlz, Fernando Martins, Luciane Fontanella, Simone Camargo e Valeska Gonçalves. Bailarinos que dançam em um palco que lembra um apartamento ou casa pela presença de determinados elementos cênicos (sofá, cadeiras, poltronas, *rack*, aparelho de som, luminária, mesa e taças). As laterais do palco são revestidas por telhas de policarbonato

---

<sup>2</sup> ANEXO D – Circulação do espetáculo “Por Instantes de Felicidade”.

nas cores azul, verde e branco, as quais constroem a aparência de paredes. O piso do palco é revestido por linóleos branco, cinza claro e cinza escuro, os quais criam a impressão de ser um tapete. Elementos que emprestam ao cenário um tom sofisticado. As mulheres se vestem com vestidos curtos de seda, de cores variadas, e calcinhas coloridas. Os homens, de roupas casuais: calças, camisas ou camisetas. Cenário e figurinos são assinados por Letícia Rossi e apresentam um ambiente urbano característico nas obras da Quasar.

Em *Kill Bill*, primeira cena do espetáculo, Daniel Calvet e Camilo Chapela desenvolvem uma dança vigorosa que remonta ao período de transição da companhia da primeira para a segunda fase, quando Henrique Rodovalho se lança em busca de uma estilística<sup>3</sup> de movimentação característica para sua companhia. Em *Moça de 20 anos*, os bailarinos dançam um texto lírico e humorado, de autoria deste coreógrafo, que dialoga com o momento da companhia. Em *Espumante 1*, os dançarinos se servem de champanhe e dançam com suas taças na mão pelo palco, como se estivessem na sala de um apartamento que protagoniza uma festa. Em *Confidência no banheiro*, um vídeo em que os bailarinos confessam suas manias é projetado no fundo do palco instaurando um momento de humor. Em *Gago*, Daniel dança a canção *Gago apaixonado*, interpretada pelo sambista brasileiro Moreira da Silva, para a bailarina Simone Camargo, que o esnoba completamente. Em *Espumante 2*, uma nova fila é formada à frente da mesa de champanhe. Na mesma cena Luciane, Valeska, Dejalmir e Fernando dançam uma sequência coreográfica que replica a estilística de movimentação característica da companhia. Em *Mulheres*, Erica, Valeska, Luciane, Aretha e Simone protagonizam um momento de dança especialmente feminino no qual, em seu final, é projetado um vídeo em homenagem a uma ex-bailarina da Quasar já falecida. Em *Conjunto*, todos os nove dançarinos estão no palco e dançam uma sequência coreográfica que replica a estilística de movimentação da Cia.. Em *Duo com 4*, Aretha e Camilo, Valeska e Daniel protagonizam a execução de dois duos sincronizados e, depois deles, mais um duo. Depois, assistimos à execução de Camilo, Dejalmir, Fernando e Daniel de uma sequência coreográfica composta de movimentos de explosão muscular. Em seguida, estes mesmos quatro dançarinos realizam uma cena cômica na qual dançam somente de cueca e camisa. Em *Espumante 3*, os bailarinos se juntam novamente na fila do

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, entendemos estilística em dança assim como Laurence Louppe (2012), para a qual ela é “um fundo de possibilidades rejeitadas em favor de determinadas estruturas de movimentos que conferem distinção” à obra. Estruturas decorrentes das preferências do(s) coreógrafo/bailarinos (p.138-139).

champanhe e, assim que se servem, vão em direção às coxias. Em seguida o que se vê é uma sucessão de entradas e saídas de bailarinos no palco a realizar duos e trios. Ao final da cena, todos os dançarinos, de um por um, dão selinhos na boca de Aretha Maciel, que personifica a “moça de 20 anos”. Em *Final*, os bailarinos são incididos por focos de luz, de um por um, e executam solos. Ao término, uma luz geral se abre e os bailarinos se ajeitam em uma aglomeração para serem “fotografados”.

### **A escolha**

No meio disso tudo, importa dizer que entre os motivos da seleção de *Por Instantes de Felicidade* como tema de estudo dessa investigação estão: ser proveniente de um período em que a Quasar já possuía uma visibilidade nacional e internacional considerável; ser um espetáculo que reúne pequenas referências da trajetória histórica e estilística da companhia e marcar em sua encenação a passagem dela pelos seus vinte anos. Em uma realidade brasileira em que, muitas vezes, grupos se extinguem cedo. Além da pouca produção acadêmica sobre dança contemporânea no Brasil.

A articulação sintética desse espetáculo, que referenciava a própria companhia e seus vinte anos de existência, delinearam *PIF* como meu tema de estudo, conjuntamente com a contextualização da companhia. Os questionamentos que acompanham este delineamento partiram do que ele sintetizava da Quasar.

Contudo, muito antes da seleção desse tema, acredito que já era por ele escolhido. Gosto de dança desde tenra idade e interessei-me mais pela companhia quando, em 2009, tive a oportunidade de apreciá-la ao vivo, pela primeira vez, em sua estreia de *Céu na Boca*, na cidade de São Paulo. Na oportunidade fui a mencionada cidade fazer um *workshop* de dança contemporânea com a professora da Escola Pavilhão D e diretora artística da Cia. paulista DivinaDança, Andrea Pivatto.

No entanto, a existência da Companhia Quasar e sua forma particular de produzir dança instigavam o meu imaginário e os meus sentidos desde cedo, através de vídeos vistos pela internet. Tal interesse pela poética da movimentação da Cia. me rendeu posteriormente concedidas visitas a ensaios em 2010, quando fui a Goiânia fazer curso de balé clássico com a *maître* cubana Leidy Escobar e convite, em 2013, para fazer parte do elenco da Quasar Jovem Cia. de Dança, onde permaneci durante este ano.

Percebemos, então, que desde cedo minha curiosidade vem crescendo em direção à dança. O que me levou à Companhia Quasar e ao seu espetáculo *PIF*. De tal

modo, é impossível delimitar meu objeto de estudo somente no espetáculo, uma vez ser ele uma síntese da trajetória da Quasar e esta, por sua vez, estar nele representada.

Para abordar a Companhia, por sua vez, realizei um levantamento bibliográfico e verifiquei que há alguns trabalhos acadêmicos sobre ela (MENEHINI, 2014; SANTANA, 2013; VENTUNA, 2012; FARIA, 2009; BITTAR, 2004; RIBEIRO, P., 2002-2003; RIBEIRO, L., 1998; ROSA [s.d.]). No entanto, constatei a ausência de pesquisas que a abordasse sob a perspectiva dos estudos de *performance*, assim como proponho aqui. Portanto, acredito que este é um intento diferenciado e desafiador.

### **O conceito de *performance***

A palavra *performance* surgiu do verbo em inglês *to perform* que significa realizar, completar, executar, efetivar, desempenhar uma ação, realizar através de. Em algumas vezes é usada no contexto de exposições em público, ou quando alguém desempenha algum papel no âmbito artístico, como um ator, por exemplo. O termo aparece muitas vezes associado historicamente à *performance art*. Esta forma de expressão artística surgiu por volta da década de 1960, nos Estados Unidos, envolvendo várias disciplinas diferentes como dança, música, poesia, mímica, vídeo, teatro, artes visuais, entre outras, em uma mesma intervenção (GOLDBERG, 2006).

Embora não contemplada nesta investigação, o gênero artístico *performance art*, segundo Richard Schechner (2012a), foi basilar para os estudos que se seguiram posteriormente. Com o passar do tempo o entendimento sobre *performance* tomou diversos usos. Ele adquiriu um sentido amplo de ação ou processo de ação e remete-se também ao ato cênico, estético formal, com características do drama ritual e do espetáculo, voltado a um público (CAMARGO; REINATO; CAPEL, 2011).

Este entendimento da *performance* deve-se muito às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 70 nas Ciências Sociais, especialmente na Antropologia e na Sociologia (CARLSON, 2009). As trocas interdisciplinares resultaram, a partir de então, em uma ideia da *performance* com um sentido antropológico, social e teatral. O que culminou, na década de 1980, nos EUA, em um campo fértil de estudos que acabaram se institucionalizando na vertente de investigação do Departamento de *Performance Studies* da *New York University*. Este campo de pesquisa se configura como estudos acadêmicos inter/transdisciplinares e é desenvolvido principalmente a partir destas três matrizes: a sociológica, calcada nos

estudos de Erving Goffman; a antropológica, de Vitor Turner e a teatral, de Richard Schechner. Na perspectiva destes estudos, a *performance* é um termo inclusivo. Teatro é apenas um ponto do contínuo que vai das ritualizações, às *performances* na vida cotidiana, demonstrações de emoções, celebrações, cenas de família, desempenho profissional e outras atividades, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, rituais e as apresentações espetaculares (LIGIÉRO, 2012, p.18).

No Brasil, estes estudos permeiam o Programa de Mestrado Interdisciplinar em *Performances* Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), no qual se insere esta investigação intitulada *Por Instantes de Felicidade: Corpos em performances na Quasar Cia. de Dança de Goiânia*. Uma pesquisa que atende ao caráter híbrido dos estudos de *performance*, pois, ao que defende Richard Schechner (2000), os estudos nesta área são inerentemente “inter”: intergenéricos, interdisciplinares, interculturais. E, por isso, intrinsecamente instáveis, pois resistem e rechaçam definições fixas. De tal modo, a “pureza” não constitui um valor a ser resguardado nestes estudos. Já que o campo é mais dinâmico e opera entre o teatro e a antropologia, o folclore e a sociologia, a história e a teoria de *performance*, os estudos de gênero e a psicanálise, as instâncias reais da *performance* e a performatividade, entre outras intersecções possíveis (SCHECHNER, 2000, p. 12).

Para Schechner (2000), as disciplinas acadêmicas se mostram mais ativas nesses cruzamentos em constante câmbio. Aceitar o “inter”, para o autor, significa opor-se a estabelecer sistema fixo de conhecimento, valores ou temas. Os estudos de *performance*, na sua opinião, são inconclusos, abertos, multivocais e autocontraditórios. Para Paulo Petronilio (2016, p.349), o que os estudos de *performance* propõe é uma espécie de desobediência epistemológica. Pois, segundo ele, é um tipo de abordagem que desafia as “caixinhas” de saberes hegemônicos, retos, cartesianos e hierárquicos quando se situam no “entre” e se lançam em uma jornada “inter”.

Nesta perspectiva “inter”, entre o objeto e o que vejo – percepção gerada pelo meu olhar a partir do olhado –, situa-se o meu tema de estudo e, como já dito anteriormente, para uma das performances da Quasar: o espetáculo *Por Instantes de Felicidade* em sua estreia local. A finalidade é desenvolver uma análise interpretativa sobre ele, guiamo-nos pela teoria de *performance* do teatrólogo e antropólogo Richard Schechner (2000, 2006, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b) e pela poética da dança contemporânea delineada por Laurence Louppe (2000 e 2012).

No processo metodológico de investigação do citado espetáculo, considero investigar aspectos de cinco elementos da “sequência total da *performance*” propostos por Richard Schechner (2000, 2006, 2011a): a) balanços/desdobramentos (documentos e memórias de PIF encenado em abril de 2008 em Goiânia), b) treinamento, c) oficinas, d) *performance* (propriamente dita) e e) esfriamento. Elementos estes que auxiliam na leitura poética de *Por Instantes de Felicidade*.

De acordo com Schechner (2006, 2011a), *treinamento* é o modo pelo qual se adquire competências específicas. É o método, aula, prática ou vivência que prepara o indivíduo/grupo para executar determinada ação ou comportamento. *Oficina* é a fase do processo de *performance* em que os materiais são encontrados, inventados e experimentados. A *performance* (propriamente dita) faz referência à estrutura dessa ação específica, sua forma de apresentação. O *esfriamento* refere-se ao comportamento pós-*performance*, quando as cortinas já se fecharam e o público já se foi. Pode consistir no ato de tirar o figurino, comer, orar, festejar ou simplesmente ir para casa. O *balanço* diz respeito às consequências ou ao seguimento dado a uma *performance*. Por esta via, podem ser considerados como balanços ou desdobramentos: comentários, resenhas, críticas, teorias, documentos, livros, fotos, memórias, entre outros derivados.

Desta maneira, considero “balanços/desdobramentos” (documentos e memórias) relativos ao “PIF” (SCHECHNER, 2000, 2006, 2011a): 1) O DVD promocional 20 anos Quasar Cia. de Dança – *Por Instantes de Felicidade* (2009) gravado em 2008; 2) A *performance* de PIF contida neste DVD e gravada dias 18 e 20 de abril de 2008, no Teatro Goiânia; 3) Os 755 *frames* coloridos obtidos a cada cinco segundos a partir desse mencionado DVD pelo programa *Free Video To JPG Converter 5.0.23.320*; 4) A entrevista de Henrique Rodvalho cedida em 27/09/2013, gravada em aparelho celular Positivo P201; 5) As 35 fotos particulares de Vera Bicalho das comemorações dos dias 18 e 19/04/2008, cedidas em 29/01/13; 6) O e-mail pessoal de Vera Bicalho enviado a mim dia 27/01/2014; 7) O questionário escrito do bailarino Daniel Calvet enviado a mim dia 16/12/14 e 8) A circulação do espetáculo fornecido por Vilma Sônia, secretária da Quasar, em 18/12/12. A denominação “balanço”, em Schechner, compreende as consequências “[...] em longo prazo ou o seguimento dado a uma *performance*” (2011a, p.225), incluindo teorizações e realizações posteriores ao evento performado.

Esses documentos citados permitirão circunscrever a dimensão formal e contextual relacionada ao tema de estudo, *Por Instantes de Felicidade*. No entanto, dado o distanciamento temporal da realização dessa *performance*, encenada no Teatro

Goiânia em abril de 2008, realizamos a pesquisa a partir do mencionado DVD promocional produzido pela *Samba Tango Filmes* e dirigido por Michael Valim e Rogério Sáfy e a partir dos “balanços” de tal realização acima mencionados.

### **Da organização do trabalho**

A investigação que se seguirá a partir daí será *cartógrafa-performática*. Como tal, se propõe aprofundar conhecimentos para compreender e proporcionar um espaço de discussão acerca de questões instigantes da realidade embasado na minha apreensão deste real (DELEUZE e GUATTARI, 1995; PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015) e traçando, a partir disso, uma espécie de mapa da minha recepção: uma outra *performance*. É preciso salientar que, como sua forma básica é documental e visa compreender e discutir o tema central da pesquisa, *PIF* em sua estreia em Goiânia, recorreremos à metodologia bibliográfica somente no que se refere à história da Quasar Companhia de dança.

No capítulo um, intitulado *Instantes cartógrafo-performáticos-poéticos: como me desdobro*, delinco o caráter teórico-metodológico da pesquisa inspirado na noção de cartografia de Gilles Deleuze e Félix Guattari e faço uma distinção analítica entre *performance* e “enquanto” *performance*, embasada nas noções de Richard Schechner (2006), para sinalizar o modo como os documentos citados de *Por Instantes de Felicidade* são abordados teoricamente. Assim como exponho as ferramentas poético-analíticas, fundamentadas em Laurence Louppe (2000 e 2012), as quais me utilizo para a leitura das coreografias que compõem tal obra.

No capítulo dois, intitulado *Instantes de um corpo celeste: desdobrando a Quasar*, realizo uma investigação histórica-artística sobre a Quasar Cia. de Dança para entender o contexto de seu surgimento e alguns aspectos formais seus (VENTUNA, 2012; RIBEIRO, 2010 e 1998; BITTAR, 2004 e RIBEIRO, 2002-2003). Para, a partir dessa pesquisa bibliográfica, entender como a companhia se situa dentro de um cenário de produção de dança no subcapítulo *Instantes moderna, instantes contemporânea?: a Quasar?*.

No capítulo três, intitulado *Instantes que os olhos veem e que o corpo sente*, descrevo de maneira pormenorizada as onze coreografias que compõem *Por Instantes de Felicidade* registradas no vídeo *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009) e teço uma leitura interpretativa sobre elas me utilizando das imagens

e dos balanços de *PIF* mais acima expostos, através dos passos apontados pelo autor Richard Schechner (2006) e das categorias analítico-poéticas de Laurence Louppe (2000 e 2012), expostas mais detalhadamente no primeiro capítulo.

No capítulo quatro, *Outros instantes da Quasar e do PIF: desdobras*, trago entrevistas com três ex-bailarinos da companhia: Martha Cano, João Paulo Gross e Marcos Buiati com o intuito de escutar outras vozes sobre a companhia e sobre a experiência de dançar o espetáculo aqui enfocado.

Para a análise do tema de estudo, aqui realizada, recorro àqueles documentos pertinentes ao espetáculo e à poética baseada em indícios da obra e em minha percepção, sensibilidade e subjetividade enquanto artista, bailarino. Posto que, de acordo com Laurence Louppe (2012), o entendimento de uma obra arrasta-se em uma temporalidade que, mesmo em momentos posteriores a sua finalização, pode revisitá-la em uma meditação sobre as suas premissas, seu propósito secreto, o nascimento do material, a escolha da ferramenta, os processos de elaboração.

Revistar a obra, para a autora mencionada acima, é uma viagem imaginária do indivíduo, frequentemente reconstituída *a posteriori* na análise da obra. Nela, o observador participa ativamente, ao invés de ser um simples destinatário, pois tem um papel ativo no interior do processo de decifração. De acordo com Laurence Louppe, quando se trata de dança, o diálogo mais importante ocorre entre ela e a percepção, entre o pensamento que se transmite através de um movimento e a consciência de quem o testemunha (2012, p.39). Nesta investigação, portanto, objeto e sujeito se diluem em um olhar permeado por diversos outros olhares: das imagens e dos textos escritos e falados. Neste empenho, não tenho a pretensão de esgotar os sentidos de *Por Instantes de Felicidade*, nem instaurar uma leitura única desta *performance* da companhia. Mas proceder por acercamento.

## Capítulo 1. Instantes cartógrafo-performático-poéticos: como me desdubro

Um mapa é uma questão de  
*performance* (DELEUZE e  
GUATTARI, 1996, p.22)

## 1.1 Meu mapa, minha *performance*

No campo da filosofia, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) propõe um desvio das “caixinhas” hegemônicas, retas, cartesianas e hierárquicas, tal como adverte Paulo Petronilio (2016). Particularmente quando se referem à forma de entender determinados fenômenos da realidade. Os dois pensadores realizam isso quando lançam mão, entre vários outros, de dois importantes conceitos, que aqui destacarei: rizoma e cartografia.

Para ilustrar o que os autores entendem por rizoma, pegarei o mesmo exemplo que utilizam em seu texto seminal *Introdução: Rizoma* do livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1995), a saber: o livro. Para tais autores, este objeto, longe de ser unívoco, é uma multiplicidade de “linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos” (p.12). Sendo assim, o princípio que possibilita e compõe este objeto, assim com os demais outros, é o da diversidade. Por esta sua natureza, portanto, defendem os autores ser eles um rizoma.

Para compreender um livro, por conseguinte, os filósofos atestam que não se trata de um procedimento de significar, entender ou colocar em linhas retas. Mas sim um esforço de agrimensar, cartografar e sentir densidades. Postura essa que se distancia do dogmatismo científico que apregoa ser possível a descrição de uma verdade absoluta dos objetos do mundo.

Cartografia, etimologicamente ‘carta escrita’ e, mais tarde, ‘ciência de compor cartas geográficas’, é tomado por esses filósofos da multiplicidade como uma forma de entender o mundo natural e seus rizomas. Para eles, a apreensão da realidade não é passiva, mas sim inventiva. Significa assim que, para eles, somos sujeitos ativos nesse processo de percepção e não meros receptáculos da realidade circundante. Ao darmos com as coisas do mundo, para os pensadores, o que realizamos são mapas. O mapa, nas palavras deles:

[...] não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (1995, p.22)

Desse processo ativo de construir mapas a partir da realidade, tal como depreendemos das palavras acima postas, é impossível ao sujeito cartógrafo anular-se. Pois, ele é o sujeito da percepção e da ação de descrever (ou seria de criar?). Ele é o sujeito que entra no jogo da percepção. É o sujeito que se desdobra e faz dessa realidade aprendida uma ou várias outras dobras: um desenho na parede, uma obra de arte, uma ação política, uma meditação, entre inúmeras outras coisas.

Ao admitir que o rizoma possui entradas múltiplas e que elas podem ser acessadas das mais diferentes formas por um pesquisador/analista, Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, organizadores do livro *Pista do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015), assinalam que o sentido dessa forma de estudo, maneira de condução de uma pesquisa em ciências humanas, reside no “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (p.10).

Nesta tentativa densa de descrição, no entanto, o que a cartografia realiza é uma inegável espécie de subversão da concepção cartesiana e inflexível de “metodologia”. Forma de pensar na qual o percurso da pesquisa é previamente estabelecido pelas metas já dadas, como se não houvesse percalços. O que esta nova forma de conduzir pesquisa propõe é uma experimentação/aceitação do percurso. O que não significa um afrouxamento do rigor ou da seriedade no andamento da pesquisa. Mas, uma admissão da fluidez da realidade, da mobilidade da vida e dos sujeitos, dos efeitos da pesquisa nos envolvidos e do caráter rizomático da realidade.

Acompanhar percursos, processos de produção e conexões de redes, para estes autores, disseminadores do pensamento de Deleuze e Guattari, longe de ser uma mera observação, é sempre uma atitude interventiva. Pois, toda e qualquer pessoa fala a partir do seu lugar e é a partir dessa posição que constrói seus mapas.

Das palavras postas acima, peço licença então para sinalizar quem é o sujeito cartógrafo-perfomático que aqui vos fala. Porque isso vai dizer muito acerca do mapa de *Por Instantes de Felicidade* construído por mim mais na frente. Prometo que serei conciso: Nasci em Araguaína, Tocantins, em 1990. Mãe goiana, pai “tocantinense” (goiano também porque nasceu antes da divisão do Estado). Comecei a dançar com cerca de treze anos de idade em blocos carnavalescos da cidade. Manifestação cultural bastante incentivada financeiramente pelo município e época de estouro do *axé music* no Brasil. Em seguida passo pelo Grupo Comando Break de dança de rua, que havia já ganhado um prêmio do Festival SESI/TO de Dança. Ao mesmo tempo, coreógrafo, de

forma amadora, para outro grupo local de dança de rua, chamado Nativa. Grupamentos especialmente motivados pela existência do já extinto Festival Aberto de Dança de Araguaína. Evento onde era possível mostrar seus trabalhos. Incluindo-se aí também as praças públicas da cidade que, nos anos 2000, realizavam apresentações de dança e música em fluxo contínuo. O que de alguma forma era estimulante.

Motivado pelas falas do professor e coreógrafo Zeca de Oliveira, do Grupo Comando Break, que já havia participado de festivais do peso do Festival de Joinville, começo a pesquisar a existência de uma companhia de dança de Goiânia chamada Quasar. Companhia que, para ele, possuía excelência em produção de dança. A partir daí pesquiso vídeos dela, textos, acesso sites e acompanho sua agenda. Curiosidade e admiração que me impulsiona a me inscrever em um curso intensivo de dança contemporânea em São Paulo, que comento na introdução deste trabalho. Ocasão em que eu estava de férias do meu primeiro emprego, em uma faculdade privada de Araguaína. A cidade de São Paulo sediava, nessa oportunidade de visita, a Mostra SESI de Dança Contemporânea em julho de 2009. Evento no qual se apresentou a Quasar Companhia de Dança com o primeiro trabalho dela que assisti ao vivo: *Céu na Boca*.

O meu desempenho nas aulas de dança contemporânea, da professora e coreógrafa Andrea Pivatto, me rendeu o convite para fazer aulas de balé clássico na Cia da Artes, durante este período de minhas férias. Forma de dança que eu não havia experimentado no meu corpo até então. Mas que conhecia por vídeos e sabia do peso dela no circuito oficial de dança. Mais tarde, em 2010, faço aulas intensivas de balé clássico com a bailarina cubana Leidy Escobar em Goiânia, no período de férias, e visito alguns ensaios da Quasar, motivado pela admiração que eu já nutria pela companhia. Em 2011 e 2012, faço aulas de balé, jazz e dança contemporânea com o professor Dennis Rodrigues, participo da Companhia de Dança de Colinas/TO, Festival de Dança de Joinville e Companhia de Dança de Araguaína. Em 2012, a convite da prefeitura, ministro aulas de balé clássico iniciante para crianças e adolescentes da cidade de Araguaína enquanto mantenho papel de bailarino da companhia municipal. Experiência particularmente importante na minha trajetória porque eram jovens carentes da comunidade local e uma turma composta por portadores de necessidades especiais.

No final de 2012, ano de minha formação em Letras, pela UFT, e aprovação no mestrado em Performances Culturais, pela UFG, começo a fazer aulas na Quasar Jovem Cia. de Dança e a experimentar no meu corpo, entre outros trabalhos, partes do repertório da Quasar. Em 2013, a convite da diretora Martha Cano, sou chamado a

integrar a Quasar Jovem para ocupar o lugar deixado pela bailarina Flora Maria, que havia entrado para a companhia titular. Durante todo este ano integro a Quasar Jovem e realizo algumas apresentações na capital e em cidades do interior de Goiás. No final de 2013, encerro minhas atividades como bailarino na Quasar Jovem Cia. de Dança devido a uma reprovação na nova audição deste grupo. Em 2014 e 2016, retomo as atividades em dança para colocar a diante um projeto conjunto com a professora da licenciatura em Dança do IFG, Rousejanny Ferreira, intitulado [Pelos Beiras]<sup>4</sup>. Projeto ganhador do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2014, que consistiu na produção de documentários com personagens importantes da dança de Goiânia, rodas de conversas, conferências e oficinas de balé clássico, jazz dance e danças negras.

Do dito até aqui, depreende-se que falo, portanto, do lugar de quem experimentou a Quasar de perto. Portanto, acho importante sinalizar que o mapa que construo de *PIF* se dá em escala maior, porque experimentei o terreno de dentro. Isso não significa dizer que este que segue seja um trabalho descompromissado com o rigor reflexivo. Mas, uma pesquisa que, assim como Deleuze e Guattari (1995), crê na processualidade tanto da realidade pesquisada, quanto do sujeito pesquisador. Pois, são duas realidades em contato e mutação. Somos como placas tectônicas.

Neste sentido, outro filósofo que vem em favor dessa concepção processual da realidade é José Gil (2001). Ao falar especificamente da dança, em seu texto *O Corpo Paradoxal*, do livro *Movimento Total: o corpo e a dança*, este pensador atesta que o que o corpo realiza nesta arte é a inauguração de um espaço distinto do espaço objetivo. Posto que o corpo protagoniza uma intervenção. Ao agenciar desejos, realizar desenhos no espaço e contato da pele com ar e com as coisas, o que ele faz na dança, além de inaugurar uma outra maneira de interferência espaço-temporal, é uma acentuação da impossibilidade da separação entre o que seja interior e exterior: a dança, para ele, é uma série de agenciamentos complexos sendo, portanto, uma realidade rizomática. Tal como o objeto livro descrito por Deleuze e Guattari.

De acordo com José Gil, tal como o pesquisador na pesquisa, o bailarino é um sujeito processado pela dança que realiza e pela realidade que experimenta, pois:

[...] sente-se dançar. Não se vê como vê um objeto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo (esse mesmo movimento visto do exterior pelos espectadores) de

---

<sup>4</sup>Site: <http://projetopelasbeiras.wixsite.com/pelasbeiras/sobre-nos>

imagens virtuais que forma segundo o mapa que para si fez da sua coreografia. (2001, p.62)

Tal como o bailarino, processado pela dança que realiza e em constante mudança, admito que me sinto ao assistir *PIF* e ao tentar desdobrá-lo em mapa. Toda vez, para mim, será sempre uma tentativa inacabada e insatisfatória. Assim sendo, admito que aqui faço algo mais próximo da cartografia e da coreografia, do que de uma ideia fria de pesquisa. Ideia para a qual é completamente possível um distanciamento total entre pesquisador e realidade experimentada. Como se ambos fossem separáveis. Por estes motivos, sinalizo abaixo os caminhos seguidos para desenhar meus mapas, traçar minha dança com *PIF* e realizar a minha *performance* escrita a partir dele. Se, para José Gil (2001), é possível inaugurar o espaço de um corpo dançante, proponho aqui o espaço de um corpo *observante* que se desdobra para descrever *PIF*.

Aqui peço, mais uma vez, licença para me apropriar de outro conceito de Gilles Deleuze: o de dobra. Segundo esse filósofo, em seu texto *As redobras da matéria* do livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, a realidade orgânica e inorgânica se dá a partir de dobras. Para o pensador, as coisas do mundo são infinitamente cavernosas, porosas e labirínticas, pois o princípio que as possibilita é o múltiplo. Segundo ele “O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (1991, p.14).

Sobre as dobras que nos constituem, o filósofo comenta:

Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha. (1991, p.18)

Se os objetos orgânicos e inorgânicos são compostos por dobras, o intento de entendê-los passa, necessariamente, pelo ato de desdobrar. Certo? Sim. No entanto, para Deleuze, “A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (1991, p.18) e que o “O mais simples é dizer que desdobrar é aumentar, crescer, e que dobrar é diminuir, reduzir, ‘entrar no afundamento de um mundo’” (p.23), mas nunca desdobrar completamente. Uma impossibilidade.

De acordo com o Gilles Deleuze, todo animal é duplo, de modo heterogêneo e heteromorfo, assim como a borboleta dobrada em forma de lagarta e que depois se desdobra em outra coisa. De acordo com ele:

‘os membros de um corpo vivente estão repletos de outros viventes, plantas, animais...’. Portanto, a dobra inorgânica é que é simples e direta, ao passo que a dobra orgânica é sempre composta, cruzada, indireta (mediatizada por um meio interior). (1991, p.23)

Isso implica em admitir que desdobrar um organismo dará sempre, necessariamente, em outras dobras e assim *ad infinitum*. Porque eles não se desdobram por completo, uma vez que a menor unidade que nos constitui é a dobra, o mistério, o múltiplo e o impenetrável. Sinalizo aqui uma proximidade entre Gilles Deleuze e Richard Schechner. Se para o primeiro, a realidade se dá em dobras passíveis de se desdobrarem, mas não totalmente, para Schechner (2006, 2011a), as *performances* são realidades que também se desdobram, quer seja através da crítica, das memórias, dos arquivos, entre outros elementos, que se dão a partir delas. Deste modo, se desdobrar os objetos é crescê-los, e se, inspirados em Deleuze, imaginarmos que *PIF* é uma *performance* que se dá por dobras, eu aqui a aumento, a dilato, mas não a desvendo. Para isto, eu também me desdobro.

### 1.1.1 Para fazer do mapa uma *performance*

A map is a “projection”, a particular way of representing a sphere on a flat surface. (SCHECHNER, 2006, p.32)

Para desdobrar um mapa de *Por Instantes de Felicidade*, por sua vez, como dito na introdução, considero os seguintes “balanços/desdobramentos” (documentos e memórias): 1) O DVD promocional *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009)<sup>5</sup> gravado em 2008; 2) A *performance* de *PIF* contida neste DVD e gravada dias 18 e 20 de abril de 2008, no Teatro Goiânia; 3) Os 755 *frames* coloridos obtidos a cada cinco segundos a partir desse mencionado DVD pelo programa *Free Video To JPG Converter 5.0.23.320*<sup>6</sup>; 4) A entrevista de Henrique Rodovalho cedida a mim em 27/09/2013, gravada em aparelho celular Positivo P201<sup>7</sup>; 5) As 35 fotos particulares de Vera Bicalho das comemorações dos dias 18 e 19/04/2008, cedidas a mim em 29/01/13; 6) O e-mail pessoal de Vera Bicalho enviado a mim dia 27/01/2014;

<sup>5</sup> ANEXO F – DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009).

<sup>6</sup> ANEXO A – *Frames* do vídeo *Por Instantes de Felicidade*.

<sup>7</sup> ANEXO B – Entrevista Henrique André Rodovalho Pereira.

7) O questionário escrito do bailarino Daniel Calvet enviado a mim dia 16/12/14<sup>8</sup> e 8) A circulação do espetáculo fornecido por Vilma Sônia, secretária da Quasar, em 18/12/12<sup>9</sup>.

Sendo assim, para a investigação de aspectos que afetaram o processo criativo do espetáculo, “treinamento” e “oficinas” (SCHECHNER, 2011a, 2006), me apoio em fontes visuais: os extras do DVD promocional acima mencionado. Conto também com fontes fonográficas: entrevista cedida a mim por Henrique Rodovalho, em 27/09/2013, às 14:10hs, no Espaço Quasar, no Setor Bueno, Goiânia/GO, a qual foi gravada em aparelho celular Positivo P201. E em fonte escrita: questionário do bailarino Daniel Calvet, entregue a mim dia 16/12/14.

Para a análise interpretativa da “*performance*” (SCHECHNER 2000, 2011a) de *PIF*, conto com o registro em vídeo do DVD promocional do espetáculo filmado dias 18 e 20 de abril de 2008, por seis câmeras em *frames* coloridos, no Teatro Goiânia. Bem como, com 755 *frames* coloridos, obtidos a partir desse vídeo do espetáculo, capturados pelo programa *Free Video To JPG Converter 5.0.23.320* a cada cinco segundos. Com aquela entrevista do coreógrafo concedida a mim em 27/09/2013 e com o questionário escrito do bailarino Daniel Calvet entregue a mim dia 16/12/14.

A análise do espetáculo obedece à lógica das sequências coreográficas propostas pelo próprio Henrique Rodovalho, a saber: 1) *Kill Bill*, 2) *Moça de 20 anos*, 3) *Espumante 1*, 4) *Confidências no banheiro*, 5) *Gago*, 6) *Espumante 2*, 7) *Mulheres*, 8) *Conjunto*, 9) *Duo com 4*, 10) *Espumante 3* e 11) *Final*.

Para a descrição do “esfriamento” (SCHECHNER, 2011a) dos *performers* ou atuantes, me apoio nas 35 fotografias particulares das festas de comemoração do espetáculo realizadas dias 18 e 19 de abril de 2008. Essas fotografias foram cedidas por Vera Bicalho dia 29/01/13, às 14:22hs, na sede da Quasar. No e-mail enviado por Vera Bicalho a mim dia 27/01/2014 e no questionário escrito do bailarino Daniel Calvet entregue dia 16/12/14.

Como se viu, vários meios se entrecruzam para abordar a *performance* em si, tema de estudo dessa investigação, uma vez o espetáculo *Por instantes de felicidade* já ter sido encenado e permanecer somente como registro videográfico, em fotografias, programa do espetáculo, em reportagens de jornais e na memória das pessoas envolvidas. Como a memória é a “Faculdade de reter as ideias, impressões e

<sup>8</sup> ANEXO C – Questionário escrito Daniel Calvet.

<sup>9</sup> ANEXO D – Circulação do espetáculo *Por Instantes de Felicidade*.

conhecimentos adquiridos”, bem como um “Dispositivo em que informações podem ser registradas, conservadas, e posteriormente recuperadas” (FERREIRA, 2001, p.488) é passível também de esquecimento.

Mas, se a vantagem do vídeo é permitir o registro e a análise imediata das imagens, a sua desvantagem diz respeito ao seu perecimento, pois tem vida curta. E a desvantagem da memória, por seu turno, a de esquecer. Em ambos encontro mais uma justificativa para a importância dessa investigação: ela se constitui como mais uma fonte de conhecimento sobre o espetáculo em questão.

### 1.1.2 O filme como desdobramento de uma *performance*

De acordo com Bill Nichols (2005, p.26), qualquer filme pode ser considerado “documentário”, por evidenciar a cultura que a produziu e reproduzir a aparência das pessoas que fazem parte dele. Os filmes, em sua concepção, podem se dividir em duas categorias principais: a) documentários de satisfação de desejos, que são os reconhecidos como filmes de ficção, e b) documentários de representação social, que são os filmes de não-ficção, em suas variadas formas de feitura e apresentação. Ou seja, documentários que “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2005, p.26), como é o caso de *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009).

Não obstante, não ser objetivo desta pesquisa estudar a linguagem videográfica em seus pormenores técnicos, mas considerar o vídeo como documento/balço do espetáculo *Por Instantes de Felicidade* em sua estreia em Goiânia, são necessários alguns reconhecimentos de sua feitura para nosso estudo. O DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009) se insere na vertente que Bill Nichols chama de “documentário de representação social”, pelo seu compromisso em documentar o dia-a-dia da Quasar no ano de 2008 e de registrar a realização do espetáculo *Por Instantes de Felicidade* em abril desse ano, no Teatro Goiânia.

Tal DVD possui o menu 1) “Extras” com o submenu a) “Por 20 anos de Felicidade” com os itens “Abertura”, “Dia-a-dia”, “Processo de criação do espetáculo”, “História”, “Montagem”, “Goiânia”, “Homenagem à Gica Alioto”, “Projetos sociais” e “Agradecimentos”. O submenu b) “Conversa com Henrique Rodovalho” com os itens “Abertura”, “Vocação”, “A dança”, “Movimentação pelas partes”, “Coreógrafo”, “Processo de Criação”, “Espetáculos” e “Relação com os bailarinos”. O menu 2)

“Quasar 15 anos” com depoimentos de ex-bailarinos, bailarinos, colaboradores e admiradores da companhia. O menu 3) “Opções”, com as opções de escolha de língua. O menu 4) “Créditos”, que lista as pessoas e instituições que possibilitaram a feitura do documentário e com o menu 5) “Espetáculo”, que consiste no registro da *performance* de *Por Instantes de Felicidade* gravada nos dias 18 e 20 de abril de 2008.

Este tipo de vídeo se configura como um vídeo documentário de representação social pelo caráter de registro cotidiano que possui (NICHOLS, 2005). E, no que tange ao confinamento do espetáculo, filmado por seis câmeras em *frames* coloridos, ele se caracteriza por apresentar um conjunto de imagens, música e sons em seu estado original de apresentação nos mencionados dias e sem efeitos especiais, para que seja o espectador o interprete de tais imagens.

Dos 755 *frames* coloridos obtidos a partir da decupação do vídeo de *PIF* a cada cinco segundos através do programa *Free Video To JPG Converter 5.0.23.320*, os 7 primeiros *frames* são de um breu que apresenta letreiros com o nome da companhia; em seguida, o nome do espetáculo e do coreógrafo. Os 748 *frames* restantes são especificamente da *performance* gravada de *Por Instantes de Felicidade*<sup>10</sup>.

Na decupação das imagens foram obtidos 106 *frames* de “Kill Bill”, 95 de “Moça de 20 anos”, 60 de “Espumante 1”, 100 de “Confidência no banheiro”, 29 de “Gago”, 47 de “Espumante 2”, 44 de “Mulheres”, 54 de “Conjunto”, 91 de “Duo com 4”, 80 de “Espumante 3” e 42 de “Final”. *Frames* nos quais 202 deles apresentam algum tipo de enquadramento que limita a visibilidade total da cena (focalização de lente em determinados membros corporais dos bailarinos e/ou *close* de rosto) e 546 de visibilidade total (imagens nas quais se pode ver todo o corpo dos bailarinos dançar). Significa dizer que 27% da *performance* de *PIF* gravada em vídeo apresenta uma visibilidade coreográfica fechada, enquanto 73% dele apresenta uma visualidade aberta. Porcentagem favorável a uma apreensão coreográfica considerável, sem grandes prejuízos para a percepção. Acompanhe detalhes na tabela que segue:

### MENU “ESPETÁCULO”

<sup>10</sup> ANEXO A – *Frames* do vídeo de *Por Instantes de Felicidade*.

<b>CENA DO DVD</b>	<b>INTERVALO ENTRE FRAMES</b>	<b>TOTAL DE FRAMES POR CENA</b>	<b>VISIBILIDADE DOS FRAMES</b>	
Letreiro de abertura	1 ao 7	7	Total	
“Kill Bill”	8 ao 113	106	ABERTA	70
			FECHADA	36
“Moça de 20 anos”	114 ao 208	95	ABERTA	76
			FECHADA	19
“Espumante 1”	209 ao 268	60	ABERTA	49
			FECHADA	11
“Confidência no banheiro”	269 ao 368	100	ABERTA	87
			FECHADA	13
“Gago”	369 ao 397	29	ABERTA	26
			FECHADA	03
“Espumante 2”	398 ao 444	47	ABERTA	29
			FECHADA	18
“Mulheres”	445 ao 488	44	ABERTA	24
			FECHADA	20
“Conjunto”	489 ao 542	54	ABERTA	48
			FECHADA	06
“Duo com 4”	543 ao 633	91	ABERTA	68
			FECHADA	23
“Espumante 3”	634 ao 713	80	ABERTA	46
			FECHADA	34
“Final”	714 ao 755	42	ABERTA	23
			FECHADA	19
<b>TOTAL DE FRAMES</b>		755		

Em termos técnicos, não há no registro em vídeo da *performance* do espetáculo, e nem nos demais menus, uma “voz-over” ou “voz de Deus”, que consiste em um tipo de narrativa vocalizada que comumente conduz o desenrolar de alguns documentários. Segundo Bill Nichols, essa narrativa é frequentemente feita por uma voz anônima e

substituta “que surgiu na década de 1930 como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo” (2005, p.40) no receptor. Ou seja, neste vídeo promocional de *PIF*, em sua integralidade, não existe uma narrativa oral que se preste a comentar as cenas ou as falas nele contidas a fim de estabelecer um sentido unificador.

Pela quantidade de pontos de vista que abrange (depoimentos de Henrique Rodovalho, Vera Bicalho, bailarinos, ex-bailarinos, entre outros) no menu “extras”, ele pode ser encarado com um documentário em “modo observativo”, que é um tipo de tessitura que enfatiza “o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam” (NICHOLS, 2005, p.62). Neste tipo de documentário “temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para o nosso exame e edificação. Elas podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem acabados, com psicologias complexas” (p.42).

Como se viu acima, esta investigação se apoia em documentos escritos, não escritos, vídeos e fotografias, que compõem aquilo que Richard Schechner denomina “conseqüência/balanço/desdobramento” ou “seguimento dado a uma *performance*” (2011a, p.225).

### 1.1.3. Corpos na tela enquanto *performance*

A dança é a utopia do corpo  
(ROCHA, 2016, p.46)

Ultimamente muito tem se falado sobre corpo<sup>11</sup>, sob as mais variadas perspectivas teóricas. De acordo com Lúcia Santaella, em seu texto *O corpo como sintoma da cultura* (2004), por exemplo, essa “verdadeira obsessão” pelo corpo talvez deva-se ao fato de que ele é um lócus privilegiado de observação e porque tem se tornado fortemente, e cada dia mais, um sintoma da cultura recente. Para ela, essa centralidade do corpo em debates atuais, inclusive em investigações nas artes, deve-se muito às transformações sociais recentes (quer sejam as promovidas pelas ciências, pela tecnologia, pelo mercado, etc.) e que o tem o submetido a mutações “cujos efeitos ainda não estamos em condições de discernir” ([n.p.]).

---

<sup>11</sup> Para além de Lúcia Santaella e David Le Breton, pesquisadores do corpo rapidamente expostos, saliento as importantes pesquisas de Thomas J. Csordas, no seu livro *Corpo, Significado, Cura* e de Christine Greiner, no seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, por exemplo. Só para citar mais dois, entre inúmeros outros impossíveis de mencionar pela quantidade e riqueza.

A autora prossegue o texto remetendo-se aos psicanalistas Sigmund Freud e Jaques Lacan, para denunciar o fato de que, na opinião dela, o corpo e a cultura contemporânea se enredam em uma trama cada vez mais marcada pelo consumo. Contexto este que faz do corpo, justamente, seu agente privilegiado de exploração e mobilização porque centra-se na ideia da venda de “sensações” tão tentadoras a ele. De acordo com a autora, a noção de acúmulo de bens tem cedido espaço para uma cultura centrada na venda de “sensações” pela aquisição de objetos/serviços cada vez mais fugazes e que, por serem assim, fomentam o comportamento consumista desenfreado como única via de satisfação. Para autora, essa estratégia de sedução é comumente eficaz (inclusive em gerar sofrimentos) porque, para além de sermos “carne, sangue, ossos, músculos, nervos, órgãos” ([n.p.]), somos corpos pulsionais, simbólicos e imaginários e que o mercado sabe muito bem como agir para gerar certas “necessidades” para seres cada vez mais sedentos por novas experiências.

Sob uma perspectiva antropológica, por sua vez, adentra a discussão do corpo David Le Breton (2016), quando aponta as dissonantes transformações da noção disso ao longo da história até chegar na modernidade. Para o autor, “o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente” (p.8). Opinião esta que parece convergir com a de Lúcia Santaella (2004) marcada acima. Para Le Breton, o corpo é um lócus importante de observação especialmente porque cada sociedade desenha um saber singular sobre ele e lhe confere sentido e valor por meio de seus elementos constitutivos, suas correlações, suas *performances*, entre outros marcadores que lhe atribuem distinção e que se constituem em valorosas chaves de leitura dele.

Nesse texto que menciono ele faz um importantes observações acerca do corpo em organizações sociais tradicionais e modernas. Para o autor, em seu texto *Antropologia do corpo* (2016), se nas sociedades tradicionais “o corpo não se distingue da pessoa. As matérias primas que compõem a espessura do homem são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza” (p.8), o corpo, em organizações modernas de sociedade, implica:

[...] o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social de tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não têm qualquer correspondência com outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da cesura, o recinto objetivo da soberania do *ego*. (2016, p.8; grifo do autor)

Admitindo, então, que o corpo contemporâneo é pulsional e cada vez mais individualista, tal como analisam Lúcia Santaella e David Le Breton, ver-se-á abaixo que me interessará em PIF mais a ideia de um corpo performático. Ou seja, dotado de capacidade de fazer e de afetar, um corpo agente de uma poética específica de dança.

Nesse sentido é que, embora lide com uma visão aberta dos corpos em setenta e três por cento das imagens do espetáculo registrado em vídeo, uma porcentagem muito boa para apreensão dos movimentos dançados, preciso admitir que a assistência de corpos em tela não proporciona a mesma experiência que ao vivo. Especialmente porque há esses momentos de enquadramento e permuta de câmeras. Estratégias fílmicas que, em maior ou menor grau, acabam determinando a perspectiva pela qual a dança no vídeo é vista.

Se em imagens de corpos em vídeo há o benefício da reprise e, inclusive, do enjoo, do esgotamento de ver o mesmo e até a exaustão; na visão ao vivo temos as opções de escolha da perspectiva, sentimos cheiros, focamos seletivamente, entre outras atitudes que proporcionariam outra modalidade de contato entre corpos. O que significa admitir que, no contato pessoal, somos sujeitos mais ativos na nossa *performance* do olhar. E isso é um dado inquestionável com o qual tive que lidar ao longo da pesquisa.

Assim sendo, confesso aqui que, embora a visão de corpos ao vivo seja fugaz e de difícil descrição, a visão deles em vídeo é limitadora porque é seletiva, inconstante e plana (também performática). Não nos iludamos! Mas (importante frisar aqui) nada impossível de fruição<sup>12</sup>. Especialmente pela forma com que PIF foi registrado, e que descrevi acima, e porque, independentemente de ser visto presencial ou virtualmente, não podemos negar que “O corpo afeta e é afetado” (CORREIA, 2016, p.344). Ou seja, foram essas afetações, justamente, que me possibilitaram fruir a dança no vídeo. Pois, a visão de corpos e o entendimento entre eles se dão por alteridade, assim como entende Paulo Petronilio Correia (2016). Isto é, a capacidade de empatia entre eles mesmo que de forma virtual (sua visão em vídeo). Tal situação de encaixe, no caso dessa pesquisa, se torna mais facilitada por eu ser também um corpo dançarino e ter experimentado um pouco da estilística de dança do Henrique Rodovalho enquanto estive na Quasar Jovem. Experiências que colaboram para uma compreensão mais próxima de PIF e, conseqüentemente, para a elaboração de uma leitura dele.

---

<sup>12</sup> Fruir (verbo), fruição (substantivo): Degustar, degustação. (FERREIRA, 2001, p.361)

Me centro no entendimento da dança registrado em vídeo e nos corpos que a dançam porque, para Paulo Petronilio Correia “[...] o corpo é um acontecimento no coração da *performance*” (p.340) e é ele, como tal, que deve ser o texto a ser lido e a ser decifrado, mesmo que parcialmente. Parcialmente porque, segundo ele, “Quando o bailarino dança, emprega seu corpo, que esfacela na fissura do movimento, na brecha, no intervalo e no gesto que é a linguagem inédita no mundo” (p.343). E, exatamente por ser fugidivo assim, é que dizer o corpo na dança nunca será tarefa fácil. Mesmo que se possa reprisá-la. Segundo o pesquisador, é importante saber que:

Os sujeitos não podem se ver como *performer*-pesquisador de um lado e a *performance* “acontecendo do outro”, mas precisam reconhecer que já performam o olhar, o sentir, o perceber a alteridade. O olhar **performatiza** quando se sente afetado pelo Outro. A *performance* é uma questão de afetar e ser afetado pelo Outro. É a afetação e sua força que faz com que sejamos capazes de performar o Outro e a nós mesmos no mundo. Pelo corpo somos capazes de demonstrar as nossas afetações. O poder de afetar e ser afetado é o que nos permite o vir a ser. (CORREIA, 2017, [n.p.]; grifo nosso)

Ao reprisar os corpos performarem PIF e ao ser afetado por eles, entendo, me impressiono, me alegro, me identifico, me confundo, enjoo, me entristeço, me aborreço, me canso e uma soma de outras sensações impossíveis de descrever pelo número, complexidade, simultaneidade e permuta. Além disso, lido, embora queira muito, com a impossibilidade de traduzir os corpos e a dança de maneira completamente feliz em palavras. Pois, a apreensão da dança, quer seja na cadeira quinze da fileira H, quer seja por vídeo, será de alguma forma sempre limitada. Há algo no corpo e na dança que pertence ao campo do indizível e lá permanece, por mais que nos debatamos.

Para além desse importante dado, quando observo corpos e a dança, estou limitado ao lugar que ocupo e a forma como vejo. Se tento descrevê-los em palavras, esse quadro se complica, porque o que entra em questão são: a transposição de linguagens (do gestual para o verbal), quem eu sou e como o faço. Ou seja, que olhar lanços obre eles e como concretizo isso por escrito. Para Laurence Louppe (2012), essa escuta da dança se dá mediante:

[...] recolha de fragmentos, os avistamentos breves, as densidades sentidas, as impressões de percepção. Dessas palavras não nascem explicações e ainda menos chaves definitivas ou receitas que dariam acesso à obra, mas antes vozes, sussurros de corpos, a elaboração de um texto vivo e múltiplo. (p.49)

Se a apreensão da dança é múltipla e a forma de descrevê-la estilhaçada, tal como dá a perceber Laurence Louppe, como vejo os corpos em PIF? Ora, como não consigo dar conta das dimensões biológicas deles, nem biomecânicas, porque não pertença a esses lugares de fala (CORREIA, 2017), o que me interessa nos corpos de PIF, tal como a Paulo Petronilio, é a dimensão performática deles. Isto é, sua capacidade de afetar e ser afetado, que ideia de dança está em jogo, que poética se inscreve neles (e através deles), e no espetáculo em questão, e que preço os corpos pagam por dançá-lo. Questionamentos tantos que nem sei se fui capaz de respondê-los por escrito ao longo da pesquisa. Por serem tantos foi que não me limitei apenas à recepção do espetáculo registrado em vídeo para, pelo menos um pouco, chegar perto de algumas respostas.

Sobre essa tarefa de compreender corpos, Paulo Petronilio Correia se questiona e chega as seguintes conclusões:

[...] “o que é um corpo?”. Quem somos nós enquanto corpo? O que faz um corpo e que signos emite? O que podemos é **mapear, cartografar, ensaiar, assinalar**, dar um sinal do que poderia vir a ser a complexa semântica que é **o corpo**. Traçar linhas e geografias do corpo implica pensar um território. Um território que está à deriva. O corpo se experimenta e experimenta o mundo de fora. O corpo é usado. (2016, p.341; grifos nossos)

Se Paulo Petronilio Correia afirma que o corpo é agente semântico complexo e, por isso, performático e fugidio por excelência, sustentado por Michel Foucault e em seu texto *O corpo utópico* (2013), arrisco-me a dizer que os corpos, ao dançar, agem performaticamente principalmente porque carregam em si determinadas utopias de dança. Em outras palavras, são justamente essas utopias que irão ajustar a maneira como os corpos se manifestarão em cena e, conseqüentemente, como serão percebidos.

Me firmo nesta ideia porque, para o filósofo Michel Foucault, a faculdade de gerar utopias é algo inerente ao corpo, tal como percebemos abaixo:

[...] para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinada a apagá-lo: elas **nascem do próprio corpo** e, sem seguida, talvez, retornem contra ele. (2013, p.11; grifo nosso)

Utopia nesse texto de Michel Foucault faz menção aos ideais, às quimeras, aos desejos libertadores e regedores do próprio corpo. Então, vamos lá: Se sou um corpo utópico quando imagino que a cama dos meus pais é o rio Araguaia e mergulho nela, é igualmente verossímil que também sou um corpo utópico quando quero alcançar determinada qualidade de movimento em dança para afetar de determinada maneira o meu espectador (mesmo que nenhuma dessas utopias se concretize na ação). Certo? Acho que sim, não tenho certeza.

Penso que sim porque, quando mobilizo meu corpo, aciono uma forma de me movimentar que está relacionada a uma ideia minha de dança e a um desejo meu de como quero afetar o outro que me observa. Até aqui, aparentemente, temos, pelo menos, duas utopias do corpo dançante: seu ideal de dança e o seu desejo de (como) afetar. O filósofo parece vir ao meu socorro quando se questiona retoricamente: “[...] o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior?” (p.14). O autor ainda complementa:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu **sonho**, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (2013, p.14)

Ao pensar o corpo como fabricante de utopias, tal como Foucault, poderia lançar-me, finalmente, o questionamento: Que utopia de dança é performada nos corpos de PIF? Claro que não tenho a presunção de responder a esta intrigante indagação, por ser ela hercúlea demais e por eu não ter sido um corpo que performou PIF. A lanço com o intuito de, pelo menos, me aproximar de uma possível resposta dela ao longo do trabalho. Me conforto, contudo, em uma das frases que um dia escutei de Paulo Petronilio: “A resposta é a desgraça da questão”. Desta forma, para entender, em algum aspecto, a dança que se fez em PIF é que lanço mão de seus desdobramentos (vídeo, questionário e entrevistas), já acima descritos, e os encaro “enquanto” performance para mapear o espetáculo e construir a minha própria performance dele.

## 1.2 Pensando o conceito de *performance* e “enquanto *performance*”

Antes de consultar os documentos e memórias e elaborar um mapa do espetáculo PIF, fez-se necessário realizar uma distinção entre o conceito de *performance* e

“enquanto” *performance*, conforme o pensamento de Richard Schechner, um dos autores que maior contribuição dá a esta pesquisa.

Segundo o teórico, *performances* existem apenas enquanto relações, interações e ações. De acordo com o autor, nos esportes, nos negócios, no sexo, entre outros, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter excelência, sucesso; “realizar performance” nas artes é colocar esta excelência em um show, em uma dança, peça, concerto e “realizar performance” na vida cotidiana é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (SCHECHNER, 2006).

“Realizar performance”, segundo o teatrólogo, pode ser entendido em relação a: a) sendo; b) fazendo; c) mostrar fazendo e d) explicar mostrar fazendo. De acordo com ele, “sendo” é a existência da *performance* por ela mesma; “fazendo” é a atividade de todos que existem; “mostrar fazendo” é apontar, exhibir fazendo e “explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos. Estes são esforços reflexivos para compreender o mundo da *performance* e o mundo enquanto *performance* (SCHECHNER, 2006, p.22), como o que pretendemos aqui.

Para Schechner, *performances* sejam artísticas, esportivas ou na vida diária consistem na ritualização de sons e gestos. Para o autor, mesmo quando pensamos ser espontâneos e “originais”, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feito e dito antes – “até mesmo por nós”. Para ele, as *performances* artísticas moldam e marcam suas apresentações e enfatizam o fato de que o comportamento na arte é “não pela primeira vez”, mas executado por pessoas treinadas e que levam tempo para se preparar e ensaiar (SCHECHNER, 2012b, p.49).

De acordo com o autor, a *performance* pode ser caracterizada por comportamentos altamente estilizados, como no *ballet clássico* e nas danças dramáticas dos povos nativos australianos, por exemplo. Mas pode ser congruente com o comportamento da vida diária. Segundo Schechner (2012b, p.49), além das *performances* artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do rock ao circo, entre outras atividades, aos papéis da vida diária.

Schechner afirma que a realidade teatral é caracterizada por ser “não-ordinária”, realidade para casos especiais, tais como: uso de máscaras, figurinos e ações físicas estabelecidas de certa maneira ou improvisadas de acordo com as regras conhecidas segundo um roteiro, cenário ou estrutura organizada; acontecimentos em lugares considerados especiais ou assim se fazendo para apresentações; feriados religiosos ou

horas especiais “depois do trabalho”. Momentos de ruptura no ciclo da vida, como: iniciações, casamentos, funerais, entre outros (SCHECHNER, 2011b, p.155).

Ainda de acordo com o teatrólogo, o que é apresentado em uma *performance* é convertido em códigos, preparado, confinado, contido, destilado, preso, metaforizado em um ou mais tipos especiais de comunicação. O autor explica que o *comportamento em performance* ou “comportamento praticado”, “comportamento executado duas vezes”, “comportamento retomado/restaurado” é conhecido antecipadamente, ou ensaiado, ou aprendido previamente, ou aprendido por osmose desde criança (SCHECHNER, 2011b, p.155-156).

Schechner estende seu entendimento para o comportamento revelado durante a *performance*, pelos mestres, gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte. Assim, de acordo com o autor, *performances* consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis (2011b, p.156).

Ao ampliar seu olhar/pensamento para os fenômenos culturais, Schechner ainda afirma que uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro “acontece” nas palavras. Contudo, uma *performance* acontece enquanto ação, relação e interação. Do ponto de vista deste autor, uma pintura ou um romance podem ser analisados “enquanto” *performance*. Essencialmente porque, de acordo com ele, a *performance* não está “em” nada, mas “entre”. Ou seja, investigar qualquer objeto, trabalho ou produto “enquanto” *performance*, nas palavras do teatrólogo, é estar preocupado com o que os objetos realizam e como interagem com outros objetos, seres e conosco (SCHECHNER, 2006, p.23-24).

Segundo o autor, as *performances* ocorrem em oito situações, às vezes entrelaçadas, às vezes separadas. São elas: 1) na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo”, por exemplo; 2) nas artes; 3) nos esportes e outros entretenimentos de massa; 4) nos negócios; 5) na tecnologia; 6) no sexo; 7) nos rituais – sagrados e temporais/seculares e 8) em ação (SCHECHNER, 2006, p.25). O autor ainda aponta sete funções relacionadas às *performances*: a) entreter; b) construir algo belo; c) formar ou modificar uma identidade; d) construir ou educar uma comunidade; e) curar; f) ensinar, persuadir ou convencer e g) lidar com o sagrado e/ou profano (p.38).

Nesse sentido, de acordo com autor, algo “é” *performance* quando os contextos social e histórico, as convenções, os usos e as tradições apontam no sentido de sua validação enquanto tal. Assim, para Schechner, rituais, jogos, peças e os papéis da vida

cotidiana são *performances* porque a convenção, o uso, a tradição e o contexto reconhecem que são (SCHECHNER, 2006, p.30).

Entretanto, não se pode determinar o que “é” *performance* sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. No entanto, não há nada inerente em uma ação que a faça *performance* ou que a desqualifique de ser encarada enquanto tal. Neste sentido, qualquer evento, ação ou comportamento, segundo o teatrólogo, podem ser examinados “enquanto” *performance* (SCHECHNER, 2006, p.30 e 41). Ao comentar as ideias de Schechner, John C. Dawsey (2011, p.208) afirma que nada nos impede de “considerar qualquer ação humana, ou produto dessa ação, a partir do enquadramento, ou *frame*, da *performance*”.

Entendo, então, “enquanto” *performance* (SCHECHNER, 2006, p.30-35) os documentos mais acima mencionados pertinentes ao espetáculo. Uma vez que a *performance* de *Por Instantes de Felicidade* foi vista por mim apenas por meio de seus “balanços” e observada em vídeo em um momento posterior a sua realização. Deste modo, a distinção analítica que fazemos entre *performance* e “enquanto” *performance* ocorre por recorrermos à outras fontes relativas ao espetáculo que não a sua observação direta. Em outras palavras, percebemos os “desdobramentos” de “PIF” enquanto *performance*. Para, a partir deles, lançamos também uma *performance* interpretativa sobre o espetáculo: a *performance* das *performances* da *performance* ou como nos situamos “entre”.

### **1.2.1 Pensar a dança como um processo performático**

Em um entendimento mais amplo dos eventos performáticos, o teatrólogo Richard Schechner advoga que o “processo de *performance*” (2006, p.191) pode compreender a existência de três fases subdivididas em dez etapas passíveis de serem investigadas de acordo com o gênero observado e o contexto cultural de sua execução. A saber: 1) *Proto-performance* ou fase de preparação, que pode conter as etapas de a) treinamento, b) oficinas e c) ensaios; 2) *Performance*, que pode conter as etapas de d) aquecimento, e) *performance* pública (ou *performance* propriamente dita), f) eventos/contextos de encenação da *performance* e g) esfriamento/desaquecimento e a fase de 3) *Balanço/Desdobramento*, que pode compreender a existência de h) respostas da crítica, i) arquivos e j) memórias.

Ainda de acordo com o autor, esse processo de *performance* e/ou algumas de suas etapas podem ser estudadas levando-se em consideração: 1) *Criadores* (autores, coreógrafos, compositores, dramaturgos, etc.); 2) *Produtores* (diretores, *designers*, técnicos, empresários, etc.); 3) *Performers* (atuantes ou intérpretes) e 4) *Participantes* (espectadores, fãs, congregações, críticos, jurados, entre outros) (2006, p.191).

De acordo com o autor, *treinamento* é o modo pelo qual se adquire competências específicas. É o método, aula, prática, programa ou vivência que prepara o indivíduo/grupo para executar determinada ação ou comportamento. De acordo com o autor, o treinamento pode ocorrer de maneira “informal” ou “formal”. Do primeiro modo, o indivíduo adquire competências ao longo de sua vida, mais ou menos sem se dar conta. Basta pensar na figura exemplar de uma criança que aprende a dizer suas primeiras palavras para se ter noção de um treinamento informal, por exemplo. Do segundo modo, o indivíduo é treinado (ou se treina) a partir de um método, aula, programa ou modelo estabelecido para alcançar determinada capacidade. Basta pensar na rotina de um atleta, de um bailarino ou de um graduando para se ter noção clara do que seria um treinamento formal, por exemplo. O que não significa dizer que estas duas formas de treinamento não possam coexistir, ao que nos alerta o autor. *Oficina*, na acepção do teórico, faz referência à fase de preparação da *performance* na qual os materiais dela são encontrados e/ou inventados e experimentados. *Ensaio*, que na perspectiva do autor assume uma acepção alargada, é a fase da *performance* na qual os elementos e detalhes são estabelecidos, cortados, organizados, colocados sob teste, deixados de lado e/ou fixados. Para Schechner, *ensaios* podem acontecer tanto durante a fase de preparação da *performance* quanto em momentos posteriores a sua encenação – e mesmo durante –, quando o atuante se dá conta do que “funcionou” e o que “não funcionou” junto ao seu público. O *aquecimento* faz referência ao modo como os atuantes se preparam, momentos antes, para performar ou ao comportamento do público ao se preparar para assistir tal *performance*. A *performance* pública (ou propriamente dita) faz referência à organização formal dessa ação específica, sua forma de apresentação, sua estrutura. O *evento/contexto* faz menção às condições técnicas, econômicas e sociais da realização da *performance*. O *esfriamento* se refere ao comportamento pós-*performance*, quando as “cortinas já se fecharam e o público já se foi” (SCHECHNER, 2006, p.210; tradução nossa). Pode consistir no ato de tirar o figurino, comer, orar, festejar ou simplesmente ir para casa. Pode ser investigado tanto a partir do comportamento do(s) atuante(s) quanto a partir do comportamento do público

que assistiu. O *balanço* diz respeito ao seguimento dado a uma *performance* em curto, médio ou longo prazo. Entre outras coisas, podem ser considerados como balanços ou desdobramentos: comentários, resenhas, críticas, teorias, arquivos, memórias, livros, entre outros derivados (SCHECHNER, 2011a, 2011b, 2006).

Assim, preocupado com uma investigação mais contextual dos eventos performáticos, é que Schechner nos alerta para a possibilidade de observação desses elementos potencialmente constituintes da “sequência total da *performance*” (2011a, p. 222). Ou seja, uma observação que não se limite apenas a *performance* em si (propriamente dita); mas que esteja preocupada também com o seu entorno, com o que a possibilita, o que a condiciona, como ela nos afeta, suas intencionalidades, dentre outros aspectos inerentemente seus.

Ainda segundo ele, as fases da *performance* pública em si fazem um sistema, entretanto, toda a “sequência de *performance*” faz um sistema maior, mais inclusivo, no qual a ênfase em etapas específicas vai variar de acordo com cada cultura e gênero de *performance* (2011a, p.223). O que para nós, nesta investigação, não será possível realizar. Ou seja, tecer analogias e comparações com outros gêneros de *performances* ou culturas, em razão de ser um estudo específico sobre o “Por Instantes de Felicidade”.

Para entender esta *performance*, reiteramos que consideramos cinco elementos da “sequência total da *performance*” acima explicitados e de acordo com Schechner (2000, 2006, 2011a): 1) *balanços/desdobramentos* (documentos e memórias sobre PIF encenado em abril de 2008 em Goiânia). No intuito de desvelar aspectos do 2) *treinamento* dos bailarinos, 3) *oficinas* ou processo de criação do espetáculo, 4) *performance* (propriamente dita) registrado em vídeo e 5) *esfriamento* dos membros da companhia. Elementos estes enfatizados em detrimento de se tratar de um espetáculo observado em um momento posterior a sua realização, do qual não tivemos acesso, nem mesmo indireto, às etapas de ensaios e aquecimento tal como concebe Richard Schechner (SCHECHNER, 2011a, 2006).

### **1.2.2 A poética da recepção da *performance* em vídeo de PIF**

Poética, nas palavras de Louppe, é “[...] o estudo das motivações que favorecem uma *reação* emotiva a um sistema de significado ou de expressão” (2012, p.28). Para tanto, considera a constituição de significados a partir de como a obra é produzida e apoia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua

instauração, no modo de existência da duração da obra se fazendo. É um método aberto que não anula a relação objeto-receptor e nem falseia a proximidade entre ambos para dissimular uma imparcialidade impossível. É um estudo que parte, justamente, dessa proximidade para revelar aspectos.

Tal abordagem vai ao encontro do que nos interessa porque, nos estudos de *performances* culturais, a preocupação central consiste em entender as relações entre esse mundo espetacular, a realidade social que a possibilita e/ou sua relação com o receptor. Tal como percebemos a partir de Paulo Petronilio Correia, quando ele diz:

O *performer* vela ao mesmo tempo que desvela o mundo, pois traz verdades através de sua arte. O *performer* é um texto a ser lido, decifrado, interpretado. É ele quem tem algo a dizer. (CORREIA, 2016, p.320)

Levando em consideração que a apreensão de dança é múltipla, o trabalho reflexivo sobre *PIF* aqui pretendido não tem a presunção de explicar o espetáculo em termos definitivos. O fazer que aqui se segue se ocupará de tecer uma interpretação das coreografias do espetáculo registrado em vídeo, respeitando as estruturas do que ali está dado, assim como partindo dos “balanços” de tal para não incorrer em uma leitura absurda de tal acontecimento.

É por isto que, para esta análise atenta das coreografias do espetáculo circunscrito no registro em DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009) e nos demais “balanços” de “Por Instantes de Felicidade” citados, lanço mão da poética da dança contemporânea delineada por Laurence Louppe (2012), a qual procura circunscrever o que, numa obra de arte, toca, estimula a sensibilidade e ressoa no imaginário. Uma forma de análise que observa o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra, pois faz de seu principal objetivo a articulação entre o saber, o afeto e ação; por ter como missão revelar não somente o que a obra de arte faz, mas como faz para fazer.

Uma abordagem desta natureza implica em outro esquema de repartição de tarefas, pois o sujeito da análise não está confinado a um ponto fixo. Ele é convidado a viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização. Para a autora, este é um dos caminhos para alcançar o pensamento de uma arte: “[...] observar não somente o produto acabado, mas a produção em *acção* dentro da obra” (2012, p.30-31).

Desta maneira, na descrição de *Por Instantes de Felicidade* serão feitas observações sobre a “composição” e “escrita coreográfica”, noções de Laurence Louppe que dialogam com as noções de “oficina” e “*performance* (propriamente dita)” de Richard Schechner. Assim como serão observados elementos de “cenário”; processos de “improvisação”; “mestiçagem”; “interdisciplina”; “estilo” do coreógrafo; “tema”; “referência” e “propósito” da obra em questão (LOUPPE 2000 e 2012).

Nas palavras de Louppe, *composição* começa pela “[...] invenção do movimento e das modalidades qualitativas da sua relação com o espaço e com o tempo, prosseguindo até uma construção elaborada” (2012, p.224-225). É um exercício que parte da invenção de um movimento ou da exploração de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento da obra que instauram a coreografia permanente, sua forma geral de apresentação, sua *escrita*.

*Cenário* é o modo de apresentação visual do espaço cênico e seus elementos constitutivos, objetos e iluminação e as relações estabelecidas com a dança. *Improvisação*, processo “indispensável na dança contemporânea” (p.234), é uma forma de produção de material coreográfico por intermédio “da memória ou do gosto” (p.239) pessoal do(s) bailarino(s) e/ou do coreógrafo, uma ferramenta de construção característica neste tipo de dança. Quando referida ao processo de improvisação, memória faz referência à memória corporal dos sujeitos envolvidos, são os “saberes corporais” adquiridos e inseridos na escrita coreográfica (LOUPPE, 2012, p.239).

*Mestiçagem* é a “[...] mistura de fontes culturais, interpenetração de formas e dos gêneros artísticos” (2000, p.27-28) dentro da obra. Podem ser entendidos como “mestiçagem”: o uso de movimentos de balé clássico, luta, mímica, circo e assim por diante, por exemplo, para a construção de uma cena na perspectiva da dança contemporânea. *Interdisciplinaridade* é a “[...] renovação de ferramentas específicas [da dança] pelo empréstimo de estruturas emblemáticas ou *canônicas* noutras práticas” (2012, p.240). Pela via de Laurence Louppe, podem ser compreendidas enquanto interdisciplina o uso de estruturas do teatro, da música, do vídeo, entre outras práticas, dentro do espetáculo de dança.

*Estilo* é o modo de apresentação dos elementos do vocabulário gestual da dança e da cena, decorrentes das “preferências” do coreógrafo, que conferem uma característica individual a obra. Estilística em dança, na acepção de Laurence Louppe (2012, p.138), implica em uma gama de possibilidades rejeitadas em função de determinadas estruturas de movimentos que dão especificidade aos executantes.

*Tema* é a “inspiração inicial” (2012, p.272) que indica o motivo central da peça, “é o que se configura primeiro, é a base a partir da qual os bailarinos podem estabelecer um entendimento” (p.269). Em outras palavras, ele é a “situação de partida” (p.275).

*Referência* é alguma temática explorada dentro da peça, que se manifesta continuamente ou por “estilhaços de sentido” (2012, p.278), acessível por meio daqueles indícios constitutivos acima citados.

*Propósito* é a intenção explícita e/ou velada da realização da peça, “[...] é mais da ordem do *objetivo*” (p.269) e está ligado à pretensão de sua realização. Essa categoria de observação de Louppe (2012) dialoga com a noção de “funções da *performance*” de Richard Schechner (2006, p.38).

Ao adotar estas ferramentas de observação de natureza poética circunscritas pela teórica de dança contemporânea Laurence Louppe (2000, 2012), acredito complementar as indicações de Richard Schechner quanto a observação formal de uma *performance*, com o intuito de adensar ainda mais a nossa análise. Principalmente por se tratar de uma obra de dança.

Para a descrição da *performance* de *PIF*, então, importa saber que calco-me nestas vias de observação e em minha subjetividade e recepção – sensibilidade, percepção e conhecimentos – enquanto pesquisador-bailarino. Tal sensibilidade é levada em consideração em função de desacreditarmos na oposição clássica razão *versus* sensibilidade, que até o século XIX hierarquizava e tomava a “razão” como superior aos demais atributos e capacidades humanas. E porque, na dança contemporânea, o movimento do corpo humano é seu sistema principal de referência. Pois, ao abrir mão das convenções figurativas e narrativas que no século XIX regulavam a presença dos corpos em cena, a dança explora, agora, o próprio corpo humano enquanto matéria central do ato criativo (FAZENDA, 2012, p.13-14). Como consequência, ela é uma manifestação artística que não se limita aos códigos e temas precedentes e, por isso mesmo, exige sensibilidade para reconhecer mesclas, invenções, acatamentos e negação da tradição por parte de quem a percebe. Ela é uma dança que se lança em direção a uma poética própria em busca de causar efeitos, do mesmo modo, próprios.

Louppe (2012) ainda defende que o tipo de percepção que o espetáculo coreográfico propõe, em especial o de dança contemporânea, é uma simultaneidade do *múltiplo* e do *íntimo*. Múltiplo porque, além do olhar, são as sensações sinestésicas que nos põe em contato com a obra: com suas vias de criação, com seus objetivos e com os seus sentidos. E íntimo porque, sempre que entram em questão camadas sensíveis, a

relação da análise com os canais da percepção convocada se identifica com o que temos em nós de mais secreto e mais próximo do sensório e do emocional do que é traduzível em termos “racionalizantes habituais” (p.36). Para ela, a dança não é somente um objeto, mas “[...] uma ferramenta de pensamento sobre o mundo e, mais particularmente, sobre o contexto político e social no qual intervém o corpo dançante” (p.36). Por conseguinte, uma abordagem poética, nos termos desta autora, procura circunscrever o que, numa obra de arte, toca, estimula a sensibilidade e ressoa no imaginário. Uma forma de análise que observa o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. Importa então, em uma leitura desta natureza, o esclarecimento de indícios. Este tipo de abordagem, ao que defende Louppe, “[...] não deve basear-se em genealogias ou filiações mecânicas, lineares ou casuísticas, mas em marcas ou sinais” (2012, p.81).

## Capítulo 2. Instantes de um corpo celeste: desdobrando a Quasar

Enquanto houver no mundo sangue e rosas  
Há-de haver sempre certos bons instantes  
(PESSOA, [1932] 1993, p.162)

A Quasar<sup>13</sup> Companhia de Dança, “[...] primeiro grupo efetivamente profissional de dança de Goiânia” (RIBEIRO, L., 2010, p.303), estreou em junho de 1988 no Festival de Dança de Petrópolis/RJ, com a coreografia “Asas”.

De acordo com Rafael Ventuna (2012), *quasar* é um fenômeno descoberto na década de oitenta, do século XX, sobre o qual os astrônomos sabem ainda pouco. Porém, segundo o autor, há um consenso de que este fenômeno seja produtor de uma quantidade de energia tão abundante a ponto de ser capaz de dar origem a novos corpos celestes, como planetas e estrelas. Segundo o pesquisador, não é por acaso que o nome deste astro tenha sido escolhido para dar nome à companhia, uma vez que a Quasar foi criada justamente por dissidentes de um grupo chamado *Energia*. Assim como também não é coincidência a analogia com o significado da descoberta do fenômeno, confirmada cientificamente na mesma década de sua criação.



Figura 01 – Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, agradecimentos. Estreia local de “PIF”, Teatro Goiânia, 18 abril 2008. Foto: Mila Petrillo.

Em um plano concreto, a Quasar Companhia de Dança é fruto, principalmente, dos esforços de Vera Bicalho [1963, Goiânia] e Henrique Rodovalho (Fig.01). Bicalho assumiu o cargo de diretora geral do grupo, desde a sua fundação. Embora tenha

<sup>13</sup> “[...] quasar é um corpo celeste com extraordinária capacidade de irradiação de energia. O nome parecia perfeito para uma companhia de dança que começava a se estruturar, no Estado de Goiás, no final dos anos 80. Absolutamente deslocado do eixo Rio-São Paulo, o grupo fundado por Vera Bicalho e Henrique Rodovalho tinha como proposta a ruptura com regras acadêmicas e alimentava uma necessidade de não se fixarem modelos. Tal postura possibilitou que a Quasar Cia. de Dança trilhasse uma interessante trajetória, esquivando-se das relações puramente estéticas da dança para aprofundar-se numa linguagem própria, sincronizada com o pensamento contemporâneo. Na bagagem, os bailarinos traziam influências do Grupo Energia, do coreógrafo e *videomaker* Julson Henrique, mas queriam seguir seus próprios passos e experimentar novos formatos de expressão artística. Para coreografar o espetáculo de estreia, o grupo convidou o estudante de Educação Física, Henrique Rodovalho, que até então estava envolvido com as artes marciais. O resultado do trabalho deu origem a “Asas” (1988), uma peça com uma hora de duração.” (RIBEIRO, L., 2010, p.303).

desempenhado também o papel de bailarina nos primeiros anos da companhia. E Rodovalho toma a frente da direção artística e coreográfica da Quasar desde a sua criação, em fevereiro de 1988.

De acordo com Luciana G. Ribeiro (1998), a ex-integrante do *Grupo Energia*, Vera Bicalho, reuniu-se com outros bailarinos e os fez crer que tinham tudo para começar um novo trabalho: tinham pessoas interessadas e talentosas, tinham espaço para ensaiar – sua academia recém-adquirida –, e tinham o coreógrafo, Henrique Rodovalho, ex-aluno de Julson Henrique, que já havia feito um pequeno trabalho para o *Grupo Energia* antes de ir para o Rio de Janeiro. Ou seja, “uma pessoa criativa que tinha interesse de coreografar” (RIBEIRO, 1998, p.56). A Quasar Companhia de Dança funda-se, então, sob o desejo de romper com padrões acadêmicos e desenvolver uma linguagem particular.

Henrique André Rodovalho Pereira [1964], coreógrafo da companhia, formou-se em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás em 1985 e tem um histórico de vida relacionado à prática de artes marciais (capoeira e judô). O coreógrafo teve seus primeiros contatos com a dança ainda na faculdade, aulas nas quais a dança era estudada numa perspectiva educacional. De acordo com Ribeiro (1998), Rodovalho se impressiona com o espetáculo “Paixão”, de Victor Navarro, apresentado no Teatro Goiânia em dezembro de 1982 (RIBEIRO, L., 2010, p.242). A partir de então, se interessa ainda mais pela dança e começa a fazer aulas na *Academia Energia* de balé clássico, jazz e “dança expressão”, com Julson Henrique. Rodovalho fez também cursos de dança em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesta cidade trabalha profissionalmente como bailarino e entra em contato com a realidade carioca na qual existiam muitas companhias independentes, diferente da realidade goiana da época. Segundo ele, “No Rio eu participei de vários grupos, mas não estava satisfeito com o que estava fazendo. O que mais me aproximou foi o trabalho do Rainer e Angel Vianna” (RODOVALHO apud RIBEIRO, 1998, p.57-58). No Rio de Janeiro, Henrique Rodovalho fez aulas de dança com Regina Sauer, uma referência do *jazz dance* no Brasil; Tatiana Leskova, de balé clássico; e com Angel Vianna e seu filho Rainer Vianna, que aplicavam uma “abordagem mais contemporânea de movimentos” (RIBEIRO, 1998, p.57), além de cursos de fotografia e vídeo.

Rodovalho reconhece os coreógrafos e as companhias que influenciaram o seu modo de produzir e enxergar dança, quando comenta:

[...] o Julson... É... Foi meu primeiro professor de contemporâneo, acho que isso é muito importante, assim... E não, não era muito con... É... Já era contemporâneo. Mas era uma coisa um pouco vol... Meio termo entre o jazz, entre o clássico e tinha umas coisas também de interpretação. Tanto que chamava a aula dele “dança expressão”. E... E acho que me influenciou muito assim, principalmente, no sentido de ver novas propostas cênicas, sabe? É... Mesmo de dança. Mesmo que tinha um estilo um pouco meio *jazz* às vezes. Mas as ideias eram um pouco diferenciadas. Ele tinha também um gosto musical muito bom. Isso me influenciou muito. No sentido de trabalhar mesmo com uma pesquisa. De trabalhar com referências um pouco mais aprimoradas, enfim... Eu acho que, essencialmente, foi muito nesses dois caminhos. Claro que depois eu fui construindo meu próprio caminho. Mas, me ajudou muito nesse sentido. Como também ajudaram outros, outros coreógrafos, outros trabalhos que na época... O *Pilobolus*, a questão do humor, o Wim Vandekeybus, a questão de uma proposta mais arrojada, é... O *Rosas* também da Anne Teresa também pela, eu acho que pela contemporaneidade do que ela se propõe. E... Claro, Pina Bausch. (RODOVALHO, 2013)<sup>14</sup>

A frente da Quasar até hoje, Rodovalho colhe os frutos daquele momento incerto ao apresentar seu primeiro trabalho. “Asas”, estreado em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em junho de 1988, era uma coreografia que apresentava ainda alguma influência da dança moderna (RIBEIRO, L., 1998, 2010). Com ela, o grupo fez temporada em Goiânia e em várias cidades do interior de Goiás também. No ano seguinte, a companhia parte em direção a uma linguagem mais particular e estreiam “Estudo”, “[...] um trabalho mais autodidata de Henrique” (RIBEIRO, L., 1998, p.58). Em 1990, a Quasar sai vencedora da *Concorrência Fiat - A Magia da Arte*, promovido pela Fiat do Brasil e circula com o novo espetáculo “Sob O Mesmo Azul”. Em 1991, a companhia monta as coreografias “Não Perturbe” e “Três Ao Centro” e as leva a Brasília, Uberlândia e São Paulo. Neste mesmo ano, a companhia conquista o primeiro lugar no *Festival Internacional de Dança de Brasília*, na categoria dança contemporânea. No ano de 1992, realiza uma turnê com o espetáculo “Não Perturbe”, “[...] conquistando o público de várias cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Brasília, entre outras”, conforme afirma Ribeiro (1998, p.58).

Ainda no ano de 1992, a Quasar é convidada para representar o Brasil na abertura do *XXV Festival de Arte e Dança de Monizales/Colômbia* (RIBEIRO, L., 1998). E, a partir de 1993, a companhia cria e apresenta também “O Ovo da Galinha”, “Senhores de Poucas Visões”, “Quasar em Performance”, “Quasar Erudito” e

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada por mim com Henrique Rodovalho em 27/09/2013, às 14:10h, no Espaço Quasar, transcrita na íntegra no anexo B.

“Quatros”. Obras consideradas da primeira fase da companhia, marcadas fortemente pela irreverência:

A vontade de quebrar paradigmas e propor novos olhares para a dança levaram à produção de sucessivos trabalhos que mesclavam técnicas circenses, esquetes teatrais e dança. Tudo regado a bom humor. A Quasar até o final da década de 1990 era associada a cenas cômicas e confundia a audiência sobre se o que faziam era mesmo dança. A fase irreverente da companhia é iniciada com “Estudos” (1989) e encerra-se com “Quatros” (1994). (VENTUNA, 2012, p.9)

De acordo com Rafael Ventuna (2012), a consagração da companhia veio em 1996, quando ela apresentou “Versus” [1994] no importante e extinto festival *Carlton Dance*. Segundo o autor, aquele trabalho “metade dança, metade teatro” (p.09) agradou o público. Ainda segundo ele, o fator que chamou ainda mais atenção de críticos e espectadores presentes foi o fato de o grupo ser oriundo do Estado de Goiás que, segundo o autor, “[...] pouco dialogava na época com os centros de pesquisa e investigação em Dança Contemporânea” (p.09).

Desconhecidos dos cariocas, eles foram aplaudidos de pé depois de mostrar ‘VERSUS’, um espetáculo vigoroso, inteligente e ousado. Não há registro na história do *Carlton* de uma reação tão efusiva diante de um grupo brasileiro. (LOPES apud RIBEIRO, L., 1998, p.61; grifo nosso)

Confirma ainda esse parecer Luciana G. Ribeiro (1998), quando afirma que “Versus” (fig.02) é o espetáculo que faz a Quasar emergir, conquistar sucesso de público e mídia nacional. De acordo com a autora, o ano de 1996 é profícuo em conquistas para a companhia: adquire espaço físico em parceria com a *Universidade Federal de Goiás*; é selecionada, juntamente com o grupo brasiliense *EnDança*, a participar de uma grande competição em Hamburgo/Alemanha. Ocasão na qual a Quasar sai vencedora e recebe prêmio em dinheiro e uma turnê de dois meses pelas principais cidades da Alemanha, Áustria e Dinamarca. Neste mesmo ano a companhia recebe o *Prêmio Mambembe de Dança*, o *Estímulo Funarte*, premiação como melhor

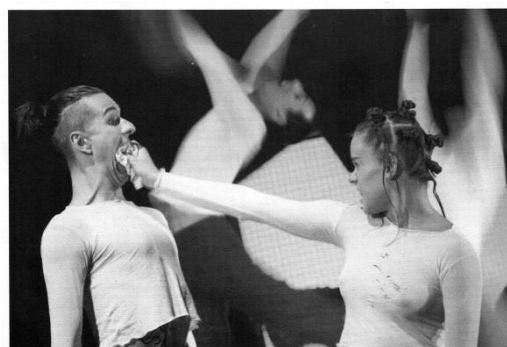


Figura 02 – “Versus”. Foto: Milton Cury [s.d.].

espetáculo em TelAviv/Israel, além do título de *Revelação da Dança Contemporânea Nacional* no *Carlton Dance Festival*.

Em 1997 a companhia realiza turnê nacional com o espetáculo e recebe indicação para o *Prêmio Mambembe de Dança*, edição 97, e faz temporada na Europa “reafirmando seu sucesso lá fora” (RIBEIRO, L., 1998, p.59). Sobre a constituição da linguagem da companhia nessa primeira fase, Henrique Rodovalho afirmou: “A proposta é eliminar a rotina do plano único e continuar transmitindo mensagens rápidas. Nada daqueles espetáculos de dança com histórias longas” (apud RIBEIRO, L., 1998, p.59).

O espetáculo [Versus] se divide em 21 pequenas cenas, que possuem a velocidade de um videoclipe [...] o que dá a sensação de um grande telão onde passam cliques de nossos cotidianos, combinando cores, movimentos rápidos, iluminação, música e coreografia; ou ainda a sensação de que “o espectador estivesse sapeando um controle remoto de televisão”. (RIBEIRO, P., 2002-2003, p.92)

De acordo com Ventuna (2012), a inquietação quanto a identidade coreográfica e a busca por um aprimoramento do estilo da Quasar resultaram na criação deste espetáculo, que é “[...] considerado por Henrique Rodovalho o verdadeiro grande salto estético da companhia. Tanto que alguns anos passaram até que viesse a próxima produção” (p.09). “Versus” permanece em cartaz durante cinco anos (VENTUNA, 2012) e trazia em sua feitura a soma de movimentos de diversos estilos acrescidos de uma marcada irreverência teatral. O espetáculo oferecia humor escrachado, gestos sutis, uma movimentação por vezes acrobática, expressão corporal, mímica e movimentos atléticos (RIBEIRO, P., 2002-2003, p.100).

No final de 1997, a Quasar Cia. de Dança estreia o espetáculo “Registro” e recebe cinco premiações *Mambembe de Dança*: melhor espetáculo; melhor companhia; melhor coreógrafo; melhor bailarina [Karina Mendes] e melhor bailarino [GleudsonVigne] (RIBEIRO, L., 1998). De acordo com Ventuna (2012), este espetáculo reafirmou a fase vigorosa da companhia, cujo resultado reside no fato de Henrique Rodovalho ter proposto a seus bailarinos uma movimentação articulada e virtuosa. Segundo o autor, nas cenas de “Registro” corpos musculosos, cuecas, coturnos e “saltos esfuziantes” marcaram a Quasar da força e do vigor “[...] absolutamente desassociada das estéticas clássica ou moderna” (p.10). Coreografia na qual “[...] a fusão de dança, teatro e circo tinha ficado mais clara para os quasarianos e para o público” (p.10). De

acordo com Ventuna, o espetáculo reafirmou ainda mais o espaço da companhia no cenário da dança contemporânea nacional.

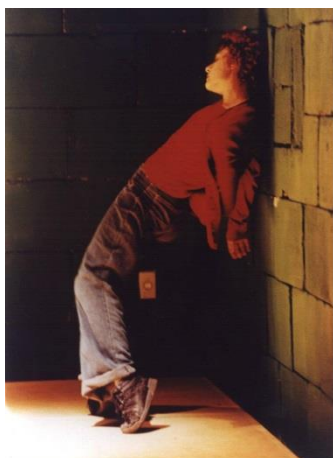


Figura 03 – Lavínia Bizzotto, “Divíduo”.

Foto: Autoria desconhecida [s.d.]

Em 1998 a companhia produz o espetáculo “Divíduo” (fig.03), “[...] uma das mais destacadas obras-primas da Dança Contemporânea Brasileira” (VENTUNA, 2012, p.10). De acordo com Ventuna (2012), a produção do espetáculo, caro e grandioso, foi possível porque a companhia recebeu um dos patrocínios mais quistos da década de noventa: o da empresa de telefonia *Tele Centro Sul* [mais tarde *Brasil Telecom* e, mais recentemente, uma aquisição da empresa de telefonia *Oi*]. Segundo o autor, “A conquista deste patrocínio colocou a Quasar no primeiro time das companhias de dança do país e foi a grande prova para o retorno de visibilidade e aprimoramento técnico-estético” de tal (2012, p.10).

O cenário do espetáculo divide o palco em quatro ambientes com estruturas metálicas revestidas de fibras de vidro, remetendo a cômodos de apartamentos, com formatos quadrados a semelhança de televisores e limitados por paredes concretas feitas de tijolo e cimento ou imaginárias, desenhadas pela luz. Segundo Paula C. P. Ribeiro, as paredes destacam a solidão do ser, reforçada ainda mais pela iluminação intimista. Os figurinos dos bailarinos são roupas comuns, do dia-a-dia: calças pantalonas, tênis, blusas e roupas íntimas. A trilha sonora traz sons variados como vozes, buzinas, ecos da cidade e depoimentos, “conseguindo ser fiel na representação do cotidiano” (2002-2003, p.95). Os elementos cênicos expõem a diversidade de elementos eletrônicos da atualidade: rádio, TV, telefone, máquina fotográfica, telão e multimídia, “[...] elementos estes que marcam as relações do homem no cotidiano contemporâneo” (p.103).

De acordo com a autora (2002-2003), “Divíduo” é a descrição do homem dos grandes amontoados urbanos. O espetáculo traz alguns enfoques sobre o ser humano cada vez mais “independente” e solitário do mundo moderno, um homem que tem a tecnologia como vínculo com o exterior. Segundo ela, destacam-se neste espetáculo, por exemplo, a ausência do toque e a presença marcante do olhar perdido e frio, que apresentam o ser humano fragilizado. Os bailarinos, que “[...] têm características mais comuns, assemelhando-se a pessoas vistas no cotidiano”, “[...] utilizam como figurinos

roupas do dia-a-dia, falam ao telefone, pedem pizza e assistem TV. Tudo isso num cenário frio, marcado por paredes de concreto” (p.96-97).

Em “Divíduo”, Henrique Rodovalho intensifica uma pesquisa de movimentação que vai caracterizar a maioria de suas produções posteriores: os movimentos acrobáticos e de risco deixam de predominar, para abrir espaço para uma movimentação que privilegia cada segmento do corpo e a articulação entre eles, tornando-se uma gestualidade mais detalhada. O que faz parecer com que as partes dos corpos dos bailarinos tenham vida própria, “[...] com movimentos localizados em que um segmento leva a outro, mas não numa sequência lógica” (RIBEIRO, P., 2002-2003, p.100). É com este espetáculo que, segundo Ventuna (2012), a companhia promove um aprofundamento de sua identidade coreográfica. Afirmação esta que Rodovalho confirma quando comenta sobre a definição estilística de movimentação da companhia:

No começo da companhia, eu era um coreógrafo mais de ideias. Principalmente, o que chamava a atenção das pessoas era como se fossem ideias novas para dança. Tanto que uma das maiores críticas na época era que a gente fazia tudo, menos dança. Mas essa frase sempre me chamou atenção, assim, porque eu queria, na verdade, fazer dança! Então eu achava que aquilo era dança! Comecei a ficar em crise assim, porque a movimentação era meio misturada. Como foi o começo da companhia: tinha de tudo, várias propostas. Eu fiquei assim um pouco em crise com isso. Com “Divíduo” [1998], não, eu parei pra pensar assim numa movimentação específica. Tipo, ah... Eu acho que poderia ser assim nesse sentido. É como se fosse ter uma escrita, ter uma maneira de escrever própria, que até então eu achava que não tinha assim. Eu tinha esse lado das ideias, mas a partir da movimentação mesmo, acho que não tinha. Então, eu queria essa escrita própria. Eu acho que, até por causa assim de uma timidez minha e até por causa, assim, da estrutura de espetáculo. Quando eu falo em timidez porque eu sempre me movimenteiei muito em determinado espaço; eu não tinha coragem, eu falo assim até dançando ou até coreografando, eu não conseguia ter muita coragem pra sair correndo, ocupar espaço ali vir pra cá, correr pra lá e pra cá. Eu tinha essa coisa mais reclusa, um pouco mais fechada, mais tímida mesmo. Então, só que era uma forma meio inconsciente, mas eu vi que ao mesmo tempo isso chamava atenção. É como se eu trouxesse toda a cena pro meu corpo, assim, eu movimentando parquinho, quietinho lá. Aí eu percebi, como eu falei, inconsciente, que as pessoas olhavam, ficavam vendo aquele corpo mexendo ali. Ou seja, ele mexendo nele mesmo do que ocupando espaço, ocupando espaço cênico, ocupando o palco, ocupando a sala, não! Então, é como se o espaço fosse no próprio corpo. Então, partindo disso, eu pensei em

fragmentá-lo mesmo, dividir o corpo em várias partes e essas partes serem, até, independentes assim, de alguma forma, como se tivessem “pensamentos próprios” [aspas desenhadas pelos dedos do coreógrafo no ato da entrevista] e a partir daí ir desenvolvendo. (RODOVALHO, 2009)<sup>15</sup>

Na sequência de “Divíduo”, vem “Coreografia para Ouvir” [1999], “[...] um dos espetáculos mais apresentados e viajados da companhia, tendo sido contemplado com turnês nos Estados Unidos, na Europa e China” (VENTUNA, 2012, p.10). “Mulheres” [2000], coreografia interpretada por três bailarinas que apresentam movimentação segmentada e detalhista. “Empresta-me teus olhos” [2001], considerado por alguns um dos espetáculos mais líricos da companhia. Uma vez que ele foi elaborado a partir de experiências com senhores idosos de um asilo de Goiânia, em que vários depoimentos destes eram utilizadas em cena dançada. “O+” [2004] um espetáculo interativo, de criação coletiva, em que público, intérpretes e convidados interferem na cena “[...] a fim de questionar a própria Dança Contemporânea” (VENTUNA, 2012, p.11). De acordo com Ventuna (2012), “O+”, espetáculo precedido por uma pausa nas atividades de Henrique Rodovalho, evidencia uma inquietação criativa do coreógrafo, promove o ressurgimento da companhia acompanhado do patrocínio da *Petrobras* e da inauguração de sua nova sede, o *Espaço Quasar*, localizado no Setor Bueno, em Goiânia. Cujas sala de ensaio se chama “Julson Henrique”.

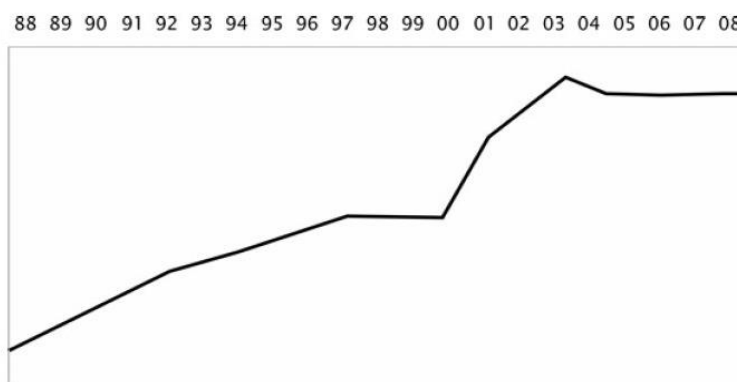
No ano seguinte, 2005, Henrique Rodovalho cria “Só Tinha de Ser Com Você”. Coreografia concebida em cima do emblemático disco “Elis & Tom” [Elis Regina e Tom Jobim] de 1974; “[...] trabalho que revela [...] sua maturidade como coreógrafo e apresenta de forma coerente e coesa o seu vocabulário coreográfico em um espetáculo sem narrativa, ou, como se costuma dizer, o movimento pelo movimento [movimento puro]” (VENTUNA, 2012, p.11).

Em sua pesquisa de 2012, pela Fundação Getúlio Vargas, Rafael Ventuna analisou a variação de adjetivação dos discursos que vinculavam o nome da Quasar em materiais institucionais e não-institucionais (jornais, crítica, revistas, internet, entre outros suportes) nos períodos entre 1988 e 2008. O autor concluiu que a companhia, além de assistir a um aumento de vinculação de seu nome em publicações multimídias (Gráfico 01), através dos anos de sua existência e defrontar-se com um favorável

---

<sup>15</sup> Depoimento do coreógrafo Henrique Rodovalho presente no item “Movimentação pelas partes” do submenu “Conversa com Henrique Rodovalho” do menu “Extras” do DVD promocional “20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade” (2009).

alinhamento de discursos, também foi associada a quatro fases nas quais predominou em sua linguagem cênica os seguintes elementos: a) irreverência; b) vigor; c) beleza e d) qualidade (Gráfico 02):



### PUBLICAÇÕES

Gráfico 01 - Curva demonstrativa do volume de publicações no período entre 1988 e 2008. In: VENTUNA, 2012, p.22.

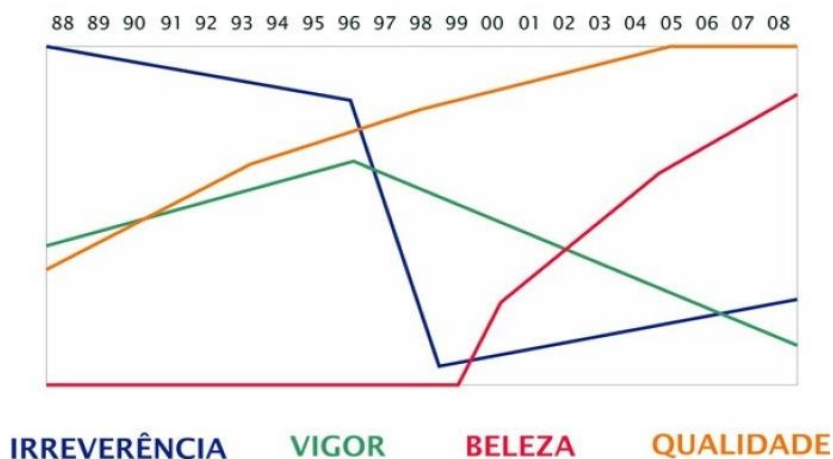


Gráfico 02 - Variações de adjetivações no período entre 1988 e 2008. In: VENTUNA, 2012, p.23.

“Só Tinha de Ser Com Você” (fig.04) é um espetáculo que, segundo Ventuna (2012), evidencia o amadurecimento da companhia nos aspectos relacionados à coreografia, técnica, iluminação, figurino e trilha sonora. Amadurecimento este que, segundo o autor, se faz presente nas produções



Figura 04 – Lavínia Bizzotto, “Só tinha de ser com você”. Foto: Autoria desconhecida [s.d.]

posteriores: “Uma História Invisível” [2006]; “Por Instantes de Felicidade” [2008]; “Céu na Boca” [2009] e “Tão Próximo” [2010], produções da companhia que coincidiram com o processo de validação da pesquisa do autor. Nas palavras de Henrique Rodovalho:

Eu acho assim... Eu acho que realmente aconteceu um pouco, o caminho, a nossa trajetória desse jeito assim mesmo. A questão da irreverência porque, principalmente, era muito no começo, a gente realmente não tinha muitas condições, em vários sentidos, não tinha tempo pra ensaiar, pra coreografar, não tinha dinheiro, todos muito jovens, a gente não vivia disso. Então, acho que foi um dos instrumentos que ajudou muito é essa questão da irreverência, das ideias e tal. Aí depois veio realmente a questão do [...] vigor físico, principalmente nos espetáculos “Versus”, acho que “Registro” [...] todos esses espetáculos realmente chamavam muito atenção isso assim. Mas, que na realidade eu acho, eu acho que no sentido do princípio do estilo de movimentar, entendeu?! Mas como não tinha muita consciência do que seria esse estilo, eu trouxe muitas coisas que são até um pouco do meu histórico, eu fazia artes marciais, esportes, então de alguma forma a minha história, a minha história corporal um pouco ditou muito nessa época. Depois que achei o estilo assim ele foi se refinando, na sua apresentação, por isso que foi surgindo até a questão da beleza mesmo, que isso acabou sendo uma consequência natural. Até chegar nesse mesmo, que ele coloca, a questão da qualidade né, desse refinamento, desse... Eu acho que tem muito a ver mesmo assim com o tempo, sabe?! (RODOVALHO, 2013)<sup>16</sup>

Posteriores à coreografia “Tão Próximo” seguem-se “No Singular” [2012], espetáculo que traz como trilha sonora músicas contemporâneas e assiste em sua encenação uma superposição de cenas desconexas que remetem a velocidade da vinculação de informações da pós-modernidade. Embora a companhia não tenha patrocínio estável, sai vencedora do prêmio de manutenção *Petrobras Cultural* neste mesmo ano. Ainda em 2012, Henrique Rodovalho compõe “Suite III” [2012] para Quasar usando esta suíte do compositor alemão Johann Sebastian Bach [1685-1750], coreografia na qual predomina uma linguagem corporal vigorosa. Esta coreografia faz parte do espetáculo “Logos-Diálogos” [2012-2013], projeto idealizado por Luiz Felipe D’Ávila e pelo músico Dimos Goudaroulis, que reúne importantes nomes da dança contemporânea brasileira como: *Jorge Garcia Cia. de Dança*; Luís Arrieta; Ana Botafogo; *Grupo Vórtice*; Ismael Ivo; *Deborah Colker Cia. de Dança* e *Quasar Cia. de Dança* em dois espetáculos em que são tocadas suítes de Bach para violoncelo solo. No

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada por mim com Henrique Rodovalho em 27/09/2013, às 14:10h, no Espaço Quasar. Anexo B.

ano seguinte, lança o espetáculo “Por 7 Vezes” [2013], patrocinado pelo *Teatro Alfa* de São Paulo, em comemoração ao seus vinte e cinco anos. Tal espetáculo é constituído por oito coreografias (escuridão, olhos, boca, braços, coração, vísceras, sexo e pernas) que abordam sete partes do corpo humano em um clima surrealista e onírico, apresenta um sistema de iluminação tecnológico e trilha sonora original composta pelo músico André Mehmari. Em 2014, a Quasar estreia “Sobre Isto Meu Corpo Não Cansa”, espetáculo no qual assistimos a uma justaposição de coreografias que abordam o tema do amor. Em 2016, a Cia. lança “A distância entre dois”, espetáculo se propôs a dar continuidade ao anterior. Mesmo ano em que a Cia. para de receber subsídio da *Petrobrás*, entrega seu espaço alugado e encerra contrato com os bailarinos.

Em termos gerais, a Quasar se caracteriza por ser uma companhia que integra em seu elenco dançarinos que possuem vivências corporais diversas: balé clássico, dança moderna, *jazz dance*, dança contemporânea, *street dance*, pilates, yoga, entre outras práticas. Portanto, corpos versáteis e também apolíneos. Embora não predomine no elenco o padrão alto, longilíneo ou acentuadamente magro do balé clássico. Mas corpos de porte atlético, capazes de executar movimentos de alta exigência física. Podemos dizer que na linguagem cênica da Quasar, especialmente a partir de sua terceira e quarta fases (VENTUNA, 2012), predomina a combinação entre movimentos segmentares e articulados dos membros do corpo, movimentos assimétricos e de explosão muscular em uma sintaxe gestual na qual “o movimento de uma parte sucede outro de outra parte” e que deixa clara “a relação de corpo fragmentado, composto de partes independentes” (SANTANA, 2013, p.363). É uma companhia cuja fisicalidade é um de seus elementos característicos, em parte resultante do fato de seu coreógrafo ser oriundo da Educação Física e da prática de artes marciais (BITTAR, 2004).

Na Quasar, podemos identificar recorrência ao que Laurence Louppe (2000) chama de *mestiçagem*, uma das tendências marcantes a partir da década de oitenta. Que consiste na mescla de técnicas de movimento: técnicas de chão das pesquisas modernas de dança; extensões de pernas, ponta e meia-ponta do código clássico; acrobacias; mímica, entre outras. Fator que faz com que a Quasar apresente uma dança peculiar. E utilização de várias linguagens artísticas em suas encenações: dança, teatro, circo, música, mímica, texto, vídeo, entre outras; o que as autoras chamam de *interdisciplina* (LOUPPE, 2012; SILVA, E., 2005). Bem como recorrência ao que Eliana R. Silva (2005) chama de “narrativa episódica”, que é aquela que privilegia a fragmentação das

imagens, na qual cada uma delas possui uma lógica própria, ao invés de buscar uma narrativa linear e progressiva.

Henrique Rodovalho, coreógrafo da Quasar, já trabalhou em parceria e/ou como coreógrafo convidado para companhias nacionais e internacionais, tais quais: *São Paulo Cia. de Dança*; *Balé do Teatro Castro Alves*; *Raça Cia. de Dança*; *Cia. Sociedade Masculina*; *Balé do Teatro Guaíra*; *Rui Moreira Cia. de Danças*; Flávia Tápias; *Cia. de Dança Roda Viva*; *Discípulos do Ritmo*; *Cia. de Dança de Minas Gerais*; *Ballet da Fundação Gulbenkian*, de Portugal; *Ballet Teatro Del Espacio*, do México; *Dançando com a Diferença*, de Portugal; *Phoenix Dance Theatre*, da Inglaterra e *Nederlands Dans Theater II*, da Holanda. O trabalho do coreógrafo tem sido cada vez mais requisitado por outras companhias, dentro e fora do Brasil.

## 2.1. Instantes moderna, instantes contemporânea?: a Quasar?

A contemporaneidade não é o depois da Modernidade. Ela é extemporânea. (ROCHA, 2016, p.23)

Na escola, geralmente, aprendemos que um ciclo histórico e/ou estético (se pensarmos na literatura, por exemplo) é sucedido por um outro que radicalmente se diferencia do anterior, em um jogo em que um movimento é alterado por outro em sucessões de rupturas muito claras. No entanto, para desestabilizar essa concepção dicotômica e didática no campo da dança, me utilizarei de Laurence Louppe (2012). Autora que demonstra o caráter mais complexo dessa manifestação artística que se convencionou denominar dança contemporânea e que nem sabe ao certo sua origem.

Permeabilizando os conceitos frequentemente muito estanques de ‘moderno’ e ‘contemporâneo’, se negando a fazer a usual distinção muito bem definida entre uma e outra, numa atitude de subversão da própria historiografia da dança, essa historiadora afirma que “só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX” (2012, p.45). Neste balaio que denomina ‘dança contemporânea’, então, ela já aponta uma suposta gênese<sup>17</sup> dela em

---

<sup>17</sup> A autora admite a impossibilidade de apontar um início para a dança contemporânea quando cita uma bailarina francesa, anterior a própria Isadora Duncan, chamada Madeleine G., que se apresentava na Alemanha em estado de hipnose, como uma prenunciadora de um pensamento contemporâneo em dança por mostrar-se de maneira particular, não compartilhada. (LOUPPE, 2012, p.54)

Isadora Duncan. Dançarina norte-americana nascida em 1877, falecida em 1927 e considerada, comumente, uma das precursoras da dança moderna. Principalmente por ter protagonizado um jeito livre de dançar, de pés descalços, em espaços abertos e roupas esvoaçantes. Ou seja, escolhas singulares que inauguraram uma forma individual de apresentação de um corpo em dança.

Sobre esse corpo da Modernidade é instigante notar que, para David Le Breton (2012), é nesse período histórico que se intensifica o individualismo ocidental e no qual se delimita ainda mais a fronteira entre um indivíduo e os demais. Aspecto que acentuou o encerramento do sujeito em si mesmo e despertou uma consciência separatista. De acordo com o autor, esse isolamento do corpo, resultante de um distanciamento do homem moderno das tradições populares e de uma organização social comunitária, elabora uma “trama social na qual o homem é separado do cosmo, separado dos outros e separado de si mesmo” (p.33). Forma esta de pensar que diverge da concepção de corpo despertada em um tipo de sociedade comunitária, por exemplo, na qual “o sentido da existência do homem marca uma submissão fiel ao grupo, ao cosmo e à natureza” e na qual o “corpo não existe como elemento de individuação, uma vez que o próprio indivíduo não se distingue do grupo, sendo, no máximo uma singularidade na harmonia diferencial do grupo” (p.33).

Em suma, esse parecer de Le Breton aparentemente coaduna com o advento disso que Laurence Louppe chama de dança contemporânea já no início do século XX. Dança que, para ela, se caracteriza inicialmente por ser uma dança não transmitida e despertada a partir de uma noção latente de individualidade. Nas palavras da autora:

A dança moderna será essa arte essencial e voluntariamente despojada, tanto mais que não lhe foi reconhecida uma tradição senão muito recentemente. É, pelo contrário, sobre a recusa de qualquer tradição que, pela primeira vez na história da humanidade, a dança elabora um movimento que não é transmitido e que não reclama os valores exemplares de um grupo, voltando a sublinhar o aspecto não somente artístico, mas antropológico, da revolução contemporânea do corpo. (2012, p.52)

Fruto de uma concepção individual de corpo e de dança, no âmbito especialmente da dança européia e norte-americana, Laurence Louppe propõe, para isto que intitula dança contemporânea, uma distinção entre o que ela chama de *grande modernidade*, que começa com Isadora Duncan e vai até meados de 1960 com a geração do Judson Dance Theater (2012, p.46) e o que ela chama de *época atual*, que

corresponde à produção de dança posterior a este último movimento. A diferença entre uma geração e outra, para autora, é que na medida em que a pertencente à *grande modernidade* “inventa não somente uma estética de espetáculo, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora” a partir de uma individualidade, a *época atual* caracteriza-se pela “preparação de uma fórmula de espetáculo” (2012, p.46). Ou seja, uma geração que elabora uma dança que se propõe outra a cada trabalho e que se utiliza, muitas vezes, das “vastas reservas da herança moderna” (p.70) para isto.

Em seu texto *O corpo dançante: um laboratório da percepção*, Annie Suquet parece ir em direção a Laurence Louppe quando aponta alguns personagens da dança, a partir do século XX, e algumas de suas reservas, como fundamentais para o desenvolvimento disso que se convencionou chamar dança contemporânea na atualidade. Para ela, Loïe Fuller, por exemplo, foi a responsável, até onde se sabe, por introduzir a energia elétrica em apresentações de dança e projeções de luz colorida a partir de telas de gelatina. Para Suquet, ao usar tecidos para cobrir o seu corpo inteiro e usar projeção de luz, em uma espécie de ilusão de ótica, Fuller alterou o modo de olhar do expectador por “tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega” (2011, p.511). Uma forma de fazer e ver dança, até então, não inauguradas. De acordo com autora, foi depois de ver apresentações desta dançarina que os futuristas Arnaldo Gina e Bruno Corra conceberam, no ano de 1923, os primeiros filmes abstratos.

Outra personagem apontada pela autora como uma das responsáveis por mudar os rumos da dança cênica foi a bailarina norte-americana Isadora Duncan, igualmente apontada por Louppe. Dançarina que logo cedo abandonou o espartilho e atestou a centralidade do torso como mola propulsora do movimento. Especialmente por ela ser convicta de que o torso era o lócus principal das ressonâncias afetivas. Uma perspectiva motora ainda não utilizada. Na senda de Duncan, Helen Moller, uma das primeiras professoras de dança moderna, de acordo com Annie Suquet, ratificava em 1918 essa crença e ainda afirmava que movimentos que emanavam de outras fontes eram fúteis. Postura que se constituía em uma evidente crítica à dança clássica. Forma de dança que, como se sabe, privilegia as regiões periféricas do corpo.

Após 1930, Annie Suquet aponta que foi a partir de Martha Graham que “a bacia se tornou o reservatório das forças motoras” e o “o ponto de mobilização de toda a massa corporal” (2011, p.519). Forma de conceber o corpo que conseqüentemente emprestou uma outra plasticidade para o corpo dançante. Outra revolução em dança, de acordo com Annie Suquet, foi a protagonizada pela bailarina alemã Mary Wigman,

responsável por despertar a atenção das pessoas para o espaço intracorporal a partir, principalmente, da respiração. Para a dançarina, o alterar desse mecanismo era o que fornecia aos bailarinos os princípios de tensão e relaxamento, contração e dilatação do corpo. Essa forma de Wigman de conceber o movimento foi o que ocasionou uma utilização mais ondulatória e oscilativa dos corpos em dança, de acordo com Suquet.

Outra figura apontada por Annie Suquet como revolucionária da dança é a bailarina norte-americana Ruth Saint Denis, que em 1914 fundou a primeira escola de dança moderna que se tem notícia, a Denishawn. Ruth Saint Denis, atesta a autora, foi a dançarina que introduziu a centralidade da coluna vertebral como eixo e correia de transmissão do movimento. Essa percepção do corpo, por conseguinte, fez com que surgisse, uma das principais dinâmicas da dança a partir do século XX: a espiral. Foi a partir da espiral que se enfatizou as formas helicoidais, por exemplo, que ressoaram nas danças da norte-americana Trisha Brown, na década de 1970, e na canadense Marie Chouinard, na década de 1990, só para citar alguns nomes (SUQUET, 2011, p.523-24).

Outra figura importantíssima, na opinião de Suquet, para o desenrolar da dança moderna alemã e norte-americana a partir do século XX, foi o teórico austro-húngaro Rudolf Laban. Esse estudioso, nas palavras da autora, elaborou, entre outras, uma ideia de improvisação fundamental para a dança que se desenrolou a partir daí. Ou seja, um método de proceder em dança que visava “desfazer os *habitus* corporais para suscitar um estado de receptividade” (2011, p.526) diferente do rotineiro no corpo dançante que, para ele, tende sempre à repetição. Esse método consistia na busca de uma disposição presença-ausência para os corpos dos bailarinos e tinha a ver com estados alterados de consciência inspirados em técnicas orientais. A herança da improvisação, de acordo com Suquet, ressoou em inúmeros outros criadores contemporâneos, tais como Anna Halprin, por exemplo, importante figura da dança pós-moderna norte-americana. A improvisação, por seu turno, se constituiu em importante ferramenta de criação em dança a partir de então. Credita-se também a Laban as noções de vibração constante do corpo, memória corporal e suas relações com a lei da gravidade, modulações de transferência de peso e assinatura corporal. Ideias que se tornaram centrais para um entendimento contemporâneo de dança.

Outra figura apontada por Annie Suquet como importante revolucionário da dança é Merce Cunningham. Bailarino norte-americano responsável pela aplicação de operações aleatórias, jogos de azar e *softwares* (a partir de 1991), para elaboração de improvisos que buscavam driblar os automatismos corporais seus e de seus bailarinos.

Ou seja, frases coreográficas previamente compostas por ele eram submetidas a sorteio para embaralhar a ordem de execução e instaurar uma dança fundamentada no aqui e agora. O desafio consistia em conferir como ele e os bailarinos se saíam nessa empreitada onde cada apresentação era única.

Ainda dentro o universo do improviso, outra figura que Annie Suquet enumera como importante para revolucionar os caminhos da dança a partir do século XX foi Steve Paxton. Bailarino de Merce Cunningham no começo da década de 1960 que elaborou, cerca de dez anos mais tarde, uma forma de “dança fundada sobre a troca do peso entre parceiros” (2011, p.533) e que se convencionou chamar *contact improvisation* ou “dança-contato”. Essa é uma técnica na qual “Todas as superfícies do corpo, exceto as mãos, podem servir para tocar o parceiro e ser mobilizadas como apoio para abandonar seu próprio peso ou acolher o do outro” (p.534) e que acabou por instaurar uma ideia de composição instantânea em dança.

Pela leitura de Laurence Louppe (2012) e de Annie Suquet (2011) acima depreendemos que fazem parte das reservas da dança contemporânea herdadas a partir da *grande modernidade*: a) a elaboração de uma dança própria, b) a gravidade e o chão como impulso e parceiro do movimento, c) trabalho de respiração, d) contração e descontração do corpo, e) importância das três dimensões e planos do corpo no espaço, f) passagens em silêncio, g) utilização de espaços tradicionais e não-tradicionais de dança, h) dança como acontecimento no aqui e agora, i) utilização de outras disciplinas na cena de dança, j) improvisação, entre inúmeras outras bases.

Paradoxalmente, no entanto, essa dança que se inicia singular (ou de uma ausência de dança por dar-se de maneira não transmitida, para usar os termos da própria historiadora) e que se produziu a partir dos precursores da *grande modernidade* (Mary Wigman, Ruth Saint Denis, Martha Graham, só para citar alguns exemplos) acaba por tornar-se escolas, técnicas de dança e/ou repertório (cânone). Fenômenos que desembocam em vários outros países pelas mãos de alunos e alunos de alunos. Percurso que constituiu-se, conseqüentemente, em tradição transmitida *a posteriori*. No Brasil, por exemplo, algumas formas modernas e estrangeiras de dança acabaram chegando na primeira metade do século XX via Nina Verchinina [1910-2006], Yanka Rudzka [1916], Renée Gumiel [1913-2006], Maria Duschenes [1922-2014], entre inúmeros outro(a)s difíceis de citar pela quantidade e escassez de fonte.

O cenário brasileiro que se assiste a partir da segunda metade do século XX, no entanto, é o surgimento de iniciativas como as do Ballet Stagium e Grupo Corpo, por

exemplo, entre outras companhias e grupamentos, reclamando para si o título de dança contemporânea e gerando, frequentemente, certo debate. Debate impulsionado principalmente pelas disputas atuais sobre o que seria dança contemporânea e que se questiona se tais empreendimentos artísticos não teriam fundado uma modernidade em dança brasileira ao invés de uma contemporaneidade. Especialmente por 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 a diante 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.

No entanto, longe de querer levar a cabo uma discussão extensa demais ou de outra que pretende separar terminantemente o que seja dança moderna e contemporânea, sinalizo abaixo alguns avanços conquistados a partir de discussões e prática da dança em tempos mais recentes. Para Aírton Tomazzoni (2006), por exemplo, a dança contemporânea que se delinea atualmente não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim uma manifestação aberta ao diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento. Onde, *a priori*, não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Em suma, ela é uma forma de dança que instaura a possibilidade de aplicação de múltiplas alternativas<sup>18</sup>, em que o projeto coreográfico é que elege seu suporte técnico, pois visa dar espaço para a diversidade. Uma manifestação que, enquanto arte do movimento, assume sua especificidade. Frequentemente se abdica de uma mensagem, história ou mesmo trilha sonora. Pois nela, segundo o autor, o “[...] corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe” (TOMAZZONI, 2006, [n.p.]).

Para André Lepecki, por seu turno, nestas novas manifestações o corpo constrói uma linguagem híbrida e uma nova dança que se lança para fora das cadeias disciplinares das técnicas instituídas, vistas até então como único critério para obtenção de excelência artística e coreográfica. Esta dança, por conseguinte, situa-se em dois

---

<sup>18</sup> Laurence Louppe, por exemplo, identifica a existência de procedimentos de *mestiçagem*, *hibridização* e *hiperaparelhamento* na dança contemporânea. O primeiro termo faz referência à combinação acumulativa de estilos já instituídos; o segundo, à coreografias surgidas de experimentações, portanto, sem linhagens precedentes e o terceiro, à situação do corpo do intérprete em dança na atualidade, sujeito a uma multiplicidade de técnicas de movimento. (LOUPPE, 2000)

níveis: fora dessas demandas acadêmicas de preservação de sua “pureza” enquanto gênero artístico e fora de sua relação pacífica com o espaço envolvente – cênico e social (LEPECKI, 2006).

Essa complexidade das atuais manifestações em dança exhibe, muitas vezes, uma aparência bastante singular. Especialmente por se utilizarem de diferentes procedimentos cênicos e técnicas. Neste sentido, Madalena Xavier Santos Rodrigues da Silva (2010) afirma que são justamente estas técnicas usadas pela dança contemporânea que têm revolucionado o movimento na dança. Pois a adoção de novas posturas corporais reflete uma ligação mais próxima com o chão e uma maior utilização deste espaço como suporte de movimento. Com isto, há uma intensificação do trabalho da zona pélvica em oposição à forma ascendente da técnica clássica, por exemplo. Outro aspecto ressaltado pela autora que traduz uma nova concepção estética nessa dança é a despriorização dos corpos apolíneos e a incorporação de corpos diferentes e singulares: baixos, magros, altos, gordos, com deficiências, entre outros. O que demonstra a convicção de que a qualidade da movimentação não está diretamente relacionada ao aspecto atlético; mas com capacidades que os corpos apresentam, em suas multiplicidades. Importante destacar que, na visão de Silva (2010), a dança contemporânea protagonizou o advento de um “novo corpo”, político e social, introduzido pelas novas gerações de bailarinos e coreógrafos, desde os anos 1960/70. Corpos que correspondem a um fenômeno que pode ser identificado como a “democratização do corpo na dança” (p.38).

No entendimento de Thereza Rocha, por seu turno, em detrimento dessas mudanças no fazer e pensar dança, talvez estejamos exatamente na passagem de uma economia de produção assentada no formato de companhias estáveis, e centradas na figura de um coreógrafo-diretor, à existência de projetos independentes que aglutinam um ou mais artistas da dança (2016, p.23). Realidade esta que acaba por nos deixar imersos em uma realidade de dança que “inaugura no corpo uma técnica” (p.42) e não de uma técnica que conforma o corpo para um trabalho.

Das palavras de Airton Tomazzoni, André Lepecki, Madalena X. S. Rodrigues da Silva e Thereza Rocha destacadas acima, concluímos que entre as premissas da dança contemporânea praticada atualmente, podemos encontrar, pelo menos, quatro importantes eixos. São eles: 1) Dessacralização da posição do coreógrafo. Ou seja, a relação criador e intérpretes, antes bastante vertical na tradição da dança, se torna, frequentemente, mais horizontal e difusa. 2) Um extrapolamento dos limites formais das

técnicas já constituídas. 3) Uma sempre disponibilidade em romper com o estado vigente de dança. Em suma, experimentação e inovação nela são bem-vindas e 4) Uma abertura maior à diversidade de corpos.

No meio dessa discussão de dança contemporânea como amplificação das conquistas modernas, e para além do debate acirrado dança moderna *versus* contemporânea, ainda assim creio ser preciso reconhecer como a companhia aqui focalizada se localiza nesse cenário. 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).

### Capítulo 3. Instantes que os olhos veem e que o corpo sente

[...] tanto vale o *contacto* com um corpo como a visão dele, ou, até, a sua simples recordação. Danço, pois, quando vejo dançar. (PESSOA, 2006, p.346)

### 3.1 Instantes sobre o treinamento dos intérpretes

De acordo com Richard Schechner (2006), o treinamento é aquisição e prática de habilidades específicas. De acordo com o autor, o treinamento pode se dar de maneira formal ou informal. Da maneira informal, o sujeito adquire uma habilidade em consonância com as suas vivências cotidianas. Um exemplo emblemático dessa espécie de treinamento é o da criança que aprende a falar sem ter tido aulas formais para isso. O autor cita os dançarinos de transe de Bali, que nunca são formalmente treinados, mas que executam movimentos precisos, como exemplo desse tipo de aquisição.

O treinamento formal, por sua vez, consiste na aquisição de habilidades através de métodos e/ou aulas especializadas. Consoante Schechner, os treinos formais se difundiram ainda mais a partir do advento da industrialização, quando nossas vidas foram mais inundadas por questões técnicas – da ciência, da medicina, das leis, da economia, dos computadores. Instâncias que regem atualmente a vida diária e que demandam treinamento específico por parte de quem as gerem. Como exemplo disso nas artes, Schechner, entre outros, cita o cinema como atividade que requer um treinamento bastante especializado. No entanto, o autor afirma que em muitas atividades, artísticas ou não, o treinamento formal e o informal podem coexistir (SCHECHNER, 2006, p.194).

No caso dos bailarinos da Quasar, no período de realização de *PIF*, as práticas de treinamento corporal se davam de maneira formal. Sobre esta etapa Daniel Calvet alega:

Durante essa época fazíamos pilates duas vezes por semana sempre e um revezamento de *ballet* e contemporâneo duas vezes por semana um e uma vez o outro e isso trocava de semana em semana. (CALVET, 2014)<sup>19</sup>

Importou-me auscultar sobre essa rotina de treinamento da companhia na análise de *PIF* porque, segundo Laurence Louppe:

[...] a observação da dança limita-se geralmente a analisar figuras ou propostas explícitas, por vezes, até os acessórios ou os adjuvantes artísticos que lhe dão ênfase, esquecendo que é o corpo, considerado subjacente, o responsável por todo o projeto coreográfico (ainda que esse projeto incluía gradualmente outros ingredientes). (2012, p.78-79)

---

<sup>19</sup> Questionário escrito de Daniel Calvet entregue a mim dia 16/12/14 via e-mail, anexo C.

Aulas formais de pilates, balé e dança contemporânea, como se constatou na fala de Daniel Calvet, faziam parte da rotina semanal da Quasar de seis horas diárias e, por conseguinte, eram as práticas físicas que estruturavam os nove corpos que se apresentavam em cena. Investigar “que corpo” está em questão é um quesito que, na opinião de Louppe, deve anteceder qualquer leitura de dança (2012, p.83). Ainda sobre o treinamento corporal diversificado da companhia, Henrique Rodovalho e Daniel Calvet comentam:

Eu acho que, no sentido, por exemplo, de todas as aulas... Seja de contemporâneo, de clássico, ou até aula, por exemplo, de pilates, de yoga, enfim... Eu penso no sentido assim da aula ser um instrumento. Muito no sentido de trabalhar mesmo o bailarino, independente do estilo, independente da proposta do espetáculo, o que vai se apresentar. É mais uma questão mesmo assim de preparar o corpo. Seja para o ensaio, seja para o espetáculo, desenvolver certas qualidades físicas. Mas, independente mesmo do que vai ser dançado assim. Eu acho isso até muito enriquecedor. Por exemplo, às vezes você fica muito direcionado assim só num tipo de aula, eu acho que o corpo ele vai se limitando, ele vai se condicionando a só um, vamos dizer, a um pensamento de movimento ou pensamento de corpo, que às vezes pode depois atrapalhar ou interferir de uma forma negativa. Então por isso que, eu penso muito no sentido de quanto mais tipos de aulas os bailarinos fizerem, eu acho que... É claro que às vezes tem aulas que às vezes eles vão aprender mais coisas assim, como, dentro do estilo. Mas eu acho que quanto mais aulas eles fizerem, mais eles se preparam, mais desenvolvem, mais se prepara esse corpo pra qualquer tipo de trabalho, ou a dança dele mesmo propriamente dita. (RODOVALHO, 2013)<sup>20</sup>

Acredito que a diversidade de treinamento maleabiliza o corpo e a mente do bailarino para não se prender a um critério rígido de alguma técnica específica. Isso amplia as possibilidades de potência física e criativa de um intérprete-criador, como é no caso da Quasar. Não que eu discorde da escolha de se seguir uma técnica específica, mas acredito nisso como uma escolha que o bailarino tem que ganhar maturidade para fazer se quer ou não trabalhar daquela forma. O hiperapelhamento traz possibilidades e o foco em uma técnica específica traz especialização. (CALVET, 2014)

Esse treinamento multitécnico do elenco da Quasar mencionado pelos dois, por seu turno, talvez aponte, entre outras coisas, para três questões importantes. Uma no que se refere às questões internas da própria dança cênica, no que tange à progressão de sua história, quando nela se intensifica a cultura da transgressão. Especialmente a partir do

---

<sup>20</sup> Entrevista realizada por mim com Henrique Rodovalho em 27/09/2013, às 14:10h, no Espaço Quasar, transcrita na íntegra no anexo B.

final do século XIX e início do XX, quando a geração que Louppe (2012) chama de *grande modernidade* lança-se em busca de uma dança particular e nega os parâmetros clássicos. Atitude que reverbera em si e na *época atual* em uma busca por outros saberes corporais para além da própria dança. Outra questão que diz respeito à modernidade, situação na qual a pulverização e acesso à informação se tornaram mais fáceis depois do advento da urbanização, meio de comunicação e transportes. Trânsitos que acabaram por facilitar o acesso a técnicas de preparação física como pilates, yoga, entre outras. E outra questão visível na Quasar que é o uso dessas técnicas para direcionar os corpos para um condicionamento atlético visando a otimização de habilidades físicas para a apresentação de uma dança virtuosística. Aspecto que pode ser constatado nas falas de Henrique Rodovalho e de Daniel Calvet e que vai em direção a um pensamento moderno de dança para o qual os corpos preparam-se para uma ideia prévia de trabalho a ser realizado.

### 3.2 Instantes sobre oficina e performance propriamente dita: composição e escrita coreográfica de PIF

#### 3.2.1 Cena: *Kill Bill*

**Duração:** 08min. e 43 seg.

**Trilha sonora:** Sons e falas do filme “Kill Bill”.

**Interpretação central:** Camilo Chapela e Daniel Calvet.

**Participação:** Érica, Luciane, Simone e Valeska.

*Kill Bill*, originalmente, é um filme nipo-americano em dois volumes, um de 2003 e outro de 2004, do roteirista e diretor norte-americano Quentin Tarantino, cuja trama fictícia gira em torno de uma vingança. O filme é estrelado por Uma Thurman, que protagoniza cenas de lutas e violência deliberada. Esse drama fictício homenageia gêneros antigos, tais quais filmes chineses de Kung Fu e filmes japoneses de samurai.

Na cena *Kill Bill* do espetáculo, Daniel está sentado inicialmente em um



Figura 05 – Frame 016, “Kill Bill”.

sofá roxo, disposto na lateral frente-esquerda do palco (sob a perspectiva do espectador), a sapear um controle remoto. Camilo se localiza atrás deste mesmo sofá, em pé, com sua testa e braços repousados no encosto traseiro.

O fato de o espetáculo ser aberto com uma cena em que o espectador se depara, já em primeiro momento, com a sala de uma casa/apartamento como motivo do cenário, soa também como convite a entrar. Pois, na sala de uma casa, comumente, só adentra quem tem licença a tal e/ou possui intimidade para isto. Esta cena chegou a mim como se eu estivesse sendo convidado a presenciar algo de íntimo, ao mesmo tempo em que me trouxe a sensação de que algo inesperado iria acontecer a partir dali.

Enquanto Calvet “assiste” detidamente o foco de luz que é projetado em seu rosto, simulando a luz de uma TV, Camilo produz espasmos atrás do encosto traseiro do sofá, ao ritmo de falas, gritos e sons provenientes do filme (fig.05). Até quando se projeta, em um salto, para o lado de Daniel, que aparentemente não se surpreende muito. Camilo a partir daí vira-se de bruços e de costas onze vezes na superfície de assento do sofá. Daniel, que dividia atenção entre os movimentos do dançarino e a “TV”, levanta-se, dá poucos passos e o joga sentado no sofá. A partir de então os dois desenvolvem uma dança vigorosa de giros, quedas e entrelaçamentos ao som do filme mencionado.

Saltos, movimentos de chão, pegadas, chutes, giros e quedas que compõem a escrita coreográfica dessa cena, e que eventualmente situa o espectador entre a dança e a luta, expõem a *mestiçagem* dessa passagem coreográfica (LOUPPE, 2000, 2012). Nesta passagem, o que se vê em cena é uma dança-luta, pois se tornam a mesma coisa.

Outro ponto desta passagem coreográfica que causa certo estranhamento é sua trilha sonora composta por sons, arfos, gritos, falas e músicas do filme acima mencionado. Sobre a trilha sonora desta passagem do espetáculo, Daniel Calvet comenta:

Não tinha um sentido muito claro, mas vejo que vai ao encontro de outras experimentações coreográficas do Henrique, com sonoridades não muito óbvias para dança, como foi em “Coreografia para Ouvir” [1999, áudio do programa “Som da Rua” da TV Zero], “Empresta-me teus Olhos” [2001], áudio com depoimentos de senhores idosos] e “Vela a Pilha” [2005], uma peça solo que o Henrique criou para mim antes de PIF e que também utilizava sonoridades de um desenho animado. (CALVET, 2014)

A escolha específica por “Kill Bill” como trilha da cena, no entanto, não soa a mim como acidental, nem apenas como experimental. A escolha chega a mim com um

indício autobiográfico. Tal passagem do espetáculo, conseqüentemente, me remeteu ao período de transição da companhia da primeira para a segunda fase. Quando Henrique Rodovalho, inquieto com a identidade polimorfa da companhia, se lançou em busca de um estilo característico e montou os espetáculos *Versus* [1994] e *Registro* [1997]. Trabalhos que inauguraram a fase predominantemente vigorosa da companhia. A coreografia *Kill Bill*, do espetáculo, me pareceu fazer referência a este período, assim como ao próprio coreógrafo, um ex-praticante de artes marciais que eventualmente traz aspectos destas práticas para a feitura de sua dança. Ao comentar sobre o possível conteúdo autobiográfico desta passagem coreográfica e sua referência à segunda fase da companhia especulado por mim, Daniel Calvet afirma:

Esta cena já existia como um fragmento solto que foi apresentado sozinho pela Cia., e no PIF entrou como um prólogo, um pré-espetáculo. Remetia à primeira cena de “Versus” em que os bailarinos esperavam o público entrar no teatro sentados em poltronas assistindo e após isso começavam uma coreografia de disputa nessas poltronas. (CALVET, 2014).



Figura 06 – *Frame 074*, “Kill Bill”

Esta referência clara ao espetáculo, acima mencionado por Calvet, e a este período da companhia, no entanto, é interrompida depois de decorridos 5 min. e 37 seg. Momento da coreografia em que Camilo joga Daniel sobre o sofá e as intérpretes Érica, Valeska,

Luciane e Simone entram no palco (fig.06) da esquerda-fundo para a direita-fundo (perspectiva de quem assiste) e, sob uma luz fosca projetada de cima para baixo, executam movimentos lânguidos e segmentados de cabeça, mãos, braços, ombros, troncos, quadris, pernas e pés em ponta e meia-ponta e se deslocam sutilmente no espaço. Camilo que inicialmente replica os seis primeiros movimentos das quatro bailarinas, voltado e olhando para elas, para e caminha vagorosamente ao redor do sofá em que Daniel está sentado, enquanto as bailarinas mencionadas dançam.

Esta participação das bailarinas funciona como um intervalo na coreografia de Daniel e Camilo e, ao mesmo tempo, como uma exibição de uma segunda forte

característica estilística da companhia posterior à segunda fase. Característica esta que consiste no emprego de uma movimentação mais detalhista e segmentada, que deixa clara “a relação de corpo fragmentado, composto de partes independentes” (SANTANA, 2013, p.363) e que vai preponderar na terceira fase da companhia. A percepção de um corpo fragmentado na assistência de coreografias da Quasar acontece porque a sequência de movimento é comumente composta por acentos em determinadas partes do corpo que se alternam na movimentação para finalizar em outra parte. Se pegarmos metade do segundo oito de movimentos das bailarinas mencionadas e o dissecarmos, por exemplo, verificamos que ele se dá através de uma tensão que começa no pé direito que se põe em meia ponta, passa pela perna, que vai para o joelho direito que se dobra, que depois mobiliza o quadril que se abaixa, que mexe o tronco, que inclina a cabeça para a direita, que impulsiona o ombro que lança o braço direito para ir ao encontro do joelho direito que havia se dobrado. Note que em metade de um oito, além da energia despendida paulatinamente em partes específicas do corpo, quem se movimenta principalmente é uma das lateralidades das bailarinas, a direita. Essa é uma dinâmica qualitativa de movimento utilizada nos trabalhos da companhia e que nos dá a sensação de fragmentação do corpo dos intérpretes. Fragmentação que



Figura 07 – *Frame 093*, “Kill Bill”.

se realça na medida em que os bailarinos constroem mobilidades assimétricas, distintas da mobilidade da dança clássica, por exemplo, na qual se privilegia as simetrias e a geometrização do corpo que dança.

Com 7 min. e 12 seg., a luz fosca sobre as bailarinas se apaga, Daniel levanta-se do sofá, ergue o corpo de Camilo e o põe próximo ao sofá virado para o público. Em seguida, Camilo suspende o corpo de Daniel (fig.07), gira trezentos e sessenta graus em torno de si mesmo com ele em seus braços, gesticula com sua boca uma fala do filme e põe Daniel em pé. Logo depois, os dois intérpretes dão prosseguimento a frases coreográficas sobre o chão do palco com a tonicidade marcada que caracterizou a execução de movimentos da primeira parte da cena.

Esse clima de disputa entre os dois intérpretes, que remetia ao espetáculo *Versus*, como dito por Calvet, e a relação estabelecida entre os dois intérpretes durante o decorrer da cena, continuamente também me remete ao próprio coreógrafo. Em algumas passagens coreográficas iniciais e posteriores a participação das bailarinas, me parece mesmo que Daniel personifica a figura de Henrique Rodovalho, um coreógrafo que possui um histórico de vida relacionado às artes marciais (capoeira e judô) e que, portanto, se contagia desse universo corporal representado, para mim, por Camilo. Dançarino este que se movimenta, inicialmente, guiado pelos estímulos sonoros do filme e que chama atenção dos olhares de Daniel justamente por isto.

Outro indício que me faz entender a cena também como sutilmente autobiográfica, além da movimentação e interação entre os dois intérpretes e a escolha da trilha sonora, é o fato de Camilo, no minuto 06'56'' da coreografia, carregar o corpo de Daniel, como descrito mais acima, e gesticular simultaneamente com sua boca uma frase do filme dita por Uma Thurman. Neste momento Camilo personifica, claramente, o filme. Em outras palavras, é como se Camilo se tornasse o filme e Daniel se deixasse levar por ele. Indícios estes que me fazem pensar a relação Daniel-Camilo, Daniel-Filme também como Henrique-Filme e/ou Henrique-Artes Marciais e em como o modo atlético de se movimentar característico do universo dessas práticas corporais fundiu-se na dança da companhia. Interpenetração esta que, conseqüentemente, me fez pensar na relação Henrique-Quasar rumo à construção de um estilo. *Kill Bill*, pois, não remete apenas a *Versus*, já que na antepenúltima cena do espetáculo *Registro* [1997], por exemplo, o que assistimos é também uma disputa vigorosa entre o(a)s bailarino(a)s que agressivamente se jogam em um sofá.

Percepções estas que encontram sedimentação quando, ao comentar as quatro fases vividas pela companhia e identificadas por Rafael Ventuna (2012), Henrique Rodovalho diz o seguinte sobre a segunda fase:

Aí depois veio realmente a questão do *vigor físico*, principalmente nos espetáculos “Versus”, acho que “Registro” todos esses espetáculos realmente chamavam muito atenção isso assim. Mas, que na realidade eu acho, eu acho que no sentido do princípio do estilo de movimentar, entendeu?! Mas como não tinha muita consciência desse, do que seria esse estilo então assim, eu trouxe muitas coisas que são até um pouco até do meu histórico né, eu fazia artes marciais, esportes, então de alguma forma, a minha história, a minha história corporal um pouco ditou muito nessa época. (RODOVALHO, 2013)

Afirmação acima que me permite construir relação não forçosa entre a segunda fase da companhia, o histórico corporal de Henrique Rodovalho e *Kill Bill*. Uma cena cuja disputa turva travada pelos dois intérpretes, o telespectador pode não identificar um sentido específico ou razão de sua existência. Pois, nela, não se percebe um argumento introdutório que explique as atitudes físicas vigorosas dos intérpretes, nem mesmo uma trama física posterior que finalize tal disputa oferecendo-o um encerramento. Não fossem os estilhaços autorreferenciais da cena que sintetizam a passagem da segunda para a terceira fase da companhia, indicados pelo uso de elementos do estilo do coreógrafo (vigor e segmentação do corpo, por exemplo), referências claras a *Versus* [1994] e *Registro* [1997] e certa sugestão autobiográfica, a cena seria aberta.

### 3.2.2 Cena: *Moça de 20 anos*

**Duração:** 07min. e 45seg.

**Trilha sonora inicial:** Texto “Moça de 20 anos”, de Henrique Rodovalho, e música “Me and you shoes”, de Michael Andrews, ao fundo.

**Trilha sonora posterior:** “He needs me”, cantada por Shelley Duvall, remixada pelo músico norte-americano Jon Brion.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

Daniel Calvet e Camilo Chapela são interrompidos, em um abraço, por Aretha Maciel (fig.08), que surge do breu, se põe no foco de luz dos dois à esquerda-frente do palco, pega o controle remoto depositado no sofá e “desliga” a TV. Neste momento uma luz geral

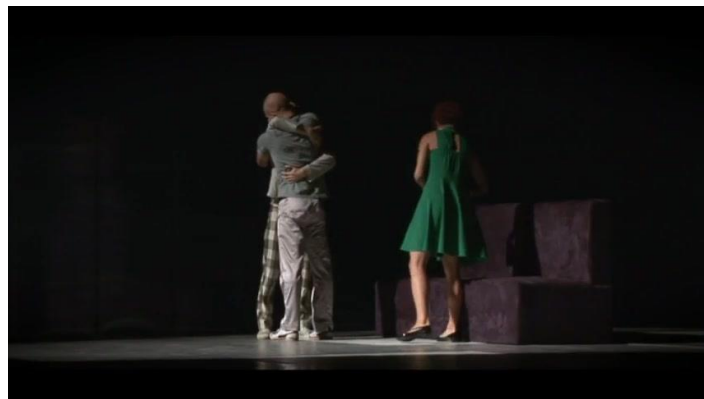


Figura 08 – *Frame 115*, “Moça de 20 anos”.

branca se abre em todo o palco e revela a presença dos demais dançarinos sentados na lateral direita e fundo-esquerdo do palco. O som de um piano da canção “Me and you shoes”, do músico norte-americano Michael Andrews, soa acompanhado de uma fala gravada: Érica Bearlz, integrante da companhia, recita um texto da “moça de 20 anos” da peça, de autoria do próprio Henrique Rodovalho. Segue:

Sempre me pego tentando entender tudo o que vejo. Acho que isso me dá uma sensação de estar seguindo em frente, conhecendo. Mas sem

esquecer, é claro, quem eu sou, que meu nome começa com todas as letras. Começa com todos os nomes. Com todas as pessoas. Com a minha história. Por isso necessito me identificar, eu preciso. Desde a infância, nos meus primeiros aniversários, já percebia as transformações em mim. Aniversário, idade, tempo, mudanças, diferenças, corpo. E, olhando o meu corpo... É, ainda tenho muito tempo, ainda bem. Cada parte minha me apontava a necessidade de conhecê-la melhor. Principalmente, entendê-la. Partes cresceram. Alguns gostei; já outras, não. Uma parte sangrou. E, no meu corpo, apareceu o meu prazer. Com isso, outras partes desejei descobrir. Não as minhas, de outros! E desejei. Porque quando menina, menina não me achava. Mas um homem velho me achou. E minhas partes, tocou. Quando entendi, vai se danar homem velho. Melhor, vai se foder. Vai se foder, sai fora!

Bem, para voltar a entender de outras formas meu corpo, comecei a fazer dança. Aulas todos os dias. Balé. Aulas de balé clássico. Menos difíceis, depois, foram as aulas de contemporâneo. Eles diziam: - Sente o fluxo sanguíneo, os órgãos, move-se pelas partes. Olha aí de novo as partes na minha vida. Depois de um bom tempo, entrei para uma companhia de dança. Contemporânea, claro. E, é... É legal. E lá, movendo minhas partes pela sala, descobri uma pessoa. E pelas minhas partes, desejei. Pena que, é... Das minhas partes ele não gostou. Quem sabe um dia. É... Quem sabe, com alguém estarei inteira e, por instantes, vou sorrir. Hoje faço vinte anos. É... Espero que ainda tenha muito tempo, muito tempo.

Enquanto o texto é recitado, Fernando, Érica, Simone, Dejalmir, Valeska e Luciane, os mesmos que estavam sentados em sofás e poltronas na lateral direita e fundo-esquerdo do palco, se posicionam de um por um, lentamente, à frente do palco. Os dançarinos se juntam a Aretha e se põem a uma distância de um metro uns dos outros, aproximadamente, em uma fila frontal (frente de seus corpos voltada para o público), com a luz branca que gradativamente deixa de iluminar os fundos do palco para iluminar apenas a frente, onde eles estão. Daniel e Camilo, ainda abraçados, que observavam os bailarinos se aglomerarem e se movimentarem, se desagarram e, posteriormente, recolhem o sofá e o deposita à extrema esquerda do palco no semi-brejo. Camilo senta-se nele e Daniel adentra às coxias.

Quando o texto gravado diz “que meu nome começa com todas as letras. Começa com todos os nomes. Com



Figura 09 – *Frame 124*, “Moça de 20 anos”.

todas as pessoas. Com a minha história”, Aretha traceja seu indicador direito sobre o seu tórax seguida, consecutivamente, por Fernando, Érica, Simone, Dejalmir, Valeska e Luciane. Bailarinos mencionados acima que replicam o mesmo gesto de Aretha. Movimentos dos indicadores sobre seus tórax que simulam o ato de escrever (fig.09). Neste momento, pois, o texto falado literalmente se “inscreve” nos corpos que dançam. A “menina” de vinte anos, embora centralizada na figura de Aretha e na voz de Érica que soa ao fundo da cena, pode ser entendida também como “todos os nomes” e “todas as pessoas” de uma mesma “história”, bem como destacam os gestos embalados pelo texto.

A dança que se desenrola com estes sete dançarinos emparelhados lado-a-lado à frente do palco, virados para a plateia, é acompanhada daquele texto de Henrique Rodovalho que sugere uma relação entre a figura da “moça de vinte anos” que aniversaria na peça e a própria história da companhia. Companhia tematizada através do discurso do texto do coreógrafo. O discurso, nas palavras de José Luiz Fiorin, emerge da combinação entre elementos linguísticos, frases ou conjuntos de frases, usados por falantes com o intuito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo que o cerca ou de seu mundo interior. Nas palavras de tal autor, o discurso é uma forma de “agir sobre o mundo” (1998, p.11) e “pertence ao plano do conteúdo” (p.37) enquanto que o texto faz “parte do nível da manifestação” (p.38) e acontece através de um meio verbal ou não verbal de expressão. Entre eles: palavras, cinema, fotografia, pintura, gestualidade, entre outros meios que o autor cita como exemplos de suportes discursivos (1998, p.38).

De acordo com José Luiz Fiorin, por conseguinte, a emergência do discurso em um texto pode se dar de forma figurativa e/ou temática. Se os componentes principais de um texto são as figuras concretas (casa, mesa, rosa, por exemplo), então ele será um texto superficialmente figurativo. Se são os temas abstratos (amor, paixão, alegria, por exemplo), então ele será um texto explicitamente temático. Fiorin alerta, no entanto, que essa distinção nem sempre é tão fácil de fazer, pois “concreto e abstrato são dois pólos de uma escala que comporta toda série de gradação” (1998, p.24). As figuras concretas “todas as pessoas”, “corpo”, “menina”, “partes”, “homem velho”, “uma pessoa”, “companhia de dança” e as figuras abstratas “todas as letras”, “todos os nomes”, “minha história”, “infância”, “aniversários”, “transformações”, “idade”, “tempo”, “mudanças” e “diferenças”, presentes na fala que embala a dança daqueles dançarinos, externa-se para dar vazo a um texto que alude também à companhia. Ele é um texto cambiante entre as duas categorias, mas prevalentemente temático. Por este mesmo motivo, pois, a

referência à história da companhia nos é sugerida. Através da fala da menina de vinte anos emerge também a fala da companhia em seus vinte anos. A história desta, em síntese, é um tema trabalhado de maneira sutil. Por isto não sabemos até que ponto quem enuncia é a “menina” de vinte anos e até que ponto, a própria “companhia”.

A presença do verbal dentro de espetáculos da companhia, no entanto, não aparece primeiro em *Por Instantes de Felicidade*. Tal procedimento cênico pode ser vivenciado em *Registro* [1997], por exemplo. Espetáculo anterior da companhia em que uma das cenas consistia em Luciana Caetano dançar ao som do depoimento de um garoto de rua dependente de drogas. Momento de absoluto lirismo em que essa ex-bailarina da Quasar dança sob um foco de luz branca, como que isolada no palco, enquanto alguns bailarinos passam andando indiferentes a sua presença. Esse processo de utilização do verbal na cena de dança se fez presente no espetáculo da companhia intitulado *Dividuo* [1998], quando um dos bailarinos pedia pizza no meio do espetáculo e quando Lavínia Bizzotto, uma ex-bailarina da companhia, dançava ao som do Programa do Ratinho, entre outros instantes.

O verbal na dança, entre outros modos de enriquecimento da cena é apontado por Laurence Louppe (2012, p.240) como um procedimento interdisciplinar empregado como meio de diversificação dos espetáculos de dança. Assim como um elemento recorrente na década de oitenta do século XX (SILVA, E., 2005, p.118-136). Interdisciplinaridade, naquela autora, é entendida como a utilização de outras formas artísticas na cena da dança. Ou seja, a coexistência colaborativa entre disciplinas.

Laurence Louppe atesta que a presença sonora da linguagem verbal no palco coreográfico é um elemento também já explorado pela alemã Mary Wigman [1886-1973] e pela norte-americana Martha Graham [1894-1991] no início do século XX – duas importantes expoentes da *grande modernidade* – e, mais recentemente, também pelo belga Wim Vandekeybous [1963], por exemplo, com usos de poesias e textos dos próprios bailarinos (2012, p.318-319). Coreógrafo este que possui a admiração de Henrique Rodvalho.

A recorrência da figura “partes” expressa no texto falado pela “moça de vinte anos”, associada à movimentação segmentada e assimétrica desses sete bailarinos, me remete diretamente a narrativa da história da companhia e como essa estilística de movimentação se solidificou nela. Corroborando com esta leitura, temos a fala de duas intérpretes e a do próprio Henrique quando dizem:

Na verdade, até o próprio Henrique fala, no “Divíduo” [1998] que começou a aparecer a coisa da movimentação pelas partes. Que é o que ele mais chama a atenção pra gente. Que foi onde surgiu a coisa de ah! Deixa o braço te puxar, deixa a cabeça te puxar. É um movimento todo fragmentado. Que em “Divíduo” começou a aparecer bem. (GONÇALVES, 2009)

A gente tenta pensar assim, tem um dado movimento, vamos supor: Ah! Eu vou levar a minha mão direita para lá [a bailarina ergue sua mão direita, com as palmas viradas para a câmera, depois traça uma linha com o braço que passa sua mão da direita para a esquerda]. Então eu decidi, parte é a minha mão direita que vai levar o meu todo [faz um gesto circular com a mão direita englobando o plexo e o rosto]. Então a minha mão direita vai começar o movimento [a bailarina repete o gesto] e o meu corpo não pode interferir antes de chegar a hora dela [a cabeça] ir. É como se eu estivesse parado e alguém puxasse a minha mão e eu fosse. Que não é, pra no caso, a gente fazer isso [a bailarina produz um movimento em que braço e mão direitos se movem ao mesmo tempo que a cabeça para a esquerda para demonstrar o que não deve ser feito], eu fui antes da hora. A parte [a bailarina move sua mão direita novamente], que levou essa parte [aponta com o indicador esquerdo o punho e antebraço direitos que se moveram depois da mão], que levou essa parte [aponta o cotovelo direito que se moveu depois do antebraço, do punho e da mão], que levou essa parte [aponta o braço e o ombro direitos que se moveram depois do cotovelo, do antebraço, do punho e da mão direita], que levou essa parte que chegou [a cabeça que se move depois do ombro, braço, cotovelo, antebraço, punho e mão destros]. Então é um estudo nesse sentido. Pra todos os movimentos que a gente realiza, a gente pensa nesse sentido: Qual é a parte que está levando e qual é a parte que chega? Nesse meu exemplo, a mão levou e a cabeça chegou. Isso tem que estar claro. A mão levou e a cabeça chegou [de forma didática, a bailarina repete o gesto]. Isso tem que estar claro. E daí a “piração” que a gente fala é fazer isso com o corpo inteiro, com todos os movimentos, o tempo inteiro, pensando nisso, estar consciente disso e ir ampliando isso, realizando isso sempre da melhor forma e o Henrique sempre quer ver mais e mais. (BEARLZ, 2009)

Com “Divíduo” [1998], não, eu parei pra pensar assim numa movimentação específica. [...] eu pensei em fragmentá-lo mesmo, dividir o corpo em várias partes e essas partes serem, até, independentes assim, de alguma forma. (RODOVALHO, 2009)<sup>21</sup>

Percebemos, então, nas falas acima postas uma provável gênese para a estilística de movimentação pelas partes da companhia que confirma a intuição de que a narrativa da “menina” de vinte anos é também uma narrativa da própria história da Quasar.

---

<sup>21</sup> Depoimentos de Valeska Gonçalves, Érica Bearlz e Henrique Rodovalho presentes no item “Movimentação pelas partes” do submenu “Conversa com Henrique Rodovalho” do menu “Extras” do DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009), anexo F.

Quando perguntado sobre o sentido do texto da *Moça de 20 anos*, a presença da figura linguística inquietante “homem velho” e sua relação com a cena, Daniel Calvet comenta:

Esse texto descreve o processo de amadurecimento de uma menina, metaforicamente sendo a própria Cia.. Entendo a sensação de invasão e de ser explorada que ela coloca com o homem velho com o próprio crescimento da Cia. e a exposição que acaba levando a sermos vistos, julgados e olhados por olhares que nem sempre estão com boas intenções para o nosso trabalho, mas como alguém que é tocado por outro, faz parte de um processo para aprender a se colocar, a escolher onde estar e a sair de situações perniciosas. (CALVET, 2014)

O tema do amadurecimento da companhia, mencionado acima por Calvet, se sugere no texto recitado em várias passagens. Passagens em que a figura da menina e da companhia se misturam rumo a uma maioria. Uma delas é quando a voz gravada diz: “Desde a infância, nos meus primeiros aniversários, já percebia as transformações em mim. Aniversário, idade, tempo, mudanças, diferenças, corpo”. Paralelo entre as duas figuras que pode ser feito quando Henrique Rodovalho comenta as quatro fases pelas quais passou a companhia. Fases identificadas por Rafael Ventuna (2012) e presentes no capítulo “Instantes de um corpo celeste: Quasar” deste trabalho. Fases estas que podem ser entendidas como as “mudanças” pelas quais a companhia passou ao longo de sua trajetória e que se identificam com o texto narrado.

Não obstante, a figura do “homem velho” empregada por Henrique Rodovalho pode ser entendida de várias formas. A ênfase, no entanto, recai no abuso e no mal estar que essa figura gera na menina. Seria o homem velho metáfora para aquilo que Henrique Rodovalho considera um entendimento rígido/ultrapassado de dança? Uma referência a pessoas que não consideravam o trabalho da Quasar como boa dança? A fala do bailarino acima parece cogitar uma resposta, assim como uma das falas de Henrique:

No começo da companhia, eu era um coreógrafo mais de ideias. Principalmente, o que chamava a atenção das pessoas era como se fossem ideias novas para dança. Tanto que uma das maiores críticas na época era que a gente fazia tudo, menos dança. Mas essa frase sempre me chamou atenção, assim, porque eu queria, na verdade, fazer dança! Então eu achava que aquilo era dança! Comecei a ficar em crise assim, porque a movimentação era meio misturada. Como foi o começo da companhia: tinha de tudo, várias propostas. Eu fiquei assim um pouco em crise com isso. Com “Divíduo” [1998], não, eu

parei pra pensar assim numa movimentação específica. (RODOVALHO, 2009)<sup>22</sup>.

O “homem velho”, pois, expressamente se identifica com aquilo que não está em conformidade com o que a Quasar produzia. A partir daí podemos cogitar o “homem velho”, por exemplo, como uma encarnação das pessoas avessas ao trabalho da companhia e até mesmo a dança acadêmica, que não se identifica com o que a Quasar fazia em termos de dança. *Dividuo*, no entanto, continuamente aparece como o espetáculo divisor de

águas na história da companhia, quer seja no texto da “moça de vinte anos”, quer seja nos discursos de Henrique, quer seja na forma segmentada em que os bailarinos se movimentam nessa passagem coreográfica do espetáculo.



Figura 10 – *Frame* 165, “Moça de 20 anos”.

A simbiose entre “moça de vinte anos” e a história da companhia fica ainda mais clara quando o texto recitado diz “Hoje faço vinte anos. É... Espero que ainda tenha muito tempo, muito tempo”. Momento no qual os bailarinos Fernando, Érica, Simone, Dejalmir, Valeska e Luciane correm e fazem um círculo ao redor de Aretha, que permaneceu à esquerda-frente durante a sua dança. Instante que faz crer que seja esta bailarina quem incorpora o papel da “menina” que completa vinte anos.

Com poucos segundos de formado o círculo ao redor de Aretha, a dançarina sai e se dirige andando a uma cadeira posicionada à extrema direita do palco (perspectiva de quem assiste) aos olhares de Érica, Fernando, Valeska, Simone, Dejalmir e Luciane (fig.10). O círculo se desmancha, Luciane é a única que fica em pé. Estes outros cinco dançarinos correm e sentam-se em sofás, poltronas e cadeiras nas laterais do palco.

No que soa a música “He needs me”, na voz de Shelley Duvall, estes sete dançarinos (com exceção de Aretha, que se senta quieta à extrema direita do palco, de

<sup>22</sup> Depoimento de Henrique Rodovalho presente no item “Movimentação pelas partes” do submenu “Conversa com Henrique Rodovalho” do menu “Extras”, anexo F.

perfil) levantam-se e carregam humoradamente Luciane de um lado para o outro, depositando-a no chão do palco pouco mais tarde. Acontecido isto, Luciane inicia uma sequência coreográfica no chão, procedimento *sui generis* na estilística das danças moderna e contemporânea (LOUPPE, 2012, p.202, 203). Juntam-se a ela nessa mesma sequência de chão, consecutivamente, Simone, Camilo, Daniel, Érica e Dejalmir.

Quase ao final de “He needs me”, estes cinco intérpretes se levantam, aos olhares de Aretha, Fernando e Valeska, que não tinham entrado na sequência de chão. Alguns deles se dispõem sentados nos sofás e outros em pé nas extremidades do palco. Em seguida, com 07 min. e 17 seg. de vídeo, Camilo, Fernando, Daniel e Dejalmir carregam, consecutivamente, Luciane de um lado para o outro do palco. No palco, agora completamente iluminado, percebemos mais claramente do que antes, a presença de cadeiras, rack, aparelho de som, sofá, poltrona, mesa, taça e champanhe compondo o cenário de uma festa. Cenário este composto por objetos cotidianos, cujo paralelo podemos também fazer com *Divíduo* [1998]. Este espetáculo exibia dois ambientes, semelhantes a duas salas de apartamentos, compostos por cadeiras, relógio de parede, mural de fotos, luminária, televisão, rádio, telefone, entre outros utensílios domésticos, com os quais os bailarinos interagem à semelhança de *PIF*. Especificamente sobre o cenário de *PIF*, sua cenógrafa declara:

Eu sugeri que, de repente, pudesse ser um apartamento de uma garota que tivesse comemorando o seu aniversário. Aí, um dia, em casa a gente conversando meu irmão chega com uma telha de policarbonato que é isso daqui, esse material que a gente usa, que é uma telha mesmo. Só que aí a gente viu essa branca, e aí ele disse que tinham várias cores, que eram as cores que eu queria usar no cenário mesmo: a azul, a verde... Aí começamos a construir as paredes. Aí eu falei: Ah! Vamos usar mobiliário mesmo, né?! De uma casa. Então eu resolvi desenhar com cores de linóleo como se fosse o tapete de uma sala [refere-se ao chão do palco]. (ROSSI, 2009)<sup>23</sup>

De acordo com Laurence Louppe, habitualmente, os cenários em dança contemporânea têm sido constituídos por objetos e/ou fragmentos espaciais cuja intenção não é a de reconstituir uma visibilidade fechada. Na opinião da autora, mais do que projetos decorativos, os cenários têm frequentemente sido “laboratórios visuais” (2012, p.305). Ou seja, sugestão e indício.

---

<sup>23</sup> Depoimento de Leticia Rossi presente no item “Montagem” do submenu “20 anos de Felicidade” do menu “Extras”, anexo F.

Nas palavras do intérprete Daniel Calvet, no caso de *PIF*, “O cenário ajuda a criar o ambiente da festa, pela mesma razão o champagne, um código de momento de comemoração de celebração de realizações” (2013, [n.p.]). Em outras palavras, o cenário em *PIF* é um convite à sala de estar da menina Quasar, uma inserção em sua intimidade. No entanto, pelos elementos constituintes desse cenário e acima apontados, essa menção a uma sala-de-estar se dá de forma bastante clara para o espectador. A visualidade de *PIF*, portanto, me parece conclusiva.

### 3.2.3 Cena: *Espumante 1*

**Duração:** 05min. e 03seg.

**Trilha sonora inicial:** Barulho (gravado) de pessoas falando.

**Trilha sonora seguinte:** “La dernière minute”, da cantora francesa Carla Bruni.

**Trilha sonora posterior:** “Véu da noite”, da cantora brasileira Céu.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

Assim que Dejalmir atravessa o palco da esquerda para a direita (perspectiva de quem assiste) com Luciane nos braços e a deposita em pé no chão, Camilo estoura um champanhe, do lado da mesa branca depositada à extrema direita do palco. Acontecido isto, Valeska, Érica, Aretha,



Figura 11 – *Frame 209*, “Espumante 1”.

Simone, Daniel e Fernando correm e formam uma fila indiana encabeçada por Luciane e Dejalmir (fig.11). Aretha sai da fila, volta para próximo da mesa, e começa a manipular uma câmera fotográfica. Os outros sete dançarinos que permaneceram na fila gesticulam com a boca, braços e cabeça, em movimentos cotidianos, enquanto Camilo os serve champanhe.

Alguns bailarinos se dissipam assim que são servidos e se acomodam em sofás e poltronas nas extremidades do palco. Em seguida, Aretha mira a câmera para as dançarinas Valeska e Érica, soa a música “La dernière minute”, da cantora francesa Carla Bruni, e as três se deslocam pelo palco. Na medida em que Valeska e Érica se



Figura 12 – *Frame 224*, “Espumante 1”.

deslocam em movimentos verticais, caminham, rodopiam, agacham, dançam e estagnam em direções diversas com suas taças de champanhe na mão, Aretha simula tirar fotos suas. Com pouco tempo, Dejalmir, também de taça na mão, se junta às duas dançarinas, que se deslocam e realizam trajetórias circulares no palco. Aretha também muda suas posições e circula ao redor dos dançarinos a fim de tirar mais fotos deles (fig.12). Simone se junta ao trio fotografado e realiza a mesma lógica coreográfica com taça na mão. Fernando se aproxima, e também de taça na mão, se junta ao grupo fotografado. Em seguida, Valeska, Simone, Aretha, Érica e Dejalmir se dissipam andando e se acomodam nos sofás, nas laterais do palco.

Quando à direita do palco só resta Fernando Martins. Faz-se silêncio de cerca de catorze segundos e ele se desloca para a esquerda enquanto realiza movimentos segmentares de pernas e braços e mudanças de direção em movimentos circulares, com taça na mão. De acordo com Laurence Louppe, “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. Ou seja, a relação de dependência dança e música é preterida para dar ênfase ao próprio corpo do intérprete. De acordo com a autora, sem acompanhamento musical que lhe sirva de parceiro estético, espelho ou modelo, “o corpo torna-se inteiramente responsável pelo modo como o movimento se desenvolve, e é possível observar de imediato como o bailarino nele investe” (2012, p.158).

Quando Fernando chega à esquerda-frente do palco faz um *grand rond jambé en l'air en dehors* (movimento circular de perna de dentro para fora, no ar) e soa a música “Véu da noite”, da cantora brasileira Céu, Daniel Calvet se posiciona à direita-fundo do palco (perspectiva do observador) e realiza, junto com Fernando, uma pequena frase coreográfica composta por um oito e meio de movimentos de cabeça, braços, tronco, quadris e pernas. Em seguida, em cima de Fernando Martins faz-se um breu e este

some. Um foco de luz mais forte é projetado sobre Daniel ao fundo-direito do palco.



Figura 13 – Frame 242, “Espumante 1”.

Neste momento Aretha e Valeska, que estavam sentadas, andam até este dançarino e, quando chegam, realizam uma longa sequência coreográfica com ele. O trio executa uma dança de padrões gestuais

complexos e intrincados: os corpos dos dançarinos

exploram os três níveis (alto, médio e baixo), saltam, caem, se carregam e interagem tecendo uma dança a três em um tempo rápido e com pausas acentuadas (fig.13). Aspectos que provocam em mim um estado de detida atenção devido o nível de dificuldade.

Este trio protagonizado por Aretha, Daniel e Valeska em *Espumante 1*, já em uma primeira contemplação, me remeteu a um trio de *Só tinha de ser com você* [2005], pela relação gestual interligada estabelecida entre três intérpretes. Perguntado sobre o processo de criação desta passagem coreográfica do espetáculo ou sobre a fase de “oficina” (SCHECHNER, 2006), Daniel Calvet responde:

Nessa coreografia o processo foi bem físico. Não teve muita contextualização dirigida a nós não. Era um estudo da linguagem coreográfica que desenvolvemos. Acho que ele remete em alguns momentos a trecho de “Só tinha de ser com você” e às vezes com “Coreografia para Ouvir” [1999]. (CALVET, 2014)

Em ambos estes espetáculos anteriores da Quasar mencionados por Calvet, assistimos a execução de trios com padrão gestual complexo nos quais é estabelecida uma relação de dança entre três bailarinos. Especificamente em *Espumante 1*, por sua vez, é como se, dentro da festa anunciada pelo estouro do champanhe, ocorresse um momento de “convivência” entre os três. Principalmente em função de Simone, Dejalmir, Luciane e Fernando ficarem observando-os dançar, encostados ao fundo do palco e bebericando champanhe. Esta passagem assemelha-se, pois, àqueles momentos em que, em uma festa, um grupo de pessoas tece um contato amistoso.

Com 04 min. e 06 seg.de coreografia, no entanto, um foco de luz branca sobre o lado esquerdo do palco se acende e Camilo e Érica vão ao chão. O que se estabelece a

partir de então é uma simultaneidade de cenas. Enquanto Aretha, Daniel e Valeska dançam seu trio à direita-fundo, Camilo e Érica executam seu duo à esquerda-frente do palco. Ambas as coreografias são marcadas por uma fisicalidade acentuada: saltos, quedas e pegadas são executadas em um tempo acelerado, com tónus muscular marcado e com algumas pausas que constroem uma suspensão entre as frases coreográficas. A fisicalidade, pois, é o traço que aproxima as duas execuções e que replica uma maneira bem Henrique Rodovalho de elaboração de dança.



Figura 14 – *Frame 267, “Espumante 1”*

Simone, Dejalmir, Luciane e Fernando, posicionados ao fundo a observarem o trio, aproveitam a aparição de Camilo e Érica e adentram às coxias em um semi-breú. No minuto 04’48’’, faz-se um breú sobre Érica e Camilo e estes somem. Com poucos segundos depois, Luciane caminha até o trio segurando uma taça na mão direita e a mão esquerda comprimindo sua virilha, como se com vontade de urinar (fig.14). Instante de cena que gera certo humor. Neste momento, Valeska, Aretha e Daniel interrompem sua execução coreográfica e observam Luciane. Com pouco tempo, estes três saem andando para a esquerda, no breú, rumo às coxias, e Luciane segue seu percurso rumo à extrema direita do palco, como que a procura de um banheiro.

### 3.2.4 Cena: *Confidência no Banheiro*

**Duração:** 08min. e 22seg.

**Trilha sonora:** “Dance me to the end of love”, da cantora norte-americana Madeleine Peyrox.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

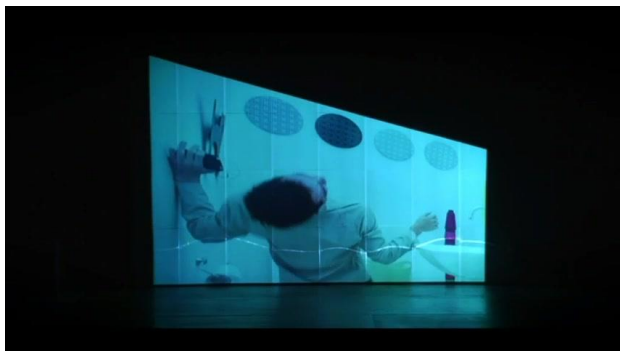


Figura 15 – *Frame 322, “Confidência no Banheiro”*

Assim que Luciane chega à extrema direita, o breú toma conta de todo o palco e um vídeo é projetado à direita-fundo. O que se desenrola na projeção são cenas cômicas dentro de um banheiro nas quais os dançarinos Luciane

Fontanella, Dejalmir Melo, Simone Camargo, Camilo Chapela, Fernando Martins, Valeska Gonçalves, Érica Bearlz e Daniel Calvet fazem confissões de suas manias e de coisas que lhes dão prazer. No vídeo projetado ao fundo direito do palco, Luciane confessa que adora segurar o xixi até quando sua bexiga se enche completamente e ela tem a sensação de que seu “cérebro vai explodir”. Dejalmir declara a sua necessidade de se isolar em meio a encontros sociais. Simone, por sua vez, fala da sua necessidade de fumar em momentos de extremo estresse. Camilo revela sua carência e sua necessidade por cafuné. Fernando fala sobre sua compulsão por doce. Valeska afirma que seu maior prazer é cheirar as coisas e visitar lojas de perfumes. Érica admite o seu prazer pelo ócio e Daniel relata a sua mania de dançar despreocupadamente quando está sozinho (fig.15).

Sobre o processo de concepção, composição e/ou fase de oficina dessa passagem, Daniel Calvet comenta:

Não tenho ao certo se foi isso que o inspirou, mas o Henrique nos pediu um exercício em que levássemos para ele alguma situação de prazer pessoal nosso. Eu levei um vídeo meu dançando na cozinha de casa enquanto fazia um lanche e os outros meninos levaram representações de coisas que faziam e sentiam prazer. Depois disso gravou conosco o áudio dos vídeos como depoimentos em confissão do que nos dava prazer em momentos individuais. O vídeo foi a última coisa que foi feita e veio a ideia do banheiro por ser um lugar dentro da festa onde poderíamos ter privacidade e fugir da interação com os outros participantes. Era para colocar o público como um *voyer* de um momento individual de cada intérprete. Depois com as trocas de elenco o texto não mudava e os novos bailarinos executavam o prazer dos antigos, mas na ocasião da estreia as confissões são originais. O PIF na verdade estreou em dezembro de 2007 em São Paulo no teatro Alfa e nessa ocasião os textos eram autorais. Mas na ocasião do DVD, o Dejalmir fazia a confissão do Rodrigo Cruz; o Fernando Martins do Samuel Kavalersky e a Luciane Fontanella o da Karime Nivoloni. (CALVET, 2014).

Afora estas mencionadas confissões dos bailarinos, outro fator que provoca sensação de humor nesta passagem, são seus gestos dentro do banheiro. Daniel Calvet, por exemplo, desperta sonoros risos na plateia, pois está com fones de ouvido e dança de uma forma despreocupada. Esta cena do espetáculo replica à irreverência e o humor presentes na companhia; dois elementos típicos nas obras da Quasar desde a sua primeira fase. Assim como instaura um momento interdisciplinar (SILVA, E., 2005): quando vídeo, texto verbal e dança, entendidas enquanto disciplinas, ou linguagens específicas, coexistem no mesmo espetáculo para criar diversos momentos nele.

Procedimento usual nos espetáculos de dança contemporânea e tendência a partir da década de oitenta (SILVA, E., 2005; LOUPPE, 2012), quando coreógrafos, por motivos diversos, se lançam em direção à utilização de novos recursos cênicos na dança com a intenção de diversificar a apresentação de seus trabalhos (LOUPPE, 2000).

Assim que o vídeo acaba, soa a música “Dance me to the end of love”, da

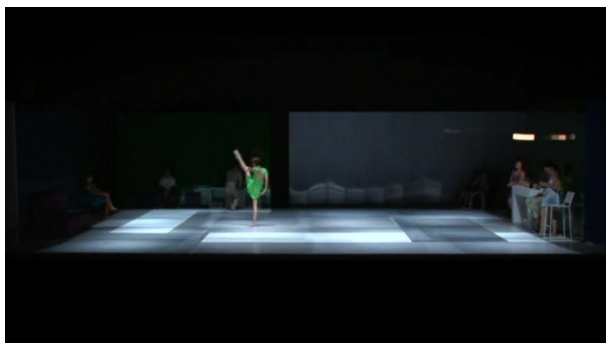


Figura 16 – *Frame 375*, “Confidência no Banheiro”

cantora norte-americana Madeleine Peyroix. Faz-se um breu rápido e abre-se um foco à esquerda-frente do palco. Surge Aretha, que realiza um solo vigoroso explorando os três níveis. Em seguida fecha-se o foco desta dançarina e abre-se outro à direita-frente em Fernando Martins, que

executa uma sequência de movimentos ondulados e fluidos de braços, ombros, tronco, quadris e pernas. Em seguida é a vez de Camilo Chapela, que realiza movimentos de pernas e braços combinados a giros e saltos esfuziantes ao fundo-meio do palco. Depois, vem Érica Bearlz, que realiza movimentos de cabeça, ombros, mãos, braços, quadris e pernas à direita-fundo do palco. Ao fim, surge um clarão no meio do palco no qual Simone Camargo (fig.16) realiza movimentos de extensão de pernas (*retirés*, *grand battements* e *attitudes*)<sup>24</sup>, que remontam à técnica clássica, combinados a movimentos assimétricos de braços, torções de tronco e *cambrés*.

Este momento de solos, recurso estilístico corrente e bastante valorizado em dança contemporânea, por conseguinte, faz emergir a individualidade dos dançarinos da Quasar, mesmo dentro de uma plasticidade vigorosa direcionada por Henrique. Quando perguntado sobre o papel dos bailarinos no processo de composição, ou oficinas, de *PIF*, Henrique Rodovalho diz o seguinte:

A questão das coreografias, a maioria eu coreografei, mas tiveram muitas questões de momentos, questões de cenas, até poucos movimentos assim...E principalmente, por exemplo, a questão do banheiro, tem um momento que tem uns diálogos no banheiro aquilo lá foi muito assim. É claro que eu dei a ideia, direcionei o sentido. Mas, o texto, o que eles falaram foi muito deles. Então, é um espetáculo que teve um trabalho conjunto e necessário mesmo porque, pelo que ele tratava. É como se fosse uma festa, uma grande festa que está

<sup>24</sup>*Retiré* (retirada): Elevação total da perna com flexão de joelho anteriormente. *Grand battements* (grande batida): Elevação chicoteada da perna sem flexão de joelho. *Attitude* (atitude): Elevação posada – certo tempo estática – da perna com flexão de joelho.

acontecendo em cena. Então, eu acho que isso, eu precisava de alguma forma, principalmente, dos bailarinos estarem muito à vontade, por ser uma festa. E, eu acho que esse à vontade, umas das coisas que contribui foi eles estarem de alguma forma mais presentes ou terem coisas mais deles assim no momento, que eu acho que isso ajuda muito. (RODOVALHO, 2013)

Essa consideração do corpo do intérprete no que ele tem a oferecer, perceptível em *PIF* e mencionada por Henrique Rodovalho acima, mesmo afirmada de forma discreta por ele, anuncia a presença do “corpo produtor” na composição (oficina) e na escrita (performance propriamente dita) de *Confidência no banheiro*. De acordo com Laurence Louppe, “a composição em dança contemporânea efectua-se a partir do aparecimento das dinâmicas na matéria, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior” (2012, p.229). Ou seja, o corpo do intérprete não é apenas impelido a alcançar dado resultado esperado por um código já prognosticado. Ele é também um corpo escutado em suas especificidades e possibilidades colaborativas, mesmo mediado por um coreógrafo. Para Laurence Louppe, “o bailarino contemporâneo é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro” (2012, p.227).

O que me faz pensar que nesses solos houve um processo de escuta do corpo do intérprete por parte de Henrique Rodovalho, em algum grau, é que as passagens coreográficas protagonizadas pelos bailarinos apresentam especificidades bem delineadas. Se comparados, o que chama a atenção no solo de Aretha é a tonicidade intensa das suas frases coreográficas; no de Fernando Martins, a fluidez do corpo e a capacidade de produção de movimentos ondulares; já no solo de Camilo, a disponibilidade do corpo em realizar passagens arriscadas; no de Érica, a delicadeza na realização de movimentos pequenos e no de Simone, a capacidade de extensão de movimento numa plasticidade próxima à balética.

O solo na dança contemporânea frequentemente evidencia esse caráter colaborador e individual do corpo do intérprete na construção da cena. Na concepção de Laurence Louppe, o solo, na dança contemporânea, é entendido como a emanção do eu do intérprete que o executa. Um entendimento diferente da concepção de solista no balé clássico, por exemplo. Dança na qual o intérprete que realiza o solo segue uma sequência coreográfica já prognosticada pelo código restrito da modalidade com um padrão qualitativo de execução já esperado. Por este motivo, pois, não se caracteriza como “uma proposição em si” (2012, p.293). Para a autora, a utilização do solo com esse caráter propositivo encontra suas raízes na dança moderna “quando os grandes

mestres sentiram a necessidade de partir do zero para reinventar uma linguagem própria” e desponta na dança contemporânea como um instante lírico, de sublevação do eu dançante, “um dos seus pontos altos” (2012, p.293). Em *Confidência no banheiro*, portanto, a individualidade e colaboração dos intérpretes se salientam, em alguma medida, tanto na realização dos solos quanto nas confissões faladas, embora direcionados por Henrique Rodovalho e dentro de uma plasticidade vigorosa.

O uso de *retirés*, *grand battements*, *cambrés* (arqueado: flexão de coluna), *attitudes*, *rond jambés en l'aire*, pés em ponta, quando no ar, nesta passagem coreográfica de *PIF*, põe em cena também, de forma bem evidente, a “mestiçagem” (LOUPPE, 2000). Elementos este muitas vezes presente na dança contemporânea e usual na estilística da companhia. A “mestiçagem”, em Laurence Louppe, é entendida como “misturas de fontes culturais, interpenetração das formas e dos gêneros artísticos” (p.27-28). Ou seja, a relação de dança da Quasar com a herança acadêmica não é apenas distintiva, mas dialógica e de assimilação. Diálogo este que nos permite perceber que o que se faz na companhia não é nem uma adesão completa ao código clássico, nem uma negação contundente dele. Como se depreende das palavras de Laurence Louppe, a obra coreográfica contemporânea não apenas combate o caráter normativo do balé, mas também o pode perpassar quando opta por introduzir componentes seus (2012, p.291). A conformação estilística da Quasar em *PIF*, dentro deste panorama comparativo com a dança acadêmica, portanto, não é combativa, mas assimiladora.

### **3.2.5 Cena: Gago**

**Duração:** 02min. e 15seg.

**Trilha sonora inicial:** “Na subida do morro”, Moreira da Silva.

**Trilha sonora seguinte:** “Gago apaixonado”, Moreira da Silva.

**Interpretação:** Daniel Calvet e Simone Camargo.

Assim que Simone termina de executar o seu solo de *Confidência no banheiro* sob foco direcionado de luz, a luz geral do palco se acende e revela a presença dos oito demais bailarinos posicionados confortavelmente nas extremidades do palco. Daniel “liga” o som que está sobre o *rack* branco ao fundo-esquerdo do palco e soa a música “Na subida do morro”, do sambista brasileiro Moreira da Silva. O intérprete anda e se aproxima de Simone, que executa uma sequência coreográfica composta por cerca de quatro oitos de movimentos de braços, cabeça, troncos e pernas em *grand battements*, *retirés* e *attitudes*. Daniel se põe a admirá-la enquanto ela dança indiferente a ele.

Neste momento apenas os dois estão no centro do palco. Os demais estão dispostos nas laterais direita e esquerda e fundo-esquerdo do palco sentados e alguns, em pé, sob uma luz fraca. Daniel, que está vestido com camisa cinza claro de manga longa, vacila, volta ao aparelho de som e “troca” a música. No que toca a canção “Gago apaixonado”, também de

Moreira da Silva, Simone, que traça um vestido curto de seda verde limão, paulatinamente finaliza sua execução e, com a mão esquerda sobre sua cintura, se põe a observar Daniel (fig.17) com certo ar de desdém.



Figura 17 – Frame 383, “Gago”

Daniel se aproxima mais dela, como se quisesse dizer alguma coisa e, inesperadamente, começa a executar movimentos *staccato* (trêmulos) que se casam perfeitamente ao canto gago de Moreira da Silva. Este momento instaura um forte humor, pois os movimentos de Daniel replicam a cantiga gaga de Moreira da Silva e personificam um indivíduo nervoso e tímido ao tentar uma aproximação. Momento que remonta, também, à primeira fase da companhia, de irreverência, e deixa evidente a linguagem segmentada da companhia. Ao comentar o processo de composição, ou fase de oficina, de tal passagem, Daniel Calvet salienta:

Essa cena é interessante, pois acho que coloca em **negrito** duas características muito fortes do histórico da Cia.: a fragmentação do corpo e o humor. Quem sugeriu a música pro Henrique fui eu e ela fugia um pouco do estilo das outras músicas do espetáculo, a maioria das vozes são femininas. Mas ela caiu bem para contar a possibilidade de um dos convidados dessa festa ser um tímido atrapalhado e dessa vez fomos bem literais ao conteúdo da letra da música, ao contrário de “Kill Bill” ou de outros espetáculos como “Só...Você” [2005] e “Coreografia para ouvir” [1999]. E reproduzimos as divisões silábicas do gago no corpo. A coreografia foi construída como uma sequência bem simples e depois eu fui gaguejando a coreografia com o corpo conforme os estímulos da música e do Henrique. Mas como eu disse, ela pontua duas características muito fortes da linguagem da Cia. (CALVET, 2014)

Percebo nas cenas *Gago* e *Confidência no banheiro* de *Por Instantes de Felicidade*, em *Não Perturbe* [1992] e *Versus* [1994], uma afinidade no que diz respeito

ao uso do humor em cena. A comicidade nos espetáculos da Quasar, e nessas duas cenas de *PIF* mencionadas, acontece através daquilo que pode ser encarado como um constrangimento físico. Ou seja, os intérpretes se apresentam em situações embaraçosas e/ou inesperadas. Situações que, por apresentar essas características, conseqüentemente despertam surpresa, humor e sorrisos.

Se em *Gago*, temos uma fisicalidade inesperadamente desajeitada e trêmula, embora elaborada, por parte de Daniel, que desperta risos; em *Confidência no banheiro* temos a igualmente hilariante mão na virilha de Luciane a procura de um *toilet* e os engraçados textos confessionais dos bailarinos associados as suas movimentações peculiares dentro do banheiro. Em *Não Perturbe* [1992] temos um grupo de bailarinos e bailarinas que irrompem no palco usando *tutu* e malhas de balé e dançando desajeitadamente em *grand jetés* aleatórios, piques *en dedans* e *chaînés*<sup>25</sup> sem marcação de cabeça. *Versus* [1994], por exemplo, é aberto com dois bailarinos sentados em duas cadeiras e que se movimentam em espasmos musculares aos impulsos da canção “Diferente”, de Arnaldo Antunes.

O que acontece nestas cenas mencionadas e que constrói um elo entre elas é a aparição de um ou vários intérpretes em uma situação “embaraçosa” a realizar movimentos espasmódicos, soltos ou inesperados e que vão à contramão daquilo que tradicionalmente é considerado um “corpo limpo” ou “belo” na dança acadêmica (LOUPPE, 2012, p.75 e 117). As noções de “corpo limpo” e movimento belo, nesta autora, se ligam intimamente à dança clássica. Técnica de movimento embasada em uma longa tradição de dança que vem se estabelecendo desde o século XVII e que sedimenta os balés de repertório, por exemplo. Peças nas quais é premissa apresentar cenas em que os bailarinos, comumente jovens atuando no papel de príncipes, princesas, plebeias e plebeus, executam movimentos de alto grau de dificuldade física para atingir um padrão de qualidade já estabelecido pela tradição ou o superando. Fator que confere uma presença majestosa ao executante.

Esse imperativo do corpo majestoso, grandiloquente, codificado ou “anatômico” (LOUPPE, 2012, p.75), por sua vez, muitas vezes foi transgredido pela dança moderna, e depois ainda mais radicalmente pela dança contemporânea, para dar espaço para outras corporalidades e outras formas de estar em cena. Modos estes que apresentam,

---

<sup>25</sup>*Grand jeté* (grande jogada: salto em deslocamento com as duas pernas abertas no ar). *Piqué en dedan* (picada para dentro: giros verticais deslocados em que o bailarino pica o pé no chão e gira para dentro em *passe derriere*, ponta do pé oposto atrás do joelho da perna de base). *Chaînés* (acorrentado: giros verticais e encadeados com deslocamento no espaço).

inclusive, “corpos fracos, irrisórios e insensatos, que a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes, rejeitaram” (2012, p.75), além de possibilitarem a emergência de outras formas de expressão em dança, como em *Gago*.

### 3.2.6 Cena: *Espumante 2*

**Duração:** 03min. e 56seg.

**Trilha sonora:** Barulho (gravado) de pessoas falando.

**Trilha sonora seguinte:** “L’amour”, da cantora francesa Carla Bruni.

**Interpretação:** Dejalmir, Fernando, Luciane e Valeska.



Figura 18 – *Frame 403, “Espumante 2”*

Daniel finaliza sua execução, ouve-se um estouro de champanhe ser aberto e burburinho de pessoas falando. Luciane se afasta de Daniel e vai em direção à mesa branca disposta à extrema direita. Os demais bailarinos, que estavam dispostos nas laterais do palco sentados ou em pé, se juntam a Simone na fila indiana para pegar bebida. Valeska, a primeira a ser servida, vira-se em direção a Daniel, beberica seu champanhe, penaliza-se com sua expressão facial ao vê-lo rejeitado, se aproxima dele andando e passa a sua taça ao intérprete (fig.18).

Luciane caminha e se aproxima de Valeska, como que para perscrutar a situação estabelecida entre os dois. Daniel se afasta tomando a bebida dada por Valeska. Soa a música “L’amour”, da cantora francesa Carla Bruni, e Valeska e Luciane executam frases de movimentos sincronizados. A sequência coreográfica que se assiste é predominantemente composta de movimentos segmentares (um membro do corpo leva a outro) e assimétricos. Com 01’42’’ de cena, Aretha e Érica andam até o meio do palco e oferecem champanhe a Valeska e Luciane que o bebericam nas taças daquelas. Aretha e Érica se retiram em seguida.

Os dançarinos Dejalmir e Fernando se aproximam andando destas duas dançarinas, passam suas taças a elas e se põem à frente, para que elas possam vê-los dançar. Valeska e Luciane param, permanecem atrás destes, reparam na dança deles e bebericam champanhe em pé ao meio do palco. A movimentação sincrônica de Fernando e Dejalmir segue o mesmo padrão segmentar e assimétrico. Em seguida, elas andam até eles, devolvem as taças de champanhe, se põe à frente deles, como que para exhibir o que sabem, e dançam (fig.19). Eles admiram-nas à esquerda-frente do palco, a

um passo de distância atrás. Pouco depois, eles devolvem as taças a elas, as interrompem e executam outras frases coreográficas na frente delas. Ao final, as duas dançarinas se afastam para o fundo-esquerdo do palco e eles se viram para olhá-las irem embora. Faz-se silêncio, Daniel, que está sentado no sofá disposto na lateral esquerda do palco, entrega sua taça de champanhe para Dejalmir, como que o recompensando pela rejeição feminina. Dejalmir passa a taça para Fernando e se retira andando para o fundo-esquerdo do palco, sentando-se em uma poltrona aí. Fernando Martins beberica o champanhe dado por Dejalmir e segue andando para o fundo-esquerdo em direção às coxias. Dejalmir levanta-se e entra nas coxias também.



Figura 19 – *Frame 432, “Espumante2”*

*Espumante 2* aparentemente salienta a ocasião da festa que se desenrola. A interação entre os bailarinos, acima mencionada, sugere a alusão à comemoração. Percebemos, conseqüentemente, em *Gago* e *Espumante 2* uma organização estilhaçada das cenas. Como se o espetáculo fosse organizado por uma justaposição de esquetes ou fosse construído através daquilo que Eliana Rodrigues Silva chama “narrativa episódica” (2005, p.124) quando comenta alguns trabalhos coreográficos de Pina Bausch. Trabalhos nos quais a emergência de múltiplas imagens e suas sugestões toma o lugar de uma narrativa progressiva. Na narrativa progressiva os componentes são unidos em uma direção crescente ao longo de um *continuum* avaliativo cada vez mais auto-explicativo. Nas palavras de Laurence Louppe, comumente “as personagens na coreografia contemporânea não fazem parte de uma narração contínua” (2012, p.274). Sobre este fenômeno, Michèle Febvre comenta:

Toda a dança contemporânea escapa à continuidade dramatúrgica e propõe-se como uma sucessão ou uma justaposição de seqüências entre as quais se estabelecem ligações fluidas que nada têm a ver com uma organicidade narrativa. (FEBVRE, 1987 apud. LOUPPE, 2012, p.274)

Do dito, é necessário enfatizar que a existência de um tema em uma peça de dança contemporânea, tal como a festa o é em *PIF*, para Laurence Louppe não garante uma organicidade narrativa. Já que, para ela, “Uma temática, cujo itinerário será desenvolvido pela peça, pode dar origem a uma personagem ou várias” (2012, p.274).

Organicidade narrativa, para esta autora, tem relação com a fixidez de personagens ao longo da obra. O que acaba por construir um *continuum*. Fenômeno que não ocorre em *PIF*, pois Daniel Calvet não é o tempo inteiro o rapaz desajeitado que busca a atenção de Simone Camargo como em *Gago*. Nem Fernando e Dejalmir os galanteadores de Luciane e Valeska como em *Espumante 2* ou dão prosseguimento a tais caracterizações. A emergência das cenas não oferece uma continuidade dramaturgica que dê prolongamento às aparições desde *Kill Bill*. De acordo com Louppe, isso acontece na dança contemporânea porque, diferentemente de alguns tipos de teatro, a personagem e o papel não se sobrepõe à figura do bailarino que, muitas vezes, dança o seu próprio papel ou vários “papéis” (p.274). De acordo com a mesma autora, “O que a dança contemporânea arruinou com mais eficácia foi a ‘narrativa’ no sentido tradicional” (p.270), uma vez que “avança por meio de lapsos e de fragmentos” (p.274).

### **3.2.7 Cena: Mulheres**

**Duração:** 03min. e 50seg.

**Trilha sonora:** “Bobagem”, da cantora brasileira Céu.

**Interpretação:** Aretha, Érica, Luciane, Simone e Valeska.

Assim que Dejalmir beberica o champanhe oferecido por Daniel, Simone, que está próxima do *rack* onde está o aparelho de som localizado no fundo esquerdo do palco (perspectiva de quem assiste), o “liga”. No que soa a música “Bobagem”, da cantora brasileira Céu, as cinco dançarinas se aglomeram à esquerda-fundo em passos lentos. Assim que chega no aglomerado, Érica se destoa das demais e executa movimentos com os braços, cabeça e ombros, enquanto os pés se mantêm no mesmo ritmo lento das outras, em contínua caminhada. Quando Érica interrompe seus movimentos de membros superiores e continua só com os padrões de movimento de pés andando, semelhantes a todas, Simone executa seus movimentos de braços, cabeça, ombros e tronco ao mesmo tempo em que mantêm os movimentos dos pés em lenta caminhada. Simone para e é a vez de Luciane executar suas frases com os membros superiores, ao mesmo tempo em que mantêm os padrões dos pés também em caminhada. Neste momento elas se direcionam, em passos ritmados, para o meio do palco. Quando chegam ao meio-frente do palco, Luciane para e Aretha executa sua frase de membros superiores, ao mesmo tempo em que mantêm os padrões ritmados dos pés. Neste momento elas se dirigem lentamente, nos mesmos ininterruptos passos ritmados, para a direita-frente do palco. Aretha cessa sua sequência de movimentos de membros

superiores. Valeska começa sua frase coreográfica de membros superiores, ao mesmo tempo em que mantém o ritmo dos pés da incessante caminhada. A música para, a dançarina continua a executar seus movimentos de membros superiores e passos ritmados no silêncio. As demais dançarinas se dirigem em direção às coxias executando as mesmas pisadas até sumirem. Valeska fica sobre o palco sozinha e dança desvairada em silêncio. Vira-se de costas para o público, depois vira-se de frente novamente, executa movimentos de cabeça, braços e ombros e se lança ao chão do palco. Nesta hora, faz-se um breu sobre a dançarina e um vídeo com a já falecida ex-bailarina da Quasar Gica Alioto [1975–2007], dançando *Divíduo* [1998], é projetado a direita-fundo do palco (fig.20). O que me desperta a atenção nesta cena do espetáculo é a realização de uma sequência coreográfica relativamente simples, como acima descrita, despojada de vigor, mas, por outro lado, rica em nuances emocionais e expressões faciais pelas bailarinas.

Gica Alioto trabalhou na Quasar entre 1998 e 2003. Sobre esta passagem do espetáculo, Henrique Rodovalho diz:

Figura 20 – Frame 477, “Mulheres”



No “Por instantes de Felicidade” a gente coloca um dos instantes de felicidade que fez mover a companhia, até hoje que faz, e que a gente está sempre procurando isso. Acho que até no dia-a-dia, né? Todo mundo, claro! Esses instantes de felicidade. Mas a gente teve esse instante que foi muito forte, que foi a bailarina Gica Alioto. Ela dançou alguns anos com a gente. Mas que, enquanto dançava com a

gente, ele teve um problema de câncer no estômago, teve que tirar sessenta por cento do estômago. Aí depois tirou e voltou a dançar na companhia. Mas, estava ficando um pouco difícil o trabalho na companhia pra ela. Até assim pelo nosso tipo de estilo mesmo. E a gente estava até conversando, ela estava querendo coisas novas. Ela sempre quis muito isso. Então ela foi até, depois, dançar em outra companhia. E lá, nessa outra companhia [Cena 11 Cia. de Dança], ela chegou a falecer. Mas a gente sempre foi muito ligados. E, assim, e ela contribuiu assim muito. Ela foi uma das quatro bailarinas, ela junto com a Lavínia [Bizzotto], como mulheres, na questão da movimentação, de onde que surgiu. E essa homenagem a ela é também uma homenagem a todos os bailarinos que passaram pela companhia ou que estão até hoje na companhia. A gente coloca a Gica Alioto. Mas, a gente coloca até no texto assim [programa do espetáculo], ela representa todas essas pessoas, principalmente, que fizeram parte da companhia e que fazem até hoje e que contribuíram muito. Claro que é uma troca, é uma relação de paixão mesmo. Acho

que das duas partes. E a gente sempre teve esse vínculo sempre muito forte, esse vínculo emotivo com os bailarinos. (RODOVALHO, 2009)<sup>26</sup>

Dois aspectos dessa fala de Henrique Rodovalho, coreógrafo do grupo, são importantes. Uma no que se refere ao fato de que essa passagem do espetáculo homenageia todos os bailarinos que passaram pela companhia e outra no que se refere ao fato de Gica Alioto e Lavínia Bizzotto, ex-bailarinas da companhia, terem sido duas figuras importantes na construção estilística da companhia. A alegação de que “Ela [Gica Alioto] foi uma das quatro bailarinas, ela junto com a Lavínia [Bizzotto], como mulheres, na questão da movimentação, de onde que surgiu” parece atestar o fato de que, para o processo de construção estilística assumida pela companhia, foi importante esse processo de escuta do corpo das intérpretes.

Pelas palavras do Henrique, depreendo que, em maior ou menor grau, e variando de trabalho para trabalho, o corpo na Quasar é também produtor, embora sob a direção dele. De acordo com Laurence Louppe, o bailarino contemporâneo é antes de tudo um produtor, mesmo que se inclua no trabalho do outro. Na compreensão desta autora, “a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior de sua poética” sem esse caráter (2012, p.227).

### **3.2.8 Cena: Conjunto**

**Duração:** 04min. e 07seg.

**Trilha sonora:** “The book of right-on”, da cantora norte-americana Joanna Newsom.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

Quando o vídeo com Gica Alioto se apaga ao fundo do palco onde é projetado, a luz geral se reacende revelando as figuras dos nove bailarinos do elenco voltados para o fundo contemplando o vídeo com a ex-bailarina, o que instaura um momento solene. Em seguida, Fernando Martins realiza um grande círculo no sentido anti-horário andando. Soa a música “The book of right-on” da cantora norte-americana Joanna Newsom. Fernando se põe no meio do palco e executa uma frase coreográfica, sozinho. Em seguida, ele para, realiza outro círculo no sentido anti-horário, Aretha e Érica andam até o meio do palco e se juntam a ele para executar a mesma sequência. Quando os três

---

<sup>26</sup> Depoimento de Henrique Rodovalho presente no item “Homenagem a Gica Alioto” do submenu “Por 20 anos de felicidade” do menu “Extras” do DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009), anexo F.

vão ao chão do palco e formam o desenho de um triângulo aberto para o público, Simone e Daniel executam uma frase coreográfica em pé. Em seguida entram Camilo e Valeska. Os quatro últimos executam movimentos sincronizados e vão ao chão. Ficam no chão Camilo e Érica e levantam-se dançando Fernando, Aretha, Simone, Daniel e Valeska, que executam entre si as mesmas frases coreográficas. Quando estes cinco vão ao chão, Dejalmir e Luciane, que estavam na lateral-esquerda do palco, lançam-se também ao chão do palco. Em seguida, levantam-se e dançam Érica, Camilo, Luciane e Dejalmir. Quando estes quatro vão ao chão e executam movimentos sobre este suporte, Valeska, Daniel, Fernando, Aretha e Simone levantam-se e executam suas frases coreográficas em pé. Quando estes cinco vão ao chão, Érica, Camilo, Luciane e Dejalmir levantam-se para executar suas sequências de forma sincronizada. Quando estes quatro vão ao chão executando um *grand ronde jambé en l'air en dedans en attitude* (movimento circular de perna de fora para dentro no ar com joelho semiflexionado), os outros cinco levantam-se, executam frases coreográficas sincronizadas e vão ao chão. Em seguida, levantam-se Camilo, Érica, Dejalmir e Luciane e param em pé, enquanto Valeska, Daniel, Fernando, Simone e Aretha executam suas sequências no chão. Estes levantam-se. Em seguida, todos caem. Levantam-se Érica, Camilo, Dejalmir e Luciane e executam suas frases em pé, enquanto os outros cinco se movimentam sobre o chão. Érica, Camilo, Dejalmir e Luciane caem, todos se levantam. Aqueles cinco se movimentam, os outros quatro param. Estes quatro se movimentam, os cinco param.



Figura 21 – Frame 527, “Conjunto”

O padrão se complexifica, os grupos mudam: localizados ao meio do palco, todos executam os mesmos movimentos. Valeska, Camilo, Fernando e Aretha param, enquanto Érica, Daniel, Dejalmir, Luciane e Simone dançam frases sincronizadas. Valeska sai (fig.21) e o padrão 4 por 5 bailarinos se torna 3 por 5. Simone sai, e o padrão 3 por 5 é substituído pelo padrão 3 por 4. Dejalmir sai e o padrão 3 por 4 se torna 3 por 3, depois 3 por 2 por 1. Érica sai e o padrão de execução de movimentos se torna 3 por 2. Fernando sai e se torna 2 por 2. Luciane sai e se torna 2 por 1. Camilo faz um círculo no sentido horário e vai para a lateral-esquerda do palco. A música acaba, Aretha dança sem música a esquerda-fundo e Daniel a direita-frente.

Ao comentar sobre o processo de composição dessa passagem do espetáculo, ou fase de oficina, Daniel Calvet especifica:

Essa coreografia também aconteceu como uma composição apenas física da linguagem desenvolvida pela Cia. A coreografia foi sendo construída parte a parte do corpo e depois sendo disposta espacialmente e sendo divididos grupos. Essa fragmentação do corpo para construir uma sequência é uma característica forte nos trabalhos do Henrique. (CALVET, 2014)

Esta cena composta de exibição de movimentos puros (movimento pelo movimento), por conseguinte, evidencia o estilo prevalente na Quasar. Que é o que privilegia a segmentação dos membros do corpo em que um leva ao outro construindo formas assimétricas, como o especificado por Daniel Calvet acima, quando comenta o processo de construção da cena. Bem como aparentemente evidencia uma necessidade da companhia em apresentar uma dança bem estruturada e de padrões complexos para os que a assistem. Característica oposta a da coreografia *Mulheres*, por exemplo, anteriormente executada, cujo foco está no investimento emocional da cena.

Sobre o estilo da Quasar e sua correlação com outras companhias de dança, Daniel Calvet esclarece:

É comum reparar semelhanças em Cias que trabalham em um mesmo momento da história, e a Quasar não foge a essa questão. Uma coisa que me chama atenção é o formato de espetáculos para palcos italianos em grandes formatos com cenários chamativos e trilha mais popular agradável ao grande público, como um fator em comum nas Cias reconhecidas como líderes do mercado de dança no Brasil. Creio que isso se dá também por questões econômicas, a partir do momento em que se estrutura uma Cia. como uma empresa tem que se ceder um pouco às experimentações para dar ao público o que ele quer ver. Uma vez que a Cia. precisa garantir sua sobrevivência e ao longo de sua trajetória ir introduzindo novas ideias para seu público sempre se conectando com o que acontece com o mundo no momento. Mas a dança brasileira também sempre olhou para a dança europeia com um olhar de colonizado, entendendo como ali uma referência do que deveria ser alcançado. Por isso vejo semelhanças do trabalho da Quasar com Cias como *LaLaLa Human Steps* na fiscalidade e o trabalho de William Forsythe na fragmentação por exemplo. Mas, como eu disse, são questões que talvez se coloquem pelos trabalhos serem feitos em épocas parecidas. Porém na forma como a Quasar usa o humor é o que a coloca em um lugar mais exclusivo. (CALVET, 2014)

Das palavras ditas acima, percebo que o fator econômico é sim, em alguma medida, interveniente na criação artística (quer diga respeito à priorização do uso de

espaços tradicionais de dança, como ocorre em *PIF*; quer seja no estilo de trabalho exibido que, em alguma medida, precisa apresentar um ar virtuoso para a garantia de sua permanência, tal como se vê em *Conjunto*). Suponho que os fatores econômico e de permanência tenham tido grande peso sobre a definição estilística da companhia. Sobre isto, temos indícios no capítulo “Instantes de um corpo celeste: desdobrando a Quasar” deste trabalho, nas importantes falas de Henrique Rodovalho que atestam esse contágio Brasil-estrangeiro. Falas que admitem influências diversas no seu trabalho e a sua tomada de decisão por uma movimentação conscientemente mais segmentada a partir de *Dividuo* [1998]. Das palavras ditas e coreografias vistas até o momento, ainda me fica a pergunta: A necessidade de uma definição estilística reconhecível e virtuosa para a Quasar (uma assinatura de Henrique) seria uma exigência mercadológica e/ou uma busca puramente artística?

### 3.2.9 Cena: *Duo com 4*

**Duração:** 07 min. e 32 seg.

**Trilha sonora inicial:** “Instante de dois”, da cantora brasileira Cibelle.

**Trilha sonora seguinte:** “Jardin D’hiver”, da cantora israelense Karen Ann.

**Interpretação inicial:** Aretha, Camilo, Daniel e Valeska.

**Interpretação final:** Camilo, Daniel, Dejalmir e Fernando.



Figura 22 – Frame 545, “Duo com 4”

Valeska se aproxima andando de Daniel localizado a direita-frente do palco e Camilo se aproxima de Aretha na esquerda-fundo. Sobre os casais incide um foco de luz branca direcionada de cima para baixo que delimita um quadrado ao chão do palco. Aretha salta

nos braços de Camilo; Valeska, nos braços de Daniel (fig.22). Soa a música “Instante de dois”, da cantora brasileira Cibelle, os dançarinos se lançam ao chão do palco, com as dançarinas em seus braços. Em seguida, elas equilibram suas nádegas sobre o abdome dos dançarinos, que as giram em cima de si. Elas se põem em quatro apoios (mãos e pés colados ao chão), Camilo e Daniel passam por baixo delas, que neste momento realizam um salto sobre as costas deles. Elas ficam sobre três apoios (pés e um dos braços colado ao chão) e eles saltam sobre as costas delas. O que se assiste a seguir é o desenrolar de uma coreografia que explora os três níveis (baixo, médio e alto), composta de pegadas (quando o/a bailarino/a carrega o/a outro/a), quedas e movimentos suaves e explosivos

de braços e pernas. Nesta coreografia, os dois casais realizam a mesma sequência coreográfica de forma sincronizada e alternadamente explosiva e lânguida. Languidez que, relacionada ao andamento lento da canção e ao conteúdo da letra, dá um tom romântico aos duos.

Quando Camilo e Daniel realizam um giro sobre as costas das dançarinas, que estão sobre quatro apoios (pés e mãos no chão), o breu toma conta do palco. Em seguida, um vídeo de Camilo e Valeska dançando é projetado à direita-fundo e os dançarinos se retiram rolando sobre o chão do palco.

Esse curto vídeo projetado no fundo do palco apresenta os dois dançarinos mencionados a realizar um duo em uma espécie de galpão branco com pilastras



Figura 23 – *Frame 568, “Duo com 4”*

quadradas grossas e luz branca forte. Camilo está vestido com a mesma roupa que veste durante o espetáculo, calças de um pano fino de tom prateado e camiseta clara estampada, e Valeska com um vestido azul de seda (fig.23). Em sua apresentação, o vídeo se desenrola conjuntamente com a música “Instante de dois” que soa no palco e apresenta alguns efeitos visuais que aceleram e desaceleram a imagem, além de exibir uma visualidade embaçada. Por essas características expostas, o vídeo enfatiza o “modo poético” na sua tessitura, pois realça “associações visuais, qualidade tonais ou rítmicas” (NICHOLS, 2005, p.62) em uma relação íntima com a dança que exhibe. Assim como instaura um momento no espetáculo que, na acepção de Laurence Louppe (2012, p. 240), pode ser considerado como interdisciplinar. No sentido de serem duas linguagens artísticas que se integram para criar um instante de cena. Sobre a fase de oficina dessa passagem coreográfica, Daniel Calvet explica:

O Henrique queria um duo vigoroso e romântico. Com dois casais em sincronia e depois um integrante de cada casal se encontrava para um duo único. No meio disso, ele deslocava esse possível casal que se encontra no fim com o recurso do vídeo novamente, criando um lugar imaginário desse casal, uma história deles que quem está na festa não faz parte. (CALVET, 2014)

Quando o vídeo acaba, Camilo e Valeska surgem pessoalmente à esquerda-frente sob um grande foco de luz branca e executam outro duo (fig.24) de mesmo



Figura 24 – *Frame 575*, “Duo com 4”

padrão: pegadas, saltos, quedas e movimentos suaves e explosivos de braços e pernas. Até que Valeska projeta a perna direita de Camilo ao ar, que se lança ao chão do palco em um salto. Percebemos, então, como o mencionado por Daniel acima, que os casais de antes se desfazem para resultar no duo entre Camilo

e Valeska. Mudança esta prenunciada pela exibição do vídeo no palco com o casal de agora dançando. Projeção de vídeo que exerce em mim a função poética destacada por Daniel Calvet acima.

Este duo de Camilo e Valeska no espetáculo reflete um dos procedimentos de composição usual em Rodovalho. Que é a improvisação dirigida: a coreografia, às vezes, é criada por ele a partir de respostas a comandos verbais e gestuais que faz aos dançarinos. A composição desse duo específico por Henrique Rodovalho pode ser verificada no item “Coreógrafo” do submenu “Conversa com Henrique Rodovalho” do menu “Extras” do DVD promocional. Modo de operar que eu pude presenciar pessoalmente nas composições de algumas passagens coreográficas de “Por 7 vezes” [2013], por exemplo, enquanto fiz parte da Quasar Jovem Cia. de Dança.

Sobre métodos de composição do coreógrafo, os intérpretes Daniel Calvet, Valeska Gonçalves e o próprio coreógrafo comentam:

O processo sempre começa com conversa, bate papo. O Henrique traz o tema e a gente começa a discutir o que é possível dentro daquele tema. E aí começam a ser definidas algumas direções e vai começar a experimentar. Às vezes a trilha [sonora] vem ou, então, a trilha vai sendo feita durante. Alguns espetáculos partiram da trilha, como o “Só tinha de ser com você” [espetáculo de 2005 da Cia. cuja trilha sonora era o disco “Elis e Tom” de 1974]. (CALVET, 2009)

O “Só”, o “Só tinha de ser com você”, o Henrique praticamente, praticamente não, ele coreografou tudo, tudo. A maior parte das vezes, ele fazia, ele mostrava no corpo dele. Algumas coreografias ele mostrava no corpo dele, outras ele ia pedindo: Ah! Faz assim e agora

faz assim. Ele ia construindo como se fosse um tricô e ele coreografou absolutamente tudo. Só uma coreografia que ele não coreografou e que foi meio que uma criação nossa que ele foi criando por improviso. Na “História invisível” [espetáculo “Uma história invisível” de 2006] tinham muitos personagens, não como no “Só” [“Só tinha de ser com você”] que eram corpos dançando. Tinham personagens com uma identidade. E ele [o Henrique Rodovalho] pegou muito de cada um. Aí ele pegou mais improvisos. Mas aí ele ia dirigindo, algumas coisas ele ia coreografando. Mas era bem mais deixando aparecer à movimentação de cada personagem do que ele mesmo impor uma coreografia. Por exemplo, o “cheiro” [a bailarina se refere à cena “Confidência no banheiro” de “PIF” analisada acima], ele falava: Não! O cheiro, esse era a única coisa que ele falava, ela dava uma direção, o cheiro é suave o tempo inteiro, ligado o tempo inteiro. Aí tinha o som que ia de acordo com a música ou quebrado [refere-se à forma em que ela se movimenta na cena do banheiro projetada em vídeo no palco de “PIF”] ou suave. Ele dava uma direção. Mas ele deixava a gente bem à vontade na criação da coreografia. (GONÇALVES, 2009)

A música, realmente, acho que sempre norteou de alguma forma todos os meus trabalhos. Era sempre muito difícil desvincular. Então por isso que foi uma consequência natural a dança porque, até então, não tinha como a dança existir sem a música. É claro que hoje já existem várias possibilidades de dança. Tem dança até não-dança, por que não vai ter dança sem música? Mas acho que a música sempre me norteou nesse sentido de estar vinculada. Eu via sempre a questão do corpo, principalmente movimento com a música. Então, aquele corpo musical desenvolvendo alguma ação, fazendo alguma coisa. Eu sempre fiz muita questão, que é uma forma de trabalho em grupo, de eu partir do indivíduo. Não querendo isolá-lo. Até querendo, com as informações que ele tem, com, principalmente, a maneira dele se movimentar, é mais um instrumento para somar com a nossa proposta. Então essa individualidade sempre foi muito respeitada e até sempre muito cobrada. Tanto que hoje [ano de 2008] são oito bailarinos na companhia e dá pra perceber que são oito, vamos dizer, pensamentos distintos de dança, são oito corpos muito diferentes. E a proposta é essa de serem diferentes mesmo. Eu sempre converso muito com eles, não me interessa essa unificação, eu acho isso um pouco primária. Eu acho que até empobrece um pouco. Porque eu acho que cada pessoa tem um pouco muito o que dizer e, principalmente, muito a contribuir. Eu tento, de alguma forma, estar sempre pegando isso ao máximo. Até mesmo para somar mais a nossa proposta. (RODOVALHO, 2009)<sup>27</sup>

Ao que tange aos processos de improvisação utilizados por Henrique Rodovalho e mencionados acima, verifica-se que dialogam com a noção de improviso que Laurence Louppe emprega quando se refere à utilização dele como meio de composição na dança contemporânea. Para ela, a improvisação é uma “dialética entre os recursos

<sup>27</sup> Depoimentos de Daniel Calvet, Valeska Gonçalves e Henrique Rodovalho presentes no item “Processo de criação” do submenu “Conversa com Henrique Rodovalho” do menu “Extras” do DVD “20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade” (2009), anexo F.

profundos do bailarino, o acontecimento suscitado pela experiência e o olhar que *reflecte* e nos dá novas perspectivas ou que, pelo contrário, desloca e recua” (2012, p.235-236). Ainda segundo a autora, “A composição como tratamento do material descoberto durante a improvisação passa, antes de mais, por uma identificação, *selecção* e reorientação dos elementos descobertos” (p.235). Na opinião de Laurence Louppe “à semelhança da composição, a improvisação é um elemento indispensável na dança contemporânea” (p.234), pois “só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu” (p.45). O que acontece na improvisação, na opinião da autora, é “uma situação de encaixe, no qual vários corpos se encontram no cruzamento de um instante gestual” (p.82).

Em relação à escuta dos corpos dos intérpretes mencionada por Henrique Rodovalho e o seu respeito pela individualidade dos bailarinos, podemos verificar no seu modo de composição comentada acima, que se vale muitas vezes do que cada bailarino tem a oferecer. Mesmo, no caso de *PIF*, dentro de uma conformação estilística já muito bem estruturada. Assim como podemos conferir nas falas dos dois intérpretes, dispostas também acima, a maneira colaborativa na qual as obras da Quasar, algumas vezes, se dão. Correlativo ao *modus operandi* do coreógrafo, podemos, inclusive, destacar a fala da intérprete Valeska Gonçalves, quando esta compara o trabalho do Rodovalho a um “tricô”. Metáfora de uma trama, na qual, o fio seriam eles, os próprios bailarinos. O conceito de tricô desta bailarina parece dialogar com o conceito de improvisação de Laurence Louppe (2012) exposto acima.

No entanto, acho que devemos destacar uma das falas do coreógrafo, quando ele diz que “são oito corpos muito diferentes”. Pois (acho que o coreógrafo esqueceu de contabilizar Érica Bearlz, pelo fato de a mesma exercer a função de ensaiadora da companhia e não apenas de bailarina na época), na ocasião, os nove bailarinos de *PIF* tinham em média vinte e oito anos. Assim, eram bailarinos nascidos entre a primeira metade da década de setenta e primeira metade da década seguinte. Intérpretes que, via de regra, possuíam uma vivência sólida em balé clássico, dança contemporânea e uma carreira anterior já estabelecida no circuito oficial de dança no país.

Corpos estes que, em suma, apresentavam-se no ápice de suas capacidades funcionais e adquiridas. Falo adquiridas porque, sem um extenuante treinamento específico, os corpos ditos comuns não conseguem girar na horizontal duas vezes em trezentos e sessenta graus, como faz Camilo em um salto finalizado em quatro apoios em *Confidência no banheiro*. Assim como, corpos não treinados também não

conseguem elevar suas pernas a mais de cento e cinquenta graus, como faz Simone também em *Confidência no banheiro*. Bem como, não conseguem saltar nas costas de outro, como faz Daniel em Camilo em *Kill Bill* e nem saltar nos braços de outra pessoa, como fazem Aretha e Valeska em *Duo com 4* em Camilo e Daniel. Só para citar alguns exemplos. Nas palavras de Louppe, “a composição começa pela escolha dos intérpretes’. É, com efeito, a partir da gama de engrenagens de cada bailarino que o clima e até o propósito da obra encontram suas raízes qualitativas” (GIRON, 1995, apud LOUPPE, 2012, p.225).

Os nove corpos de *PIF*, além de jovens, são magros e atléticos. Até o momento de *PIF*, não haviam feito parte do elenco da companhia dançarinos idosos, com sobrepeso e/ou deficientes físicos, a título de exemplo. Os “corpos muito diferentes” apontados por Henrique Rodovalho não se verificam em *PIF* ao que se refere a este sentido. As diferenças entre eles podem existir: quer sejam relativas à história específica de cada bailarino, quer sejam relativas às suas preferências e opiniões pessoais sobre dança e o mundo, entre outros marcadores. No entanto, são diferenças emergentes dentro de uma margem delimitada de perfil de intérprete. Sinalizo esta margem em *PIF*, porque, de acordo com Laurence Louppe, interrogar-se “Que tipo de corpo encontra-se em jogo neste momento? É essencial que esta questão primordial anteceda qualquer leitura de um projeto coreográfico” (2012, p.78). Pois, segundo ela:

Pressupor um corpo neutro a partir do qual se possa articular um motivo coreográfico vai contra o *projecto* de dança contemporânea. Pior ainda, assumir tal ideia contribui para a sustentação de uma abordagem condenada à cegueira ideológica e estética. (LOUPPE, 2012, p.78)

Imperativo, então, descartar a possibilidade de um corpo neutro, 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) e que o emprego desses corpos “hi-fi” prestou-se nas “Artes do Corpo” para uma “certa ideia de sublime que lhes permitiu conquistarem um lugar nobre junto das tradicionais e reconhecidas artes” (p.10). Segundo o autor, é nesta mencionada década, a mesma de criação da Quasar, na qual assistimos “à glorificação do corpo”. Esses corpos podem ser verificados na atleta

“Florence Griffith-Joyner, [n]as ginastas romenas, [n]os bailarinos de William Forsythe e dos LaLaLa Human Steps” (p.10), por exemplo. O “corpo-livro”, por sua vez, “ultrapassa o seu vetor atlético e se impõe como algo mais da ordem do comunicacional e do enigma existencial, político, social, histórico, etc.” é “Vizinho do corpo Hi-Fi, por vezes incestuoso” (p.12; grifo nosso). O autor cita como exemplos de corpos-livros os bailarinos da coreógrafa alemã Pina Bausch; os da belga Anne Teresa de Keersmaeker e os bailarinos do francês Jean-Claude Gallota, dentre outros.

Embora o vetor atlético seja um componente reiterado em *Por Instantes de Felicidade* e o corpo jovem, treinado (ou hi-fi) e magro se verifique no histórico da Quasar e no espetáculo em questão; não afirmo, apesar disso, que *PIF* se resume unicamente à exibição de fisicalidade e que ela, enquanto componente de dança, tenha menos importância que os demais. Tal afirmação reduziria as várias facetas da obra. Na qual também encontramos outros elementos. O que eu aponto nos parágrafos acima é o provável atrelamento da companhia ao pensamento de dança que circulava na década de oitenta e a conexão dela com a “Cultura do Corpo” sinalizada por António Pinto Ribeiro (1994), especialmente a partir de sua segunda fase com o espetáculo *Versus* [1994].

No *Duo com 4*, Valeska realiza uma estrela sobre as costas de Camilo, ajoelha-se e o lança à direita-frente. Um breu se faz sob a dançarina, que some, enquanto um foco de luz é projetado sobre Camilo. A partir de então ele realiza frases coreográficas à direita-frente do palco em nível. Quando Camilo projeta-se em um salto horizontal para trás, um feixe de luz branca revela a presença de Dejalmir a esquerda-fundo, que repete as mesmas frases coreográficas de Camilo. Em seguida surge outro feixe de luz sobre Fernando ao meio-frente, que realiza a mesma frase dos outros dois. Quando os três levantam-se para executar uma sequência coreográfica em nível alto, surge um feixe de luz que revela a presença de Daniel à direita-fundo que se põe a executar a mesma sequência dos outros três, até que os quatro se lançam em um salto horizontal para trás. Em seguida, levantam-se rapidamente.

Esta sequência coreográfica dançada só pelos homens reflete àquele vetor atlético indicado por António Pinto Ribeiro (1994) e me remete aos espetáculos *Versus* [1994] e *Registro* [1997]. Espetáculos nos quais a fisicalidade é um elemento de importância. De acordo com o intérprete Daniel Calvet:

Até o momento de *PIF* ele [Henrique Rodovalho] ainda descrevia muitas coisas que queria fazer pelo vigor e virtuosidade, hoje em dia ele tende a olhar mais para o lado conceitual e afetivo das cenas que

quer criar, mas a fisicalidade está no histórico coreográfico e acadêmico dele e isso não abandona ele na hora em que vai transformar uma ideia em movimento. (CALVET, 2014)

Este depoimento de Daniel Calvet vai ao encontro do que foi discutido nos parágrafos acima e ainda acrescenta correlação referente ao histórico de vida pessoal do coreógrafo que, por ser oriundo da Educação Física e da prática de lutas, o direcionaria a uma atenção maior a fisicalidade. Traço forte da Quasar.

Logo que os quatro dançarinos se levantam do salto, a luz geral branca do palco se acende. Em pé, Fernando produz uma espécie de espasmo com os braços, que assusta os demais. Logo em seguida, Fernando realiza mais um espasmo, que produz o mesmo efeito de surpresa nos outros três dançarinos, e mais outro espasmo com o tronco. Dejalmir, Camilo e Daniel se comportam como se não entendessem o comportamento estranho de Fernando. Até que este, mais estranhamente ainda, desce as calças e fica de cueca. Dejalmir surpreendentemente se junta a Fernando e faz o mesmo. Em seguida, estes dois olham para Camilo, que olha para o lado oposto fingindo não ver, causando

Figura 25 – Frame 626, “Duo com 4”



um efeito humorístico. Camilo, por fim vencido pela insistência do olhar dos dois, se junta a eles e abaixa também suas calças. Quando soa a música “Jardin D’hiver”, da cantora israelense Karen Ann, os três olham para Daniel, que ao se sentir oprimido pelos demais, arregaça suas calças para cima, o que causa risos na plateia, e se junta a eles à esquerda-frente do palco. Em seguida, os quatro realizam passadas ritmadas desenhando um quadrado em sentido horário no palco. Quando chegam ao meio, Fernando muda o padrão e rebola, depois corre para trás dos demais. Quando Fernando chega na formação intercalada de quatro dançarinos, Dejalmir executa a sua variação de movimentos de quadris, enquanto os demais mantêm as pisadas ritmadas. Depois Camilo executa a sua variação de reboladas. Quando este finalmente se junta aos demais, que já estão no fundo do palco, inesperadamente, Daniel, dançarino de biótipo magro, se lança fora da formação em grupo, arregaça sua camisa para cima e exhibe-se despidoradamente (fig.25). O que, novamente, provoca reações de risadas na plateia. Sobre a fase de oficina dessa passagem coreográfica, o bailarino Daniel Calvet comenta:

Se iniciou como uma proposta de cena cômica em que os homens fariam algum tipo de gracinha provocativa, se não me engano ele [Henrique Rodovalho] pediu para cada um propor uma coisa no início e algum dos meninos baixou as calças e eu subi a camisa para fazer movimentos com a barriga como dança do ventre e foram as duas ideias que ficaram. (CALVET, 2014)

Esta passagem cômica do espetáculo, além de apresentar uma sequência coreográfica relativamente simples, que se distancia da execução imediatamente anterior e vigorosa dos homens; dialoga com a fase irreverente da companhia, visível no espetáculo *Não perturbe* [1992], por exemplo, e reforça a hipótese levantada na análise da coreografia *Gago* de *PIF*. Análise na qual chego à conclusão de que, muitas vezes, a comicidade nos espetáculos da Quasar resulta de uma cena em que os intérpretes se apresentam de forma irreverente, em uma situação inesperada de despojamento físico. Ou seja, em uma passagem repentinamente “embaraçosa”, na qual não se está em questão à noção de um “corpo limpo” ou “belo” ou ‘corretamente’ usado para se expressar por meio da dança, se assim quisermos falar. Ideais estes que atravessam à história da dança cênica (LOUPPE, 2012, p.75 e 117). Bem como podemos verificar, a partir da fala de Daniel Calvet, a centralidade da figura de Henrique na direção de *PIF* e dessa passagem coreográfica, embora tivesse contado com a colaboração deles.

### **3.2.10 Cena: Espumante 3**

**Duração:** 06min. e 45seg.

**Trilha sonora:** “Smile”, da cantora norte-americana Madeleine Peyrox.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

Érica estoura um champanhe, os outros sete dançarinos se aglomeram novamente em uma fila indiana à direita do palco e a dançarina os serve. Enquanto isso, Fernando, que ficou sozinho à esquerda-fundo, sobe suas calças. Os dançarinos terminam de ser servidos e se direcionam as coxias. O palco enegrece-se em silêncio.

Pouco mais tarde, soa a música “Smile”, interpretada pela cantora norte-americana Madeleine Peyrox. Fernando fica sob uma luz opaca à esquerda-fundo e Valeska sai das coxias, atravessa andando o palco da direita-frente para esquerda-fundo e se encontra com ele. Fernando acaricia o rosto de Valeska. Em seguida ela guia o braço dele e inicia uma lânguida dança a dois. Érica sai das coxias, cruza o palco da direita-fundo para a esquerda-fundo, se envolve na dança de Fernando e Valeska, e dança com esta. Fernando dança só em plano baixo enquanto isso. Valeska se retira,

dançam Érica e Fernando deslocando-se para à esquerda-frente. Fernando sai, entra Luciane, que dança com Érica. Érica sai, entra Daniel, que dança com Luciane deslocando-se para o centro. Camilo se lança ao chão do palco e se envolve na dança dos dois. Daniel impulsiona Luciane que se retira do centro em rolamentos. Simone entra em cena e Daniel segura seu braço esquerdo. Simone senta-se no tórax de Camilo e acaricia o rosto dele. Simone se desvencilha de Daniel e rola em cima do corpo de Camilo. Depois de pouco tempo, Daniel sai de cena pelo chão. Camilo gira Simone no



Figura 26 – Frame 711, “Espumante 3”

ar, a dançarina vai ao chão, levanta-se e sai de cena. Neste momento entra Aretha. Ela e Camilo executam um duo. Em meio a movimentos de extensão de pernas e pequenos saltos, Camilo deixa-a no meio do palco e se retira, enquanto a dançarina fica de braços estendidos para ele. A fluidez dos movimentos dos bailarinos, acrescidos dessa

música de andamento lento, traz sensação de calma e desaceleração.

Em seguida, a luz geral se abre e revela a presença de todos os dançarinos acomodados nos sofás e cadeiras ao redor do palco. Camilo vacila, retrocede e dá um selinho na boca de Aretha. Camilo se retira, Dejalmir entra em cena e dá outro selinho em Aretha. Luciane se levanta e dá também seu selinho em Aretha. Depois Érica, Fernando, Simone, Daniel e Valeska, respectivamente, fazem o mesmo (fig.26). Ao que sinaliza o intérprete Daniel Calvet:

[...] essa cena comunicava muito com a cena da “fila” [nome que os bailarinos usavam para a cena “Moça de 20 anos”]. A mesma menina acabava ali representando a figura da Cia. e se deixava ser tocada, era cumprimentada por quem estava ao redor dela. Como uma analogia ao contato do público com o trabalho da Cia. (CALVET, 2014)

A escrita coreográfica desta cena, composta por entradas e saídas de bailarinos, me faz pensar que é uma alusão aos bailarinos que fizeram e fazem parte da companhia e ao expectador que, em alguma medida, também entra em contato com ela. Bem como me reforçou a ideia de que Aretha, na ocasião, incorporava a “moça de vinte anos” da peça e personificava a figura da companhia em seus vinte anos. Os selinhos dados instauram esse momento solene, sugestivo e absolutamente metafórico no espetáculo. Momento em depreendemos que o objeto que toca é também tocado. O objeto que é

beijado também beija. Beijos dados com duração, intensidade e jeito distintos. A expressão facial de Aretha reage diferentemente a cada um deles.

### 3.2.11 Cena: *Final*

**Duração:** 03min. e 27seg.

**Trilha sonora:** “Esplendor” da cantora brasileira Cibelle.

**Interpretação:** Aretha, Camilo, Daniel, Dejalmir, Érica, Fernando, Luciane, Simone e Valeska.

Assim que Valeska dá seu beijo, Aretha se retira andando para a lateral esquerda do palco. Sobre Valeska incide um foco de luz, o palco enegrece-se, e a dançarina eleva seu braço direito. Soa a música “Esplendor”, da cantora brasileira Cibelle, e Valeska realiza uma dança segmentar e fluida entre os membros do corpo: mãos, braços, cabeça, ombros, tronco, quadris e pernas. Seu foco se torna opaco e ao meio do palco surge



Figura 27 – Frame 755, “Final”

apenas a figura de Camilo, sob outro foco mais forte. Camilo executa uma sequência de movimentos segmentares também e de dinâmica *staccato* (trêmulos e acentuados). O foco deste fica opaco e surge Dejalmir, que dança uma sequência também de característica segmentar, mas em *slow motion*. Depois Luciane, Érica, Fernando, Simone e Daniel, respectivamente, realizam suas frases coreográficas solo. Logo após, Aretha dança também seu solo sob foco de luz branca direcionada. Acende-se a luz geral, e os dançarinos, que permaneceram se movimentando, aglomeram-se em passos lentos ao meio do palco, abraçam-se e se ajeitam para serem “fotografados” (fig.27) neste momento final. Quando perguntado sobre a simbologia do recurso a menção à fotografia no final da cena, o intérprete Daniel Calvet comenta:

É uma referência direta ao espetáculo “Registro” em que havia um personagem de um fotógrafo lambe-lambe em cena e ilustra uma das formas mais comuns em que as pessoas registram um momento de alegria. Uma forma de transformá-lo eterno. É uma situação onde as

peças se dispõem a sorrir para demonstrar que aquele momento estava causando satisfação, já que será eternizado como uma imagem fixa. (CALVET, 2014)

O recurso dos focos incidindo sobre os dançarinos no momento dos solos, que realizam sequências coreográficas diferenciadas uns dos outros em movimentos segmentares e articulados dos membros do corpo, me fez recordar, embora com suas especificidades coreográficas, uma passagem no meio do espetáculo *Só tinha de ser com você* [2005]. Nele, alguns bailarinos dançam solo sob foco de luz (recurso recorrente de Henrique) a canção homônima a cena cantada por Elis Regina também.

A referência direta ao espetáculo *Registro* [1997] mencionada pelo bailarino acima é bastante pertinente. Pois, nele, assistimos a um fotógrafo que continuamente irrompe no palco para tirar fotos dos intérpretes, bem como Aretha faz em *Espumante 1*. Se em *Final de PIF* os bailarinos primeiramente dançam solos e depois se aglomeram para serem eternizados em uma fotografia, em *Registro* os bailarinos são primeiro fotografados em uma cena cômica de dança-teatro para, posteriormente, finalizarem o espetáculo com solos sob foco de luz branca ao som do repente eletrônico “Nome de quatro meninas” da cantora baiana Daúde.

Os “estilhaços de sentido” (LOUPPE, 2012, p.278) de *PIF*, como vimos, apontam para uma autorreferencialidade importante. *Por Instantes de Felicidade* seria, então, a ocasião de uma menina pesando a sua história? Seus momentos de felicidade? Pois, em ocasião de aniversário, somos facilmente jogados para dentro de nós mesmos. Momento propício para refletimos sobre as nossas alegrias, tristezas e onde chegamos. Me parece que é isso, enfim, o fio condutor do espetáculo, seu tema (LOUPPE, 2012).

No entanto, para centrifugar os estilhaços de sentido autorreferências de *PIF*, explorados em minha análise, foram precisas assistências minuciosas de trabalhos anteriores e um acompanhamento mais próximo da história da companhia. Porque essas autorreferências se dão de maneira dispersa durante o espetáculo. São estilhaços porque em *PIF* não se trata de uma reconstituição *ipsis litteris* de trabalhos anteriores da companhia. Para o leitor que não passou por esse processo de mergulho, talvez o que fica do espetáculo são os instantes: instantes de vigor, de leveza, de lirismo, de humor, romantismo e de festa. A paisagem de *PIF* abre-se a uma multiplicidade de sensações.

### 3.3 Instantes do esfriamento de *PIF*, 18 e 19 de abril de 2008

De acordo com Richard Schechner (2006) o esfriamento é a fase da sequência total da performance em que os atuentes e o público saem do mundo da performance (propriamente dita) e voltam-se para as suas vidas cotidianas. É o momento em que “As cortinas baixam, a audiência sai, o noivo e a noiva se retiram da festa e/ou em que os dançarinos estão no camarim pondo suas roupas de rua” (2006, p.210). É a fase de transição situada entre o show e o fim do show.

De acordo com o autor, diferente do aquecimento, o esfriamento se dá frequentemente de maneira informal. Nas



Figura 29 – Comemoração, 19/04/15, Bougainville. Foto: Acervo particular Vera Bicalho.

palavras do autor, se o aquecimento joga as pessoas dentro da trama da performance, o esfriamento os



Figura 28 – Comemoração, 18/04/2008, Restaurante TAO. Foto: Acervo particular Vera Bicalho.

ajeita para que retornem a vida diária. É na ocasião do esfriamento que as pessoas necessariamente saem para comer, beber, conversar sobre o que foi bom ou ruim na apresentação ou simplesmente irem para casa. O autor fala, no entanto, que existem alguns esfriamentos/desaquecimentos que ocorrem de maneira formal, como no caso dos desaquecimentos da diretora norte-americana JoAnne Akalaitis, que induz seus atores a um exercício de respiração e de mentalização sobre a performance concluída. O autor finaliza dizendo que, formal ou informal, o esfriamento é a ponte que nos separa da performance e nos conduz as experiências mais difusas da vida ordinária (2006, p.211).

De acordo com Richard Schechner (2011a, p.224-225), ainda, “*Performers* mais comuns tiram suas fantasias, comem, e socializam; alguns recitam orações ou vão a um templo [...]. Não há comportamento prescrito para todos seguirem”. No caso de “Por Instantes de Felicidade” de abril de 2008, aconteceram duas festas. Uma no dia 18 (fig.28) e outra no dia 19 de abril (fig.29) com características mais formal por terem sido planejados. Nas palavras de Vera Bicalho, diretora geral da companhia:

A comemoração do dia 18 foi oficial, foi um jantar no restaurante TAO, oferecido para o elenco da Quasar e os convidados de instituições e promotores de eventos de outros Estados que vieram exclusivamente para nossa estreia. Descrição da roupa: vestido marrom (Fig. 28).

No dia 19 foi uma comemoração oficial, uma festa no Bougainville [shopping] "D`Ball" porém aberta a toda a comunidade com venda de ingressos. O ingresso custava R\$ 15,00, o consumo era a parte, o ingresso era apenas para a entrada. Fizemos uma promoção, de quem apresentasse o ingresso do espetáculo PIF, pagaria o valor de R\$ 10,00. Descrição da roupa: vestido com estampado nas cores vermelhas (Fig.29). (BICALHO, 2014)<sup>28</sup>

De acordo com Richard Schechner (2011a, p.224), “Discutir o esfriamento das performances é mais difícil porque a documentação é escassa”. De tudo isso, importa salientar que as ocasiões de esfriamento mencionadas e documentadas por Vera Bicalho acima reforçam aquilo que se fez presente também em cena: a festa. Assim como essa etapa de esfriamento dos atuantes, *PIF* propriamente dito, como vimos, brinda à memória da Quasar, a festeja. As referências usadas na performance propriamente dita do espetáculo apontam para a própria companhia como tema central. De acordo com o atuante Daniel Calvet:

Era um momento de comemorar, de olhar para traz e para as possibilidades futuras. A ideia de uma metáfora de uma festa de aniversário da própria Cia. veio como uma solução criativa de se revisitar temas, rever pontos positivos sem fazer um *pout-pourri* de peças da Cia. (CALVET, 2014)

Memória, nas palavras de Celso Cunha, “quer em sua dimensão pessoal, quer social – não é o registro de tudo o que se passou. A memória é seletiva e envolve uma escolha, mais ou menos consciente, entre o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado” (2008, p.18; grifo do autor). De acordo com Paul Connerton, por sua vez, para que as memórias de um grupo sejam transmitidas e conservadas é preciso que se reúnam dois elementos: “recordação e corpos” (1999, p.05). De acordo com ele, “antes de qualquer experiência isolada, a nossa mente se encontra já predisposta com uma estrutura de contornos, de formas conhecidas de objetos já experimentados” (p.7). Sobre a fase de oficina de *PIF*, Henrique Rodovalho comenta:

---

<sup>28</sup> BICALHO, V.PIF – Trabalho mestrado. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mic.dancer@hotmail.com](mailto:mic.dancer@hotmail.com)> em 27 jan. 2014.

[...] eu quis partir mesmo dessa comemoração, dessa festa. Então, a ideia era ser uma festa de aniversário onde que eu podia colocar todas as pequenas referências de outros espetáculos. (RODOVALHO, 2009)<sup>29</sup>

Ora, se como vimos, *PIF* propriamente dito parte dos contornos da própria Quasar, ele é uma rememoração, é um exercício autofagicamente seletivo de memória. Paul Connerton afirma que as imagens do passado e o reconhecimento dele são “transmitidos e conservados através de performances” (p.4) e que “a recordação *actuou* em duas áreas distintas da atividade social: nas cerimônias comemorativas e nas práticas corporais” (p.8).

*PIF*, ao reunir esses dois elementos é, sem dúvida, um exercício de recordar para comemorar, no sentido mesmo ventilado por Celso Cunha (2008, p.21), para o qual (co)memorar é rememorar em conjunto, do latim *commemorare*, “lembrar-se, trazer à mente com”. Nesse sentido, a comemoração em *Por Instantes de Felicidade* não esteve presente só em suas fases de performance propriamente dita e esfriamento. O ato de comemorar, no sentido acima exposto, se fez presente também na fase de composição (LOUPPE, 2012, p.225) ou oficina (SCHECHNER, 2006, p.198) de *PIF*. Fase na qual os intérpretes reassistiram aos espetáculos anteriores da companhia em vídeo a fim de estudá-los (CALVET, 2014). Podemos, inclusive, dizer que o próprio DVD promocional levado em consideração nessa pesquisa, com os seus dispositivos de trazer memória: extras, depoimentos, imagens de oficinas e a performance de *PIF*, é também um ato de comemorar.

*PIF* contido no DVD *20 anos Quasar Cia. de Dança, Por Instantes de Felicidade* (2009) foi gravado nos dias 18 e 20 de abril de 2008, dois meses depois do aniversário da companhia. Sobre o segundo dia de gravação, o intérprete Daniel Calvet conta:

[...] aconteceu dia 20 no domingo antes do espetáculo. Lembro com clareza porque como teve a festa na boate no dia anterior, estávamos preocupados com as caras de cansaço e com os efeitos da ressaca da comemoração. (CALVET, 2014)

---

<sup>29</sup> Entrevista de Henrique Rodovalho registrada no submenu “Espetáculos” do menu “Extras” do DVD promocional *20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade* (2009), anexo F.

Nas fases de oficina ou composição, performance propriamente dita ou escrita coreográfica, esfriamento e balanços, então, encontramos elementos que nos auxiliam na leitura da “função da performance” (SCHECHNER, 2006, p.38) ou daquilo que Laurence Louppe chama de “propósito” (2012, p.269) de um trabalho de dança. Laurence Louppe compreende que o propósito é da ordem do objetivo da realização da peça. Ou seja, ao que a peça se presta. Uma concepção que dialoga com a noção de “função da performance”, de Richard Schechner (p. 38). A autora alega que, embora em alguns trabalhos de dança contemporânea o propósito da peça se resuma à sua própria inexistência. Em outros casos, ele “permanece selado no interior de sua matéria ou estrutura” (p.269), passível de ser acessado pelo leitor/espectador através das referências subjacentes à cena e dos aspectos da composição.

Richard Schechner (2006, p.38), ao listar sete funções das performances, que aqui repito: a) entreter, b) construir algo belo, c) formar ou modificar uma identidade, d) construir ou educar uma comunidade, e) curar, f) ensinar, persuadir e/ou convencer e g) lidar com o sagrado e/ou profano, afirma que “Poucas performances contemplam todas essas sete funções, mas muitas delas enfatizam mais de uma”. Se *PIF*, entre as funções listadas por Schechner, realiza provavelmente a primeira e a segunda, é provável também que ele realize uma oitava função não prevista pelo autor. A oitava função, ou propósito (LOUPPE, 2012), seria o que o espetáculo em suas etapas observadas necessariamente realizam. Função que Paul Connerton sinaliza em suas observações sobre a relação entre memória e performance, que seria h) comemorar, naquela acepção marcada nos parágrafos acima.

#### 4. Outros Instantes da Quasar e do *PIF*: desdobras

Não temos mais decerto que o instante  
(PESSOA, [1927] 1994, p.105)

Embora tenhamos escolhido analisar a estreia de *Por Instantes de Felicidade* realizado em Goiânia em abril de 2008, através de seus balanços, como recorte temporal da pesquisa, achamos oportuno escutar outros bailarinos que também o dançaram, mesmo em momentos posteriores. Esse exercício de escuta foi sugerido pelo orientador para darmos vazão maior a vozes que experimentaram intimamente Quasar e o *PIF*.

Nessa busca de escutar outras vozes e outras perspectivas sobre o espetáculo e sobre o grupo, selecionamos Martha Cano, João Paulo Gross, integrantes da companhia até novembro de 2016, e Marcos Buiati, ex-bailarino da companhia e integrante até 2013. Tais escolhas se deram, como o dito, por eles terem feito parte da companhia por um período considerável, já terem dançado o espetáculo focalizado (mesmo em momentos posteriores a 2008) e pela minha acessibilidade a eles.

As entrevistas mencionadas foram realizadas via *WhatsApp*<sup>30</sup> no final de 2016 e respondidas pelos pesquisados dias 07/11/16, 02/12/16 e 09/11/16, respectivamente. Elas consistiram em doze perguntas direcionadas a cada um deles e se centravam, basicamente, em aspectos relativos a dançar na companhia e sobre a experiência de interpretar o *Por Instantes de Felicidade*. Aos três entrevistados foi dada a opção de responder parcialmente as perguntas. No entanto, todos eles responderam as perguntas por completo. Assim como foi elucidado que as entrevistas seriam transcritas e dispostas integralmente ao final deste trabalho como anexo.

Oportuno dizer aqui que, do elenco original de 2008, apenas Daniel Calvet se disponibilizou a colaborar respondendo ao questionário escrito que lhe foi entregue em 2014, o qual nos utilizamos na análise. Além dele, outra bailarina do elenco original de 2008, residente ainda na cidade, foi procurada. Mas, por razões que não sabemos, ela não integralizou sua participação e não chegou a responder o questionário que também lhe foi passado no mesmo ano. Alguns outros integrantes do elenco original foram procurados via facebook, por não residirem mais em Goiânia. Mas, deles não obtivemos

---

<sup>30</sup>As entrevistas individuais realizadas com os três bailarinos via *WhatsApp* foram precedidas de agradecimentos e da advertência de que as respostas deles seriam transcritas e integralmente disponibilizadas no final trabalho. A realização das perguntas, por sua vez, não foi acompanhada de qualquer acréscimo ou colocação minha. Tal postura foi adotada com todos eles especialmente para não ter qualquer direcionamento em suas respostas.

respostas. O que inviabilizou a aplicação de entrevistas. Deste modo, nos atentemos as experiências de Martha Cano, João Paulo Gross e Marcos Buiati abaixo.

#### 4.1. Desdobrando Instantes e Cartografando Vidas

[...] porque é tudo muito difícil, é um trabalho que usa muita força muscular, muita força física. (BUIATI, 2016)

Martha Cano e João Paulo Gross exerceram o papel de bailarinos da companhia entre 2010 e 2016, ano de encerramento das atividades da Quasar devido a problemas financeiros. Marcos Buiati trabalhou entre 2009 e 2013. Essa longa permanência dos bailarinos aponta para dois aspectos interessantes: uma que diz respeito à intensa adesão deles a esse movimento artístico e outra que diz respeito à capacidade da companhia de se manter por vinte e oito anos no mercado de maneira mais ou menos estável. Uma proeza poucas vezes conseguida por companhias de dança no país.

As perguntas direcionadas aos três bailarinos centraram-se na rotina do grupo, nas habilidades corporais requeridas deles, na estética de dança praticada pela Quasar e em aspectos relacionados a dançar o *Por Instantes de Felicidade*.

##### 4.1.1 A Rotina

Sobre a rotina do grupo, os intérpretes comentam:

[...] é feita primeiro de uma aula e depois ensaio. A gente tem aula de balé, pilates e, antigamente, há uns anos atrás, tinha de contemporâneo. E yoga. (CANO, 2016)

Agora a gente já não está mais nessa rotina, mas a rotina que eu fiz por muitos anos lá, até agora em setembro [2016], foi quando a gente fez a pausa, era ensaio de segunda a sexta, de 13 à 19 horas da noite. Aí no período de 13 às 14:30, todo dia tinha uma aula. Então era segundas e quartas pilates, terças e quintas balé e sextas-feiras, contemporâneo. Só que isso também oscilava, às vezes havia prática de yoga na sexta feira. E teve um período que a gente, os bailarinos queriam ter mais aula de dança contemporânea. Aí a gente fazia um rodízio com balé. Então ficava às vezes assim: segundas e quartas, pilates; terças e quintas, o contemporâneo e sexta-feira, o balé. Ou terças e sextas, o contemporâneo e quinta-feira, o balé. E a gente fazia um rodízio, num mês duas de balé e um de contemporâneo e no mês seguinte duas de contemporâneo e uma de balé. (GROSS, 2016)

A companhia, desde que eu entrei, já trabalhava tarde, segunda a sexta, das 13 às 19 horas, a rotina era aula todos os dias no primeiro horário e depois dois blocos de ensaios, com um intervalo no meio. A gente tinha aulas fixas de pilates, lá no Studio Balance, aulas de balé e, depois que eu entrei, e o João também, o João Paulo, a gente começou a dar aula de contemporâneo. Porque a companhia é de dança contemporânea. A companhia mesclava períodos que tinha aula de dança contemporânea e períodos que não, justamente porque Goiânia sempre teve, sempre foi muito carente de professores que trabalhassem com dança contemporânea. Então às vezes a companhia ficava só com balé e pilates. E aí era uma demanda muito nossa assim. O Henrique sempre foi muito aberto, na verdade, pro tipo de treinamento que a gente quisesse, desde que tivesse profissionais e, como não tinha professor, a gente se ofereceu pra dar aula. Então, nesses quatro anos que eu fiquei, eu e o João meio que a gente se revezava os semestres, porque era bem puxado assim ser dançarino, bailarino e ser professor. Mas, a gente preferia se sobrecarregar do que não ter aula de contemporâneo. Porque a gente sentia falta, achava que o trabalho pedia um treinamento em contemporâneo, por mais que todos os dançarinos já eram profissionais e tinham experiência... Mas a gente achava que o pilates e o balé deixavam a gente um pouco enrijecidos pro trabalho. Embora nos preparasse, nos desse um condicionamento físico que era positivo em várias outras coisas. Mas eram basicamente essas três linguagens, técnicas corporais, pilates, balé e dança contemporânea. (BUIATI, 2016)

Das palavras dos bailarinos acima, percebe-se que a rotina de trabalho do grupo é bastante intensa. Constata-se, a partir deles, que é um cotidiano frequentemente composto por aulas de balé, pilates, dança contemporânea e/ou yoga, seguidas por dois blocos de ensaio. O emprego dessas técnicas formais somada a essa característica laboral indicam um direcionamento dos corpos para uma performance fisicamente exigente. Sobre essa alta exigência, Marcos Buiati complementa:

[...] uma rotina bem puxada assim, um trabalho muito intenso. As aulas sempre foram muito intensas, os ensaios também. Especialmente quando a gente estava em montagem, com mais de um espetáculo sendo dançado viajando ao mesmo tempo. Que era uma rotina, sempre tinha mais de um. Não me lembro de algum momento que só tivesse um espetáculo sendo dançado. E, fora isso, a gente, vários bailarinos faziam coisas fora, porque a gente tinha também uma acessoria de *fitness*, enfim, de condicionamento da academia, do Studio Balance. Então, quem queria fazer, quem quisesse fazer musculação, outras atividades, atendimento fisioterapia, também tinha. Eu, particularmente, sempre também fiz musculação, porque eu me lesionava muito na companhia e a companhia tinha um tipo de trabalho, um tipo de tônus corporal assim pra movimentação que, pra minha estrutura física, pro meu corpo, eu precisava dar um *plus* com musculação, pra poder dar conta assim, pra me machucar menos, pra ter mais força, mais resistência. Então, eu também me utilizava dessa

parte. Então era, realmente, uma rotina bem intensa. Porque, geralmente, eu fazia esses treinamentos individuais de manhã, musculação ou corria, teve uma época que eu estava correndo também. Aí ia pra aula, já no horário de trabalho da companhia, e emendava com dois blocos de ensaio. Então, era praticamente o dia inteiro mexendo o corpo. (BUIATI, 2016)

A realização daquelas mencionadas práticas físicas podem ser entendidas como um instrumento para direcionar os corpos da Quasar para um desempenho mais virtuoso/vigoroso de dança. Um parecer que se salienta muito nessa fala de Marcos Buiati, por exemplo, quando ele afirma que precisava recorrer, ainda, além daquelas práticas, à musculação, para se machucar menos, uma vez que o trabalho na companhia requer um “tônus corporal” para o qual o seu corpo precisava de um “*plus*”. Quando o bailarino diz “Não me lembro de algum momento que só tivesse um espetáculo sendo dançado”, para além de inferir sobre a rotina pesada do grupo e desse alto grau de exigência para com os corpos dos bailarinos, temos uma noção de que os trabalhos da companhia têm uma boa saída no mercado.

#### **4.1.2 Habilidade físicas e artísticas**

Sobre as habilidades físicas e artísticas para fazer parte da Quasar, os bailarinos comentam:

Eu posso te responder que é você dar o seu melhor e perguntar para o coreógrafo o que ele precisa para ter os bailarinos dele. (CANO, 2016)

Das palavras de Martha Cano temos uma ideia da centralidade do Henrique Rodvalho nos processos criativos da Quasar. Pois, segundo ela, o trabalho na companhia requer “[...] dar o seu melhor e perguntar para o coreógrafo o que ele precisa para ter os bailarinos dele”. Falas que indicam esse lugar bem delineado do coreógrafo.

Das palavras de João Paulo Gross temos, novamente, a impressão da alta exigência física. Quando o bailarino diz que são características importantes na Quasar ter “um conhecimento do seu corpo e colocar ele a prova”. Falas que indicam um padrão físico requerido por aquele movimento artístico, já que o corpo é posto “a prova”. Quando ele diz que se faz necessário ter “disponibilidade corporal”, “musicalidade”, “coordenação”, “diversas formações”, “clássico”, “entendimento e

alongamento do próprio corpo”, “força nas pernas”, “centro” e “singularidade” esse perfil de intérprete se especifica ainda mais. Veja abaixo:

Na minha opinião, uma característica corporal, eu acho que independente assim é você ter um conhecimento do seu corpo e colocar ele a prova. Assim é você ter uma **disponibilidade corporal**. Claro que um corpo na Quasar é muito importante que você tenha **musicalidade**, lá é importante isso, é importante que você tenha muita **coordenação**, enquanto valência física, corporal mesmo. Agora tem bailarinos de **diversas formações**, não é só o clássico. O clássico está lá nesse processo nosso de ensaio como uma aula de manutenção, pra **organização corporal**, pra **entendimento e alongamento do próprio corpo**, trabalho de **força nas pernas**, trabalho de consciência também de **centro**. Mas, o pilates também está lá muito por conta disso. E é importante assim ter outras práticas corporais, até pra você ter uma **singularidade**. O Henrique trabalha muito, pelo menos assim, enquanto eu assistia a companhia, pra mim eu via intérpretes em cena. Eu via pessoas que tinham conteúdos muito particulares e interessantes, modos e corpos diferentes. Então, não se tem uma forma pra entrar na Quasar. Tipo: Ah! Aquele corpo é o corpo da Quasar. Acho que não, o corpo também vai se construindo pelo trabalho corporal que ele vai sendo feito. (GROSS, 2016; grifos nossos)

Logo depois de enumerar essas características, tal como se vê acima, o bailarino encerra sua resposta com uma polêmica e diz que “[...] não se tem uma forma pra entrar na Quasar. Tipo: Ah! Aquele corpo é o corpo da Quasar. Acho que não, o corpo também vai se construindo pelo trabalho corporal que ele vai sendo feito”. Sinalizo essa polêmica porque, se existe um movimento em que os corpos são formados por aquele espaço artístico, é igualmente verdade que as características apontadas pelo bailarino fazem parte de corpos instrumentalizados, no caso da Quasar, formalmente e por danças acadêmicas. Fatores que, de certa maneira, estabelecem essa margem mínima de perfil de intérprete para compor a companhia.

Marcos Buiati, por sua vez, pondera que o grupo passou por diferentes fases e que essas fases demandaram tipos diferentes de intérpretes. Ele aponta que a Quasar já teve uma época que empregou profissionais mais “gente” e uma época que acolheu intérpretes mais “dançarinos” com uma “formação mais tradicional em dança”. Curiosa essa percepção do bailarino porque aparentemente vai ao encontro da conformação estilística virtuosa que a companhia delineou a partir da década de noventa e descrita no capítulo *Instantes de um corpo celeste: desdobrando a Quasar*. O bailarino descreve da seguinte forma:

Bom, é uma companhia com uma linguagem estruturada, definida e existe uma forma de pensar o corpo e o movimento dentro da

companhia. Então eu acho que, lógico, tem algumas habilidades e características técnicas que são essenciais pro trabalho que você precisa ter. Mas é difícil dizer assim, porque o Henrique passou por diferentes **fases**, eu acho, diferentes intérpretes, né?! Teve uma fase em que os intérpretes eram mais “gente”, vamos dizer assim, mais humanos. Teve uma época que ele tinha um elenco mais dançarino mesmo, com uma formação mais tradicional em dança. Mas, eu acho que a companhia é muito eclética e, em termos de formação dos seus elencos, e o trabalho passa também por **diferentes fases**. (BUIATI, 2016; grifos nossos)

Depois de reconhecer que a companhia passou por diferentes fases, o bailarino nos dá uma dimensão da complexidade do trabalho realizado na Quasar, quando afirma que, na sua opinião, são necessários, pelo menos, seis meses de imersão na companhia para começar a entender bem sua estilística. Impressão ainda mais reforçada quando ele diz que, mesmo intérpretes muito experientes, os provenientes da Quasar Jovem e até mesmo alguns homens que lá entraram foram igualmente formados por aquele espaço:

Mesmo pessoas muito boas, muito rápidas, bailarinos com muita experiência, só começam a realmente realizar aquela movimentação, entender aquela movimentação de uma maneira mais profunda, na minha opinião, **depois de uns seis meses** de trabalho. Porque realmente é um trabalho muito específico. Então, assim, várias formações tradicionais, **habilidades tradicionais em dança são muito bem vindas: balé, contemporâneo**, né. Mas **eu vi pessoas também serem formadas ali**, por exemplo, as meninas todas da Quasar Jovem e vi pessoas com diferentes formações também. Não só balé e contemporâneo. Aliás, balé geralmente, por exemplo no caso dos homens, mesmo algumas meninas assim mais da minha época, a gente tinha base bem só o básico mesmo do balé. Então, eu não sei, parece que eu não sei muito responder a essa pergunta, eu acho. (BUIATI, 2016; grifo nosso)

Mesmo reconhecendo o lado formativo da companhia e do seu dia-a-dia de trabalho, o bailarino admite que é preciso possuir minimamente habilidades como a dança clássica, dança contemporânea e maturidade para “segurar o trabalho”. Outro ponto salientado por Buiati é o fato de ele considerar o Henrique Rodvalho “incrível” por acolher pessoas que, para o bailarino, “não estão totalmente prontas” para aquele trabalho. Em seguida ele mesmo se indica, ri, e alega que na altura de sua entrada no grupo não se considerava preparado e que “Muito do intérprete que eu fui lá eu desenvolvi ao longo do meu período lá junto com a experiência do dia-a-dia, experiência de viagem, experiência de palco, de cena e experiência com o diretor”:

Não é uma companhia amadora, é uma companhia que **exige um profissional**, seja tecnicamente, em termos de **habilidades de técnica**

**de dança**, acho que as mais clássicas assim, chavão. E até pelo que a companhia faz aulas seria o **balé** e **contemporâneo**, você tem que ter essas habilidades minimamente. E habilidades artísticas, você tem que ser um intérprete também **maduro** em vários pontos pra **segurar o trabalho**. Agora, não que você, de novo, tenha que ter isso já ao entrar, o Henrique eu acho incrível nesse ponto porque ele muitas vezes dá a chance pra pessoas que não estão totalmente prontas. Eu mesmo fui um desses casos. Depois de ter ficado na companhia quatro anos, olho para o lugar que eu estava quando eu saí e quando entrei, eu acho que eu não estava pronto (risos) para entrar, na época, sabe?! (BUIATI, 2016; grifo nosso)

O bailarino complementa essa sua resposta dizendo que é necessário ter força, “tônus” e “condicionamento físico” para fazer parte da companhia porque os trabalhos são “muito exigente[s] nesse lugar”:

Ah! Em termos técnicos assim, outra coisa que me veio agora foi: você precisa ser **muito forte** (risos). Mas, essa parte de estrutura física, o trabalho da companhia é muito **pesado, puxado**, eu acho, em termos de tônus, de condicionamento físico. Eu sempre brinquei, assim, falei que a Quasar é uma ilusão, né. Você assiste e é tudo muito fluido, tudo muito orgânico, tudo muito parece muito simples de fazer, mas é tudo mentira (risos), porque é tudo muito difícil, é um trabalho que usa muita **força muscular**, muita **força física**. Então, eu acho que essa é uma habilidade que a pessoa tem que ter para estar na companhia, você tem que ter, desenvolver uma estrutura física, um **tônus muscular** muito forte para poder fazer o trabalho. Homens e mulheres porque a maioria das coisas, eu acho, sempre achei, **muito exigentes neste lugar**, muito pesadas fisicamente. (BUIATI, 2016; grifos nossos)

Outro aspecto que se salienta na resposta do bailarino é que, segundo ele, além dessas habilidades tradicionais em dança, é necessário também um preparo psicológico por parte do intérprete porque a companhia se apresenta em grandes teatros e grandes festivais e que essa questão demanda um lugar de segurança e de profissionalismo:

[...] eu já dançava, já tinha trabalhado em grupos, mas quando eu entrei é que eu vi que me faltava um monte de coisas pra estar ali, desde individuais técnicas de **habilidades como bailarino e também psicológicas**, porque a companhia exige um lugar de profissionalismo [...]. Desde dançar em grandes teatros, grades festivais exige um lugar de segurança, de formação do intérprete, não só, não basta só você ser um bom dançarino, você precisa ter maturidade também artística, maturidade profissional. Às vezes não para entrar, como eu te falei, quando eu entrei eu acho que eu não tinha grande partes dessas coisas, mas a companhia também te forma muito nesse lugar e você vai construindo esse lugar de segurança, de profissionalismo, você vai crescendo como intérprete, como artista e por aí vai. (BUIATI, 2016)

Das palavras acima, percebemos que Henrique Rodovalho ocupa um lugar central na conformação estilística da Quasar, que há um perfil mínimo de intérprete para ingresso/permanência na companhia e que existe uma demanda corporal bastante exigente nos trabalhos do grupo para com os bailarinos que os interpretam. Outro aspecto que se ressalta, especialmente na fala de Marcos Buiati, é o lugar privilegiado de dança que o grupo ocupa, já que se apresenta em “grandes teatros, grandes festivais”. Uma proeza reservada a poucas companhias de dança, especialmente se pensamos no contexto de Goiás e seu trânsito pelo Brasil e exterior.

#### **4.1.3 Sobre a estética de dança Quasar**

Sobre a estética de dança praticada pela Quasar, os bailarinos comentam:

Por ter um coreógrafo com visibilidade plástica profunda, como o Henrique tem, termina que pra mim é um só. Então, mas isso vai muito dele, do coreógrafo, e isso reflete muito na companhia porque o estilo é dele. (CANO, 2016)

Ao comentar sobre corpo e estética na Quasar dizendo que “o estilo é dele”, Martha Cano indicia, novamente, o destaque de Henrique Rodovalho nos processos artísticos da companhia. Discurso que, mais uma vez, reitera a centralidade do coreógrafo para a conformação estilística da companhia. Não se pode desconsiderar que ela dançou no grupo por seis anos. Portanto, tem profundo conhecimento de causa.

João Paulo Gross, por sua vez, é mais específico e acrescenta a informação de que na companhia existe sim uma estética plástica, uma mobilidade corporal, bem forte e uma assinatura de movimentação e de espetáculo bem desenhada. Falas que, assim como as de Martha Cano, põe Henrique Rodovalho na dianteira da companhia. Veja abaixo:

Mas, o corpo, falando de uma estética da plasticidade, eu acho que o corpo, entre a estética plástica, dessa plasticidade, dessa mobilidade corporal, nos trabalhos da Quasar ela é muito forte assim, ela é muito marcada. Porque, de uma certa maneira ele cria, o Henrique cria um universo de movimento, de vocabulário e ele vai se solidificando, ele vai se concretizando e isso vai criando um estilo e desenhando uma assinatura da movimentação. E aí, nesse sentido de corpo, eu acho que não só a relação corpo físico, mas o corpo do espetáculo, não só o corpo na relação do movimento, mas o movimento que o corpo tem na

cena e o movimento que a cena provoca. Então, eu acho que tem um pouco dessa relação. (GROSS, 2016)

Marcos Buiati reconhece que a companhia possui uma estética bem delineada e vai mais longe quando afirma que na Quasar existe um padrão “fenotípico” de intérprete e uma ideia de beleza que são mediados por aquele espaço:

A companhia tem uma estética, uma estética que se reflete em diversos lugares. Seja na própria constituição **fenotípica** (risos), vamos dizer assim, dos intérpretes, essa questão de um corpo meio padronizado que sai dali e vai pro mundo, né, então. Existe um culto ali a uma suposta **beleza corporal** que ela é totalmente mediada por aquele espaço, consciente ou inconscientemente, e isso se reflete em termos comportamentais e sempre foi muito claro pra mim lá dentro. E você estando ali dentro você acaba querendo se adequar, se adaptar, comungar e compartilhar desse lugar corporal, desse *ethos* corporal, como diria Paulo Petronilio. Então, sei lá, um corte de cabelo, você ser forte, magro, no caso dos homens você ser **forte, musculoso**. No caso das meninas, você ser **magra** ao extremo, raquítica às vezes, estar muito **abaixo do seu peso normal**. E isso se reflete em lugares estéticos corporais e isso, claro, está totalmente ligado com uma estética artística, com a estética do movimento que é produzido ali em termos de dança, em termos de estética como produto artístico, com certeza. Então, inúmeras foram as vezes em que eu sai de espetáculo em que as pessoas comentavam exatamente isso, principalmente alguns espetáculos que eu dancei em que o corpo estava muito a mostra, tipo Tão Próximo. Ah! Porque a pessoa falava: Ah! Porque vocês são lindos, porque vocês são todos gostosos, vocês são todos magros e aí saia no *hall* do teatro: Ah! Porque vocês são todos *fashion*, vocês se vestem cada um de um jeito diferente. Cada um de um jeito diferente, mas na verdade, é um jeito diferente que é muito igual assim. Porque essa coisa do cotidiano intenso também, a Quasar é um ambiente muito familiar né. (BUIATI, 2016; grifos nossos)

Para ele, esse aspecto “fenotípico” dos componentes da companhia pode ser percebido nos corpos fortes dos integrantes homens e na magreza das integrantes mulheres, por exemplo. Tanto que um dos fenômenos que o bailarino diz que acontecia, frequentemente depois de apresentações da Quasar onde os corpos deles estavam muito a mostra, é de serem chamados nos *halls* dos teatros pelos expectadores de “lindos”, “gostosos” e “*fashion*”. O bailarino pondera que esses ideais de corpo circulam naquele ambiente artístico quer seja pela convivência muito estreita entre os integrantes e até mesmo pelas escolhas de tipo de figurino intermediadas por Vera Bicalho, sua diretora geral, como podemos também conferir abaixo. De acordo com o bailarino, essas

características do grupo acabam refletindo no que lá é feito em termos de estética de movimento e de dança. Ele prossegue:

Então, isso também reflete, eu acho, que em termos estéticos. E existe também uma questão estética também que são **escolhas enquanto direção artística do coreógrafo**, do diretor, do Henrique, **da Vera como figurinista** né. Porque, por mais que a companhia trabalhe com figurinista, a Vera é sempre muito presente nessa questão da construção do figurino. Então existe um lugar ali em que esse corpo já se entende dentro de uma estética que tem a ver com a ideia de uma construção física, com uma construção corporal e que se reflete em termos estético-artísticos. (BUIATI, 2016; grifos nossos)

A forma aberta como Buiati fala desse padrão “fenotípico” para integrar a companhia é uma questão que se ressalta no discurso dele. Forma despojada de falar que não se vêem Martha Cano e João Paulo, por exemplo. Talvez essa forma mais descontraída de se expressar se dê por Marcos Buiati não fazer mais parte da companhia na ocasião da entrevista. Ou seja, ele goza de uma posição mais confortável. Essa posição mais confortável de fala de Marcos Buiati pode, inclusive, ser constatada na extensão da entrevista dele em detrimento da dos outros dois.

#### 4.1.4 Sobre dançar *PIF*

Sobre a experiência de dançar o *PIF*, os bailarinos dizem:

A experiência é muito boa. Porque dançar coisas que não foram criadas no meu corpo, porque você aprende o movimento e o **Henrique te dá a liberdade de você se apropriar das coreografias. E até mudar, dependendo ele muda também assim no teu corpo.** Então isso é muito bom. Não é você não estar dançando uma coisa de uma outra pessoa, é você dançando esta coreografia no teu corpo. (CANO, 2016; grifos nossos)

Ao comentar a experiência de dançar o *Por Instantes de Felicidade*, Martha Cano dá pistas de que a centralidade do coreógrafo constatada nas falas anteriores deles não se dá de forma intransigente. Uma vez que, segundo ela, nos processos de pegar espetáculos dos quais não fez parte do processo de composição, “o Henrique te dá a liberdade de você se apropriar das coreografias. E até mudar, dependendo ele muda também assim no teu corpo”.

João Paulo Gross, na mesma direção de Martha Cano, afirma que em processos de apropriação de espetáculos anteriores da Quasar, como foi o processo de *PIF* para ele, embora exista um momento prévio de quase que “decorar os caminhos”, existe um momento posterior de “quase esquecimento”, quando o bailarino, com a ajuda do Henrique, faz uma montagem para si daquele espetáculo anteriormente concebido. Ocasão em que, segundo ele, o bailarino usa todo o seu *background* para construir relações com aquela dança a ser interpretada. Veja:

Realmente eu não fiz o processo de montagem, mas assim como qualquer outro espetáculo de montagem que a gente faz, ele é sempre um caminho de aprendizado. Você acaba fazendo uma montagem para você daquilo que você vai fazer. Porque você tem que construir toda a relação do espetáculo, você tem que entrar com o todo o seu *background* assim, todo o seu conhecimento que você tem pra poder assimilar tudo aquilo que a obra estava dizendo e poder, de alguma maneira, se imprimir ali dentro. Então, os trabalhos da Quasar, quando a gente pega um repertório, a gente não só reproduz a movimentação. Inicialmente tem esse processo quase como de decorar os caminhos né, saber por onde a gente tem que passar. Mas depois é quase que como a gente pensasse num processo de esquecimento. (GROSS, 2016)

Na íntegra da entrevista João Paulo Gross complementa e diz que *PIF* é interessante no sentido de ser um recorte de várias ideias de outros espetáculos anteriores da companhia e por ser uma grande festa de comemoração dos vinte anos da Quasar. Importa dizer que das palavras de Martha Cano e João Paulo Gross depreendemos que, de fato, mesmo dentro de uma conformação de dança bem delineada, na Quasar existe um caráter colaborativo entre o coreógrafo e os dançarinos.

Marcos Buiati, por seu turno, diz que *PIF* é um espetáculo muito leve e que foi gostoso de dançar. Ele diz que o *PIF* é um espetáculo muito bom de pegar para quem está entrando na companhia, assim como o espetáculo *Só tinha de ser com você*, porque são trabalhos que, de algum modo, nas palavras dele, celebram e usam de forma muito latente a linguagem da companhia. Nas palavras dele:

[...] tem algumas coisas **pesadas**, mas é um espetáculo muito lúdico, muito leve. Então, são coreografias gostosas de fazer e que também ajudam muito a você entrar dentro do código da companhia, dentro do estilo de movimento. Porque, como teve essa coisa de celebrar também a linguagem da companhia, então a movimentação ela é muito boa de pegar para quem está entrando na companhia assim, para quem quer entender melhor o estilo. Tem dois espetáculos que isso é muito bom, um é o *PIF*, o outro é o *Só Tinha de Ser com Você*. (BUIATI, 2016; grifo nosso)

Embora o bailarino Marcos Buiati afirme acima que “são coreografias gostosas de fazer” e que ajudam a entrar dentro do código da companhia, ele igualmente alega que tem algumas partes “pesadas” e que a experiência de interpretar *Gago*, originalmente concebido para o Daniel Calvet, foi desafiador:

[...] o Henrique separou o elenco que ia fazer o que, dividiu, eu até peguei aquele solo que o Daniel [Calvet] fazia, gago. Eu lembro que na época **eu fiquei super tenso** né, porque eu ia fazer um solo e era um solo difícil, porque tinha sido montado pro Daniel. E aí a gente começou a remontar lá na Europa o espetáculo. (BUIATI, 2016; grifo nosso)

Ao finalizar a questão, o bailarino enfatiza que não considera PIF o melhor espetáculo da Quasar. Ele diz da seguinte maneira:

[...] eu não acho que é o **melhor** espetáculo da companhia assim. E não acho também que é um espetáculo que traz mais discussões ou reflexões que eu acho que outros espetáculos conseguem fazer melhor. Então, eu acho que diz respeito mais, ele é meio de **dentro pra dentro**, ele **diz respeito mais a companhia** dizendo e fazendo algo para ela mesma. E menos um espetáculo que, de fato, está discutindo alguma coisa ou que tem alguma relação mais com **o social, com o cotidiano ou com público**, nesse sentido. Ele acaba ficando mais **entretenimento pro público**, eu acho, ele é divertido e só, assim, na minha opinião. Pra gente que é de dentro, pra mim como fã da companhia, admirador do trabalho, tem todas essas ligações que eu te descrevi, entendeu? Mas, enquanto espetáculo, eu não acho que é o melhor espetáculo da companhia. Eu não acho que é o espetáculo que mais discute ou reflete artisticamente, esteticamente, questões **profundas**, entendeu? Eu acho que é um espetáculo, nesse sentido, mais **superficial**. (BUIATI, 2016; grifo nosso)

O que se ressalta nessa fala de Marcos Buiati é o fato de ele achar o *PIF* um espetáculo de “dentro pra dentro” porque “diz respeito mais a companhia” e não tem vínculo com “o social, com o cotidiano ou com o público” e que, por isso, acaba tornando-se “entretenimento pro público”. Ele acrescenta e diz que, entre os demais da companhia, não é o que mais reflete questões artísticas ou estéticas “profundas”. Aspectos que, na fala do bailarino, acaba por constituí-lo em um espetáculo “superficial”.

## INSTANTES FINAIS

Na história da cultura ocidental, vários foram/são os tratamentos dados ao fazer dança: ritual, clássico, moderno, pós-moderno, contemporâneo, popular, urbano, de salão, contemporâneo, não-dança, vídeo-dança, grafitti-dança, dança terapêutica, educacional, inclusiva, *flash mob*, dança-aérea, dança acrobática, entre outros tratos.

Assim como essa pluralidade de maneiras de manifestação em dança, também são variadas as possibilidades de abordá-la, cada uma com suas especificidades e recortes: semiológica, labaniana, sociológica, filosófica, histórica, antropológica, poética, biomecânica, política, estética, entre outras inúmeras formas de abordagens. A inquietação que permeava essa dissertação, no entanto, me era desafiadora: Como partir dos registros de um espetáculo e dos estudos de *performance* – um campo de pesquisa ainda recente – para analisar uma dança?

Percebi logo de início que, além de me debater com esses registros, realizar entrevistas, transcrevê-las, assistir inúmeras vezes ao espetáculo e decupá-lo; para ser entendida a partir da *performance*, através de um viés teatral e antropológico, a dança que eu abordava precisava ser entendida como algo mais do que alguns passos distribuídos em certo tempo e em específico espaço e de determinada maneira para ser algo que falasse do humano. Caso contrário, uma notação dela seria o suficiente e até mesmo suas imagens imediatas em vídeo bastariam.

Como, em grande medida, é o próprio tema quem escolhe o aporte, a escolha por Richard Schechner se deu pelo fato de o autor desse trabalho tê-lo percebido como um teórico profícuo para se pensar a relação pré-palco, palco e pós-palco. Ou seja, o que me interessava em PIF era entender arte e vida em termos de propósito desse ato artístico e de como essas duas dimensões repercutem uma na outra e se retroalimentam. O que me instigava no espetáculo era: Como o que está dentro está fora? Como o que está fora se materializa dentro? E o que e como PIF diz de si mesmo, da Quasar e da dança?

Embora Schechner pense *performance* por um viés teatral-antropológico e não se atente detidamente sobre dança, o autor me sugeria alguns ricos passos metodológicos possíveis de uso como ferramentas para se observar uma ação artística. Se a aplicação desses passos me requereu complementos provenientes de campos de conhecimentos outros, como os da própria dança, da filosofia, da linguagem, da história; bem como, fazer uso de metodologias de pesquisa complementares, são fatos

que não ferem o caráter dos estudos de *performance*. Estudos inerentemente interdisciplinares.

Em síntese, pensamos que entre as contribuições desse trabalho estão: lançar-se no entendimento de registros de corpos que se prestam a produzir dança, se debruçar sobre um importante veículo de manifestação em dança de Goiânia reconhecido nacional e internacionalmente e lançar um olhar performático sobre esses corpos que bailaram PIF. Se o campo das *performances* ainda é um prédio em construção, eis aqui um tijolinho. Acreditamos! Este trabalho também consistiu em fazer dialogar os estudos de *performance* com este importante campos artístico que é a dança.

Percebemos que, embora haja uma dificuldade muito latente em lançar um entendimento verbal sobre a dança, ao ser entendida a partir da *performance*, ela também sai de suas redomas mais comuns. Significa dizer que, ao dar-se de mãos com uma abordagem ainda não delimitada, aberta ao diálogo e que não subestima ou superestima o plano de conteúdo em detrimento do plano de expressão ou vice-versa, a dança salta fora de um discurso fatalista, imobilizador e mesmo prognosticador para ser entendida enquanto acontecimento no mundo e, como tal, mais complexa e mais fugidia. Isso porque a *performance* não tem a pretensão de dizer o que é ou o que deveria ser. Mas o que/como está ou é percebida.

Brevemente o que aprendi com essa pesquisa é que PIF materializa, de forma estilizada, os longos vinte anos da companhia Quasar. Longevidade poucas vezes conseguida por companhias de dança no país. Que as referências dentro do espetáculo se remetem sutilmente a outras obras anteriores e emblemáticas da companhia. Que a ocasião da comemoração se fez presente tanto dentro da peça, quando em outras etapas que oportunizaram PIF, a saber: oficinas, esfriamento e balanços. Que o espetáculo emprega corpos vigorosos e celebra uma ideia de beleza tanto física quanto estilística em dança. Que o fato da companhia ter estruturado uma linguagem particular, se mantido como companhia estável centrada na figura de um coreógrafo a situa ainda dentro de uma configuração estrutural moderna de dança.

Aprendi também que, para além da dificuldade de desdobrar um entendimento verbal acerca de um fenômeno gestual, na *performance* de dança é o corpo como propiciador de tal que deve ser o lócus principal das perguntas. Ou seja, foi através da escuta deles que compreendi que não existe grupo ou dançarino que não carreguem em si uma utopia de dança. E que, não auscultar esses corpos dançantes é condenar a pesquisa a uma cegueira não só performática, como também “utopológica”.

## FONTES

**20 ANOS Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade.** Direção: Michael Valim e Rogério Safadi. Produção: Pricila Ximenes. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, DVD, NTSC, Color, 16:9 (1h30m), Dolby Digital. Goiânia, GO: SambaTangoFilmes, 2009.

BICALHO, V. **PIF – Trabalho mestrado.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mic.dancer@hotmail.com](mailto:mic.dancer@hotmail.com)> em 27 jan. 2014.

BEARLZ, E. B. Extras. **20 ANOS Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade.** Direção: Michael Valim e Rogério Safadi. Produção: Pricila Ximenes. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, DVD, NTSC, Color, 16:9 (1h30m), Dolby Digital. Goiânia, GO: SambaTangoFilmes, 2009.

BUIATI, M. **Entrevista Marcos Buiati via WhatsApp.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Michael Silva em 09 nov. 2016.

CANO, M. **Entrevista Martha Cano via WhatsApp.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Michael Silva em 07 nov. 2016.

CALVET, D. **Questionário escrito: 20 anos Quasar Cia. de Dança, Por Instantes de Felicidade, Teatro Goiânia, abril de 2008.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mic.dancer@hotmail.com](mailto:mic.dancer@hotmail.com)> em 16 dez. 2014.

GONÇALVES, V. Extras. **20 ANOS Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade.** Direção: Michael Valim e Rogério Safadi. Produção: Pricila Ximenes. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, DVD, NTSC, Color, 16:9 (1h30m), Dolby Digital. Goiânia, GO: SambaTangoFilmes, 2009.

GROSS, J. P. **Entrevista João Paulo Gross via WhatsApp.** [mensagem pessoal]. Mensagem pessoal recebida por Michael Silva em 02 dez. 2016.

PETRILLO, M. **Fotos PIF.** Quasar Cia. de Dança. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, 616 fotografias, formato digital JPEG. Acervo particular Vera Bicalho.

QUASAR CIA. DE DANÇA. **PIF.** Goiânia/GO, 18 e 19 abr. 2008, 35 fotografias, formato digital JPEG. Acervo particular Vera Bicalho.

RODOVALHO, H. Extras. **20 ANOS Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade.** Direção: Michael Valim e Rogério Safadi. Produção: Pricila Ximenes. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, DVD, NTSC, Color, 16:9 (1h30m), Dolby Digital. Goiânia, GO: SambaTangoFilmes, 2009.

RODOVALHO, H. **Entrevista Henrique André Rodovalho Pereira.** Goiânia/GO, Espaço Quasar, 27 set. 2013, 14:10h. Entrevista concedida a Michael Silva, gravada em aparelho celular Positivo P201.

ROSSI, L. Extras. **20 ANOS Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade**. Direção: Michael Valim e Rogério Safadi. Produção: Pricila Ximenes. Teatro Goiânia, 18 abr. 2008, DVD, NTSC, Color, 16:9 (1h30m), Dolby Digital. Goiânia, GO: SambaTangoFilmes, 2009.

SÔNIA, V. **Apresentações de Por Instantes de Felicidade**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mic.dancer@hotmail.com](mailto:mic.dancer@hotmail.com)> em 18 dez. 2012.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, A. L. de. As muitas danças do Brasil: uma reflexão histórica. In: NORA, S. (Org.). **Húmos**, 3. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p.59-67.

BITTAR, A. J. Educere: pela inteligência do corpo que dança. In: LOBATO, L. (Org.). **Diálogos com a dança/Estudos monográficos contemporâneos em dança**. Salvador, BA: Editora P & A, 2004, p.41-86.

CAMARGO, R.; CAPEL, H.; REINATO, E. **Performances Culturais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2011.

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural**. São Paulo: Sprint, 1999.

CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Trad.: Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURY, M. Espetáculo “Versus” (1994). Figura 02. In: VICENZIA, I. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997, p.269.

COLKER, F. Espetáculo “Velox” (1994). Figura 07, fotografia. In: VICENZIA, I. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997, p.261.

CORREIA, P. P. **Performance na encruzilhada: estética e aprendizagem no Candomblé**. São Paulo: Editora Paulinas, 2016.

CORREIA, P. P. Performances de um corpo infame: Dança e Cultura. In: **Arte Factum. Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia**. Ano VII, nº 1, 2015. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php?journal=artefactum&page=article&op=view&path%5B%5D=657>. Acesso em: 03 de out. 2016.

CORREIA, P. P. **Lugar de fala: o grau zero da performance e outras heterotopias**. Bogotá, 2017.

CRUZ, M. T. A estética da recepção e a crítica da razão impura. In: **Revista de Comunicação e linguagens: Textualidades**, v. 3. Lisboa: 1986, p.55-67.

CSORDAS, T. J. **Corpo, significado, cura**. Trad. José Secundino da Fonseca e Ethon S. da Fonseca. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

DAWSEY, J. C. Tranças. In: DAWSEY, J. C.; Moller, R. P. e MONTEIRO, M. [et. al.]. **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p.17-36.

DELEUZE, G. As redobras da matéria. In: DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. 2ª Ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p.13-30.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.11-37.

FARIA, G. S. **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 Artes Cênicas (Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - UFG), 2009.

FAZENDA, M. J. A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época atual. In: LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p.7-16.

FERREIRA, A. B. de H. **Miniaurélio século XXI: O minidicionário da língua portuguesa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1998.

FLORES, M. B. R. e NORA, S. Corpo, arte e história. In: **Revista Do Corpo: Ciências e Artes**, v.1, n.2, jul./dez. de 2011. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/viewFile/2311/1371>. Acesso em: 10 dez. 2013.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.

GAGLIARDI, C. Autor, autoria e autoridade: Argumentação, ideologia em Roland Barthes. In: **Magma**. São Paulo, SP: USP, 2012. Disponível em: [www.revistas.usp.br/magma/article/view/48465](http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48465). Acesso em: 21 mai. 2015.

GENEROSO, G. Possíveis diálogos históricos para a construção de uma linguagem contemporânea na dança em Belo Horizonte. In: NORA, S. (Org.). **Húmos, 3**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p.177-187.

GIL, J. O corpo paradoxal. In: GIL, J. **Movimento total: o corpo e a dança**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.57-79.

GOLDBERG, R. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LE BRETON, D. Polissemia do corpo. In: LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. 2ª Ed. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p.31-41.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo**. 4ª Ed. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEPECKI, A. **Corpo Colonizado**, 2006. Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso em: 13 dez. 2012.

LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOUPPE, L. Corpos híbridos. Trad. Gustavo Ciríaco. In: ANTUNES, A. [et al.]. **Lições de dança, 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p.27-40.

\_\_\_\_\_. **Poética da dança contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, G. A descentralização da cultura da dança no Brasil pós anos 80. In: NORA, S. (Org.). **Húmus, 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p.165-169.

MENDES, A. C. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2010.

MENEGHINI, H. R. **Elementos da dança como linguagem: “No Singular”, de Henrique Rodovalho**. Dissertação de mestrado em Artes (Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas– UNICAMP), 2014.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. C. Moura. São Paulo: Martins Fontes.

MORAES, M. R. **A dança cênica e o processo coreográfico: Uma análise do cenário atual goianiense pós-Quasar**. Trabalho de conclusão de curso em Educação Física (Universidade Federal de Goiás – UFG), 2008.

NAVAS, C. & DIAS, L. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NICHOLS, B. **Uma introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOISETTE, P. **Talk about contemporary dance**. Paris: Flammarion, 2011.

NORA, S. Linha aberta – corpos em trânsito. In: **VI Simpósio Nacional de História Cultural, Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar**. Disponível em: [gthistoriacultural.com.br/VI\\_simposio/anais/Sigrid%20Nora.pdf](http://gthistoriacultural.com.br/VI_simposio/anais/Sigrid%20Nora.pdf). Acesso em: 10 fev. 2014.

PASSOS, E.; KATRUP, V. e ESCÓSSIA, L. da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PESAVENTO, S. J. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos [En Ligne], colloques, mis em ligne le 04 février 2005. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/229>, acesso em: 15 nov. 2014.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poesias**. 5ª.ed. Lisboa: Ática, 1995, p.175

\_\_\_\_\_. **“Costa do Sol”**. Álvaro de Campos. Lisboa: Estampa, 1993, p.162

\_\_\_\_\_. **Odes de Ricardo Reis**. Lisboa: Ática, 1994, p.105

QUASAR CIA. DE DANÇA. **Espetáculos “Divíduo” e “Só Tinha de Ser Com Você”** [s.d.]. Figuras 03 e 04, fotografias digitais em formato JPEG. In: **Álbuns**. Disponível em: [https://www.facebook.com/QuasarDanceCo/photos\\_albums](https://www.facebook.com/QuasarDanceCo/photos_albums). Acesso em: 18 mar. 2014.

QUASAR Cia. de Dança. **Asas**. Goiânia/GO, 1989, DVD, acervo particular 005.

\_\_\_\_\_. **Sob o mesmo azul**. [s.l.], 18 à 21 out. 1990, DVD, acervo particular 008.

\_\_\_\_\_. **Estudos**. [s.l.], 1992, DVD, acervo particular 008.

\_\_\_\_\_. **Não Perturbe**. Rio de Janeiro/RJ, mar. 1992, DVD, acervo particular 011.

\_\_\_\_\_. **Quasar erudito**. [s.l.], 1993/1994, DVD, acervo particular 013.

\_\_\_\_\_. **Quatros**. São Carlos/SP, 1994, DVD, acervo particular 016.

\_\_\_\_\_. **Versus**. [s.l.], 1994, DVD, acervo particular 022.

\_\_\_\_\_. **Registro**. [s.l.], 1997, DVD, acervo particular 031.

\_\_\_\_\_. **Divíduo**. [s.l.], 1998, DVD, acervo particular 042.

\_\_\_\_\_. **Coreografia para Ouvir**. Teatro Goiânia, Goiânia/GO, 1999, DVD, acervo particular 046.

\_\_\_\_\_. **Mulheres**. STV na dança, [s.l.], 2000, DVD, acervo particular 057.

\_\_\_\_\_. **Empresta-me teus olhos.** Goiânia/GO, Teatro Goiânia, 17 mar. 2002, DVD, acervo particular 068.

\_\_\_\_\_. **O+.** Goiânia/GO, Teatro Goiânia, abr. 2004, DVD, acervo particular 099.

\_\_\_\_\_. **Só tinha de ser com você.** Teatro Rio Vermelho, Goiânia/GO, out. 2005, DVD, acervo particular 102.

\_\_\_\_\_. **Uma história invisível.** Goiânia/GO, Teatro Rio Vermelho, 23 out. 2006, DVD, acervo particular 105.

QUEIROZ, B. & AMORIM, G. Merce Cunningham: pensamento e técnica. In: ANTUNES, A. [et al.]. **Lições de dança, 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p.81-109.

RIBEIRO, A. P. **Dança temporariamente contemporânea.** Lisboa: Veja, 1994.

RIBEIRO, L. G. **Breves danças à margem: A construção de uma história artística da dança em Goiânia, 1982-1986.** Tese de Doutorado do programa de pós-graduação em História (Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás - UFG), 2010.

\_\_\_\_\_. **Dança contemporânea em Goiânia: O começo de uma história.** Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física (Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás – ESEFEGO), 1998.

RIBEIRO, P. C. P. Quasar companhia de dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. In: **Revista Pensar a Prática**, v.6, jul./jun., 2002-2003, p.87-106.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea.** Rio de Janeiro: Conexões Criativas, 2016.

ROMÃO, J. U. **A indústria cultural e a dança contemporânea: Uma análise do cenário atual brasileiro.** Trabalho de conclusão de curso em Educação Física (Universidade Estadual de Goiás – UEG), 2007.

ROSA, E. M. **O+; análise de uma dança contemporânea brasileira.** [s.d.]. Disponível em: <http://www.prp.rei.unicamp.br/pibic/congressos/xvicongresso/paineis/032431.pdf>. Acesso em: 11 jun. 13.

SANTAELLA, L. O corpo como sintoma da cultura. In: **Comunicação, mídia e consumo**, v.1, n.2. ESPM: 2004. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/17/17>. Acesso em: 13 fev 2017.

SANTANA, N. M. de. O espaço de um corpo dançante. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.** Goiânia, GO: UFG, FAV, 2013, p.365-368.

SCHECHNER, R. **Performance. Teoría y practicas interculturales.** Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Performances Studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. (2011a). Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.20, 2011.

\_\_\_\_\_. (2011b). Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol.2, N.1, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: 05 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. (2012a). Entrevista: Uma tarde com Richard Schechner. In: LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p.21-45.

\_\_\_\_\_. (2012b). Ritual. In: LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p.49-89.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, M. X. S. R. da. **O movimento do corpo disciplinado**. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), 2010.

SIQUEIRA, D. da C. O. **Corpo, comunicação e cultura: A dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

STUART, I. A experiência do Judson Dance Theatre. In: PEREIRA, R. & SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança, 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p.191-203.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. e VIGARELLO, G. **História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4ª Ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p.509-540.

TOMAZZONI, A. **Essa tal de dança contemporânea**, 2006. Disponível em: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 10 ago. 2013.

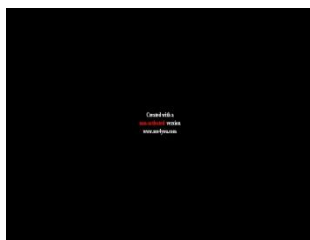
VENTUNA, R. **Quasar Cia. de Dança – Quando arte e negócio movem-se juntos**. Trabalho de conclusão do curso MBA em Bens Culturais – Cultura, Economia e Gestão do Programa FGV Management (Fundação Getúlio Vargas – FGV), 2012.

VICENZIA, I. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

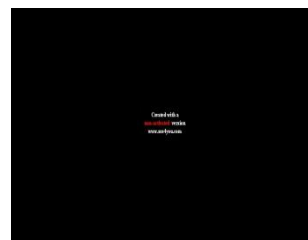
**ANEXO A – FRAMES DO VÍDEO DE “POR INSTANTES DE FELICIDADE”<sup>31</sup>**



*Frame 001 - Abertura*



*Frame 002 – Abertura*



*Frame 003 - Abertura*



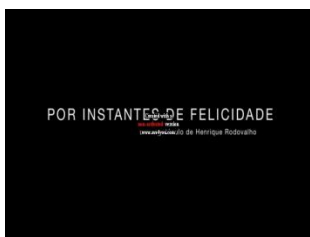
*Frame 004 – Abertura*



*Frame 005 – Abertura*



*Frame 006 - Abertura*



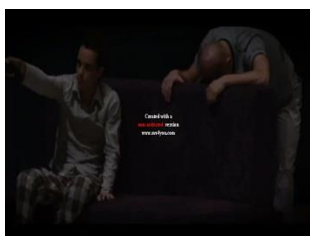
*Frame 007 – Abertura*



*Frame 008 – Kill Bill*



*Frame 009 - Kill Bill*



*Frame 010 - Kill Bill*



*Frame 011 - Kill Bill*



*Frame 012 - Kill Bill*



*Frame 013 - Kill Bill*



*Frame 014 - Kill Bill*



*Frame 015 - Kill Bill*

<sup>31</sup> As marcas d'água sobre alguns *frames* são provenientes do programa *AVS Video Converter* usado para converter o vídeo de “PIF” do DVD “20 anos Quasar Cia. de Dança – Por Instantes de Felicidade” (2009) para o formato digital (.avi).



*Frame 016 - Kill Bill*



*Frame 017 - Kill Bill*



*Frame 018 - Kill Bill*



*Frame 019 - Kill Bill*



*Frame 020 - Kill Bill*



*Frame 021 - Kill Bill*



*Frame 022 - Kill Bill*



*Frame 023 - Kill Bill*



*Frame 024 - Kill Bill*



*Frame 025 - Kill Bill*



*Frame 026 - Kill Bill*



*Frame 027 - Kill Bill*



*Frame 028 - Kill Bill*



*Frame 029 - Kill Bill*



*Frame 030 - Kill Bill*



*Frame 031 - Kill Bill*



*Frame 032 - Kill Bill*



*Frame 033 - Kill Bill*



*Frame 034 - Kill Bill*



*Frame 035 - Kill Bill*



*Frame 036 - Kill Bill*



*Frame 037 - Kill Bill*



*Frame 038 - Kill Bill*



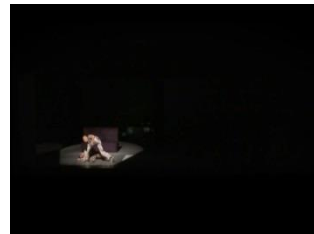
*Frame 039 - Kill Bill*



*Frame 040 - Kill Bill*



*Frame 041 - Kill Bill*



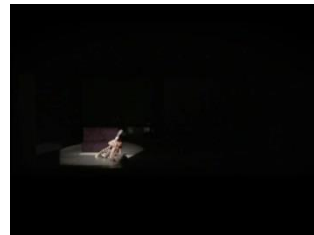
*Frame 042 - Kill Bill*



*Frame 043 - Kill Bill*



*Frame 044 - Kill Bill*



*Frame 045 - Kill Bill*



*Frame 046 - Kill Bill*



*Frame 047 - Kill Bill*



*Frame 048 - Kill Bill*



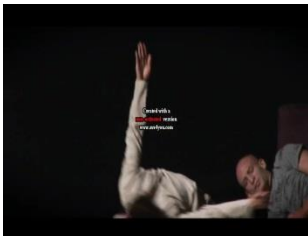
*Frame 049 - Kill Bill*



*Frame 050 - Kill Bill*



*Frame 051 - Kill Bill*



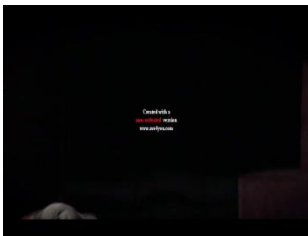
*Frame 052 - Kill Bill*



*Frame 053 - Kill Bill*



*Frame 054 - Kill Bill*



*Frame 055 - Kill Bill*



*Frame 056 - Kill Bill*



*Frame 057 - Kill Bill*



*Frame 058 - Kill Bill*

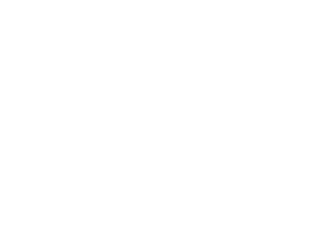


*Frame 059 - Kill Bill*



*Frame 060 - Kill Bill*



*Frame 061 - Kill Bill**Frame 062 - Kill Bill**Frame 063 - Kill Bill**Frame 064 - Kill Bill**Frame 065 - Kill Bill**Frame 066 - Kill Bill**Frame 067 - Kill Bill**Frame 068 - Kill Bill**Frame 069 - Kill Bill**Frame 070 - Kill Bill**Frame 071 - Kill Bill**Frame 072 - Kill Bill**Frame 073 - Kill Bill**Frame 074 - Kill Bill**Frame 075 - Kill Bill**Frame 076 - Kill Bill**Frame 077 - Kill Bill**Frame 078 - Kill Bill*



*Frame 079 - Kill Bill*



*Frame 080 - Kill Bill*



*Frame 081 - Kill Bill*



*Frame 082 - Kill Bill*



*Frame 083 - Kill Bill*



*Frame 084 - Kill Bill*



*Frame 085 - Kill Bill*



*Frame 086 - Kill Bill*



*Frame 087 - Kill Bill*



*Frame 088 - Kill Bill*



*Frame 089 - Kill Bill*



*Frame 090 - Kill Bill*



*Frame 091 - Kill Bill*



*Frame 092 - Kill Bill*



*Frame 093 - Kill Bill*



Frame 094 - Kill Bill



Frame 095 - Kill Bill



Frame 096 - Kill Bill



Frame 097 - Kill Bill



Frame 098 - Kill Bill



Frame 099 - Kill Bill



Frame 100 - Kill Bill



Frame 101 - Kill Bill



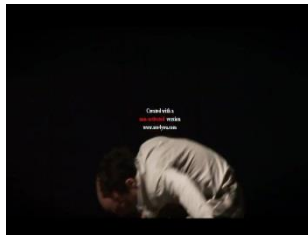
Frame 102 - Kill Bill



Frame 103 - Kill Bill



Frame 104 - Kill Bill



Frame 105 - Kill Bill



Frame 106 - Kill Bill



Frame 107 - Kill Bill



Frame 108 - Kill Bill



*Frame 109 - Kill Bill**Frame 110 - Kill Bill**Frame 111 - Kill Bill**Frame 112 - Kill Bill**Frame 113 - Kill Bill**Frame 114 - Moça de 20 anos**Frame 115 - Moça de 20 anos**Frame 116 - Moça de 20 anos**Frame 117 - Moça de 20 anos**Frame 118 - Moça de 20 anos**Frame 119 - Moça de 20 anos**Frame 120 - Moça de 20 anos**Frame 121 - Moça de 20 anos**Frame 122 - Moça de 20 anos**Frame 123 - Moça de 20 anos**Frame 124 - Moça de 20 anos**Frame 125 - Moça de 20 anos**Frame 126 - Moça de 20 anos*



*Frame 127 - Moça de 20 anos*



*Frame 128 - Moça de 20 anos*



*Frame 129 - Moça de 20 anos*



*Frame 130 - Moça de 20 anos*



*Frame 131 - Moça de 20 anos*



*Frame 132 - Moça de 20 anos*



*Frame 133 - Moça de 20 anos*



*Frame 134 - Moça de 20 anos*



*Frame 135 - Moça de 20 anos*



*Frame 136 - Moça de 20 anos*



*Frame 137 - Moça de 20 anos*



*Frame 138 - Moça de 20 anos*



*Frame 139 - Moça de 20 anos*



*Frame 140 - Moça de 20 anos*



*Frame 141 - Moça de 20 anos*



Frame 142 - Moça de 20 anos



Frame 143 - Moça de 20 anos



Frame 144 - Moça de 20 anos



Frame 145 - Moça de 20 anos



Frame 146 - Moça de 20 anos



Frame 147 - Moça de 20 anos



Frame 148 - Moça de 20 anos



Frame 149 - Moça de 20 anos



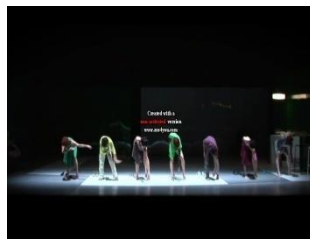
Frame 150 - Moça de 20 anos



Frame 151 - Moça de 20 anos



Frame 152 - Moça de 20 anos



Frame 153 - Moça de 20 anos



Frame 154 - Moça de 20 anos



Frame 155 - Moça de 20 anos



Frame 156 - Moça de 20 anos



Frame 157 - Moça de 20 anos



Frame 158 - Moça de 20 anos



Frame 159 - Moça de 20 anos





*Frame 160 - Moça de 20 anos*



*Frame 161 - Moça de 20 anos*



*Frame 162 - Moça de 20 anos*



*Frame 163 - Moça de 20 anos*



*Frame 164 - Moça de 20 anos*



*Frame 165 - Moça de 20 anos*



*Frame 166 - Moça de 20 anos*



*Frame 167 - Moça de 20 anos*



*Frame 168 - Moça de 20 anos*



*Frame 169 - Moça de 20 anos*



*Frame 170 - Moça de 20 anos*



*Frame 171 - Moça de 20 anos*



*Frame 172 - Moça de 20 anos*



*Frame 173 - Moça de 20 anos*



*Frame 174 - Moça de 20 anos*



*Frame 175 - Moça de 20 anos*



*Frame 176 - Moça de 20 anos*



*Frame 177 - Moça de 20 anos*



*Frame 178 - Moça de 20 anos*



*Frame 179 - Moça de 20 anos*



*Frame 180 - Moça de 20 anos*



*Frame 181 - Moça de 20 anos*



*Frame 182 - Moça de 20 anos*



*Frame 183 - Moça de 20 anos*



*Frame 184 - Moça de 20 anos*



*Frame 185 - Moça de 20 anos*



*Frame 186 - Moça de 20 anos*



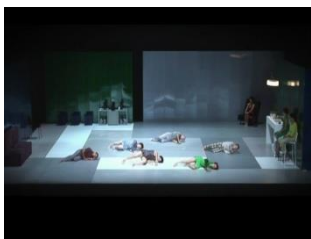
*Frame 187 - Moça de 20 anos*



*Frame 188 - Moça de 20 anos*



*Frame 189 - Moça de 20 anos*



*Frame 190 - Moça de 20 anos*



*Frame 191 - Moça de 20 anos*



*Frame 192 - Moça de 20 anos*



*Frame 193 - Moça de 20 anos*



*Frame 194 - Moça de 20 anos*



*Frame 195 - Moça de 20 anos*



*Frame 196 - Moça de 20 anos*



*Frame 197 - Moça de 20 anos*



*Frame 198 - Moça de 20 anos*



*Frame 199 - Moça de 20 anos*



*Frame 200 - Moça de 20 anos*



*Frame 201 - Moça de 20 anos*



*Frame 202 - Moça de 20 anos*



*Frame 203 - Moça de 20 anos*



*Frame 204 - Moça de 20 anos*



*Frame 205 - Moça de 20 anos*



*Frame 206 - Moça de 20 anos*



*Frame 207 - Moça de 20 anos*



*Frame 208 - Moça de 20 anos*



*Frame 209 - Espumante 1*



*Frame 210 - Espumante 1*



*Frame 211 - Espumante 1*



*Frame 212 - Espumante 1*



*Frame 213 - Espumante 1*



*Frame 214 - Espumante 1*



*Frame 215 - Espumante 1*



*Frame 216 - Espumante 1*



*Frame 217 - Espumante 1*



*Frame 218 - Espumante 1*



*Frame 219 - Espumante 1*



*Frame 220 - Espumante 1*



*Frame 221 - Espumante 1*



*Frame 222 - Espumante 1*



*Frame 223 - Espumante 1*



*Frame 224 - Espumante 1*



*Frame 225 - Espumante 1*



*Frame 226 - Espumante 1*



*Frame 227 - Espumante 1*



*Frame 228 - Espumante 1*



*Frame 229 - Espumante 1*



*Frame 230 - Espumante 1*



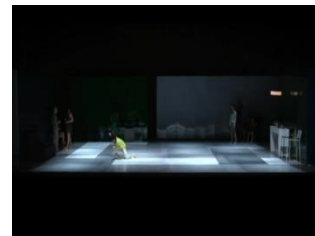
*Frame 231 - Espumante 1*



*Frame 232 - Espumante 1*



*Frame 233 - Espumante 1*



*Frame 234 - Espumante 1*



*Frame 235 - Espumante 1*



*Frame 236 - Espumante 1*



*Frame 237 - Espumante 1*



*Frame 238 - Espumante 1*



*Frame 239 - Espumante 1*



*Frame 240 - Espumante 1*



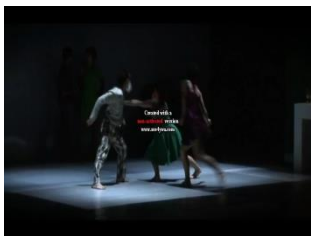
*Frame 241 - Espumante 1*



*Frame 242 - Espumante 1*



*Frame 243 - Espumante 1*



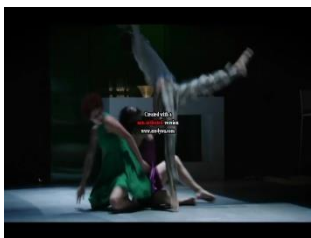
*Frame 244 - Espumante 1*



*Frame 245 - Espumante 1*



*Frame 246 - Espumante 1*



*Frame 247 - Espumante 1*



*Frame 248 - Espumante 1*



*Frame 249 - Espumante 1*



*Frame 250 - Espumante 1*



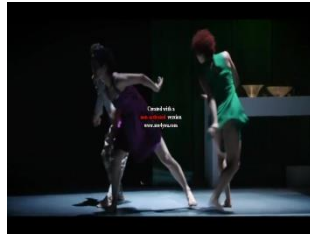
*Frame 251 - Espumante 1*



*Frame 252 - Espumante 1*



*Frame 253 - Espumante 1*



*Frame 254 - Espumante 1*



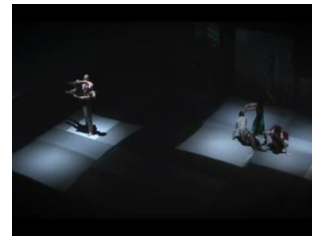
*Frame 255 - Espumante 1*



*Frame 256 - Espumante 1*



*Frame 257 - Espumante 1*



*Frame 258 - Espumante 1*



*Frame 259 - Espumante 1*



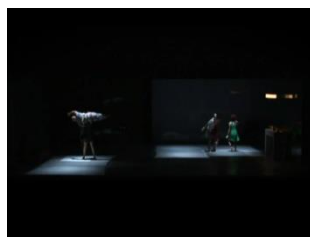
*Frame 260 - Espumante 1*



*Frame 261 - Espumante 1*



*Frame 262 - Espumante 1*



*Frame 263 - Espumante 1*



*Frame 264 - Espumante 1*



*Frame 265 - Espumante 1*



*Frame 266 - Espumante 1*



*Frame 267 - Espumante 1*



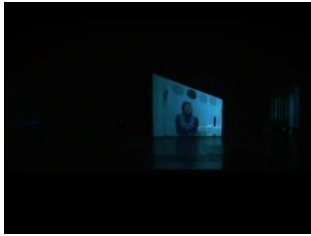
*Frame 268 - Espumante 1*



*Frame 269 - Conf. no Banheiro*



*Frame 270 - Conf. no Banheiro*



*Frame 271 - Conf. no Banheiro*



*Frame 272 - Conf. no Banheiro*



*Frame 273 - Conf. no Banheiro*



*Frame 274 - Conf. no Banheiro*



*Frame 275 - Conf. no Banheiro*



*Frame 276 - Conf. no Banheiro*



*Frame 277 - Conf. no Banheiro*



*Frame 278 - Conf. no Banheiro*



*Frame 279 - Conf. no Banheiro*



*Frame 280 - Conf. no Banheiro**Frame 281 - Conf. no Banheiro**Frame 282 - Conf. no Banheiro**Frame 283 - Conf. no Banheiro**Frame 284 - Conf. no Banheiro**Frame 285 - Conf. no Banheiro**Frame 286 - Conf. no Banheiro**Frame 287 - Conf. no Banheiro**Frame 288 - Conf. no Banheiro**Frame 289 - Conf. no Banheiro**Frame 290 - Conf. no Banheiro**Frame 291 - Conf. no Banheiro**Frame 292 - Conf. no Banheiro**Frame 293 - Conf. no Banheiro**Frame 294 - Conf. no Banheiro**Frame 295 - Conf. no Banheiro**Frame 296 - Conf. no Banheiro**Frame 297 - Conf. no Banheiro*



*Frame 298 - Conf. no Banheiro*



*Frame 299 - Conf. no Banheiro*



*Frame 300 - Conf. no Banheiro*



*Frame 301 - Conf. no Banheiro*



*Frame 302 - Conf. no Banheiro*



*Frame 303 - Conf. no Banheiro*



*Frame 304 - Conf. no Banheiro*



*Frame 305 - Conf. no Banheiro*



*Frame 306 - Conf. no Banheiro*



*Frame 307 - Conf. no Banheiro*



*Frame 308 - Conf. no Banheiro*



*Frame 309 - Conf. no Banheiro*



*Frame 310 - Conf. no Banheiro*



*Frame 311 - Conf. no Banheiro*



*Frame 312 - Conf. no Banheiro*



*Frame 313 - Conf. no Banheiro*



*Frame 314 - Conf. no Banheiro*



*Frame 315 - Conf. no Banheiro*



*Frame 316 - Conf. no Banheiro*



*Frame 317 - Conf. no Banheiro*



*Frame 318 - Conf. no Banheiro*



*Frame 319 - Conf. no Banheiro*



*Frame 320 - Conf. no Banheiro*



*Frame 321 - Conf. no Banheiro*



*Frame 322 - Conf. no Banheiro*



*Frame 323 - Conf. no Banheiro*



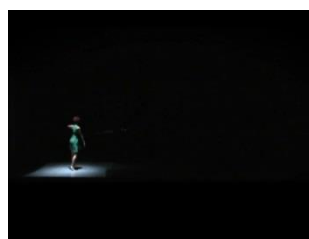
*Frame 324 - Conf. no Banheiro*



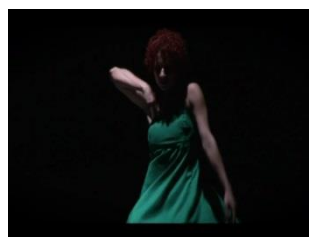
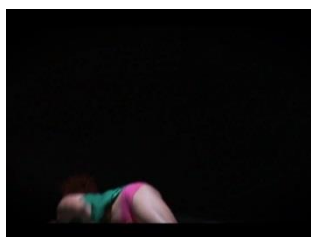
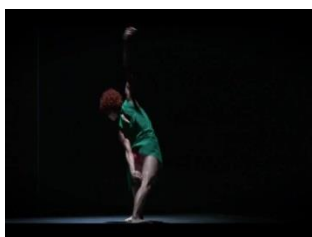
*Frame 325 - Conf. no Banheiro*

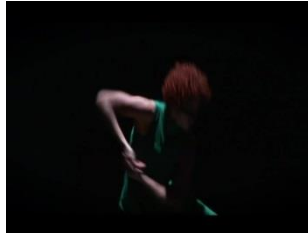
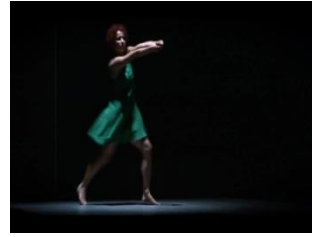
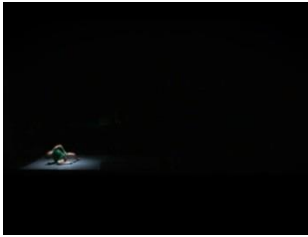
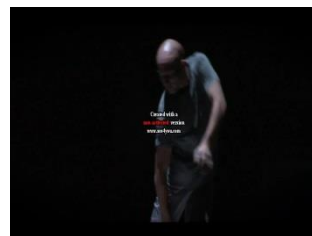


*Frame 326 - Conf. no Banheiro*



*Frame 327 - Conf. no Banheiro*



*Frame 328 - Conf. no Banheiro**Frame 329 - Conf. no Banheiro**Frame 330 - Conf. no Banheiro**Frame 331 - Conf. no Banheiro**Frame 332 - Conf. no Banheiro**Frame 333 - Conf. no Banheiro**Frame 334 - Conf. no Banheiro**Frame 335 - Conf. no Banheiro**Frame 336 - Conf. no Banheiro**Frame 337 - Conf. no Banheiro**Frame 338 - Conf. no Banheiro**Frame 339 - Conf. no Banheiro**Frame 340 - Conf. no Banheiro**Frame 341 - Conf. no Banheiro**Frame 342 - Conf. no Banheiro**Frame 343 - Conf. no Banheiro**Frame 344 - Conf. no Banheiro**Frame 345 - Conf. no Banheiro*



*Frame 346 - Conf. no Banheiro*



*Frame 347 - Conf. no Banheiro*



*Frame 348 - Conf. no Banheiro*



*Frame 349 - Conf. no Banheiro*



*Frame 350 - Conf. no Banheiro*



*Frame 351 - Conf. no Banheiro*



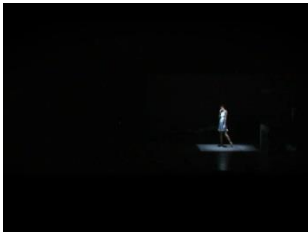
*Frame 352 - Conf. no Banheiro*



*Frame 353 - Conf. no Banheiro*



*Frame 354 - Conf. no Banheiro*



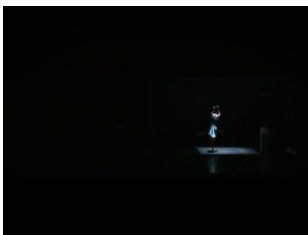
*Frame 355 - Conf. no Banheiro*



*Frame 356 - Conf. no Banheiro*



*Frame 357 - Conf. no Banheiro*



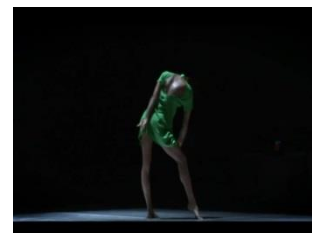
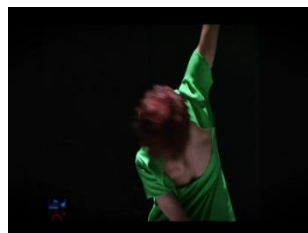
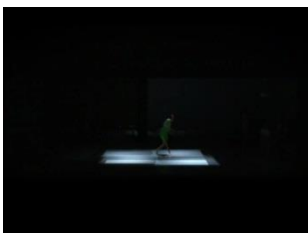
*Frame 358 - Conf. no Banheiro*



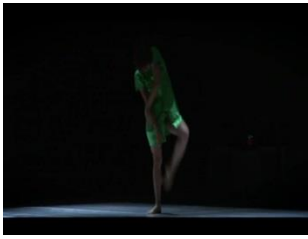
*Frame 359 - Conf. no Banheiro*



*Frame 360 - Conf. no Banheiro*



*Frame 361 - Conf. no Banheiro*



*Frame 362 - Conf. no Banheiro*



*Frame 363 - Conf. no Banheiro*



*Frame 364 - Conf. no Banheiro*



*Frame 365 - Conf. no Banheiro*



*Frame 366 - Conf. no Banheiro*



*Frame 367 - Conf. no Banheiro*



*Frame 368 - Conf. no Banheiro*



*Frame 369 - Conf. no Banheiro*



*Frame 370 - Gago*



*Frame 371 - Gago*



*Frame 372 - Gago*



*Frame 373 - Gago*



*Frame 374 - Gago*



*Frame 375 - Gago*



*Frame 376 - Gago*

*Frame 377 - Gago*

*Frame 378 - Gago*



*Frame 379 – Gago*



*Frame 380 – Gago*



*Frame 381 – Gago*



*Frame 382 – Gago*



*Frame 383 – Gago*



*Frame 384 – Gago*



*Frame 385 – Gago*



*Frame 386 – Gago*



*Frame 387 – Gago*



*Frame 388 – Gago*



*Frame 389 – Gago*



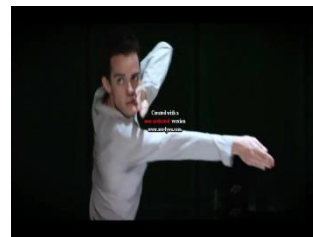
*Frame 390 – Gago*



*Frame 391 – Gago*



*Frame 392 – Gago*



*Frame 393 – Gago*



Frame 394 – Gago



Frame 395 – Gago



Frame 396 – Gago



Frame 397 – Gago



Frame 398 – Espumante 2



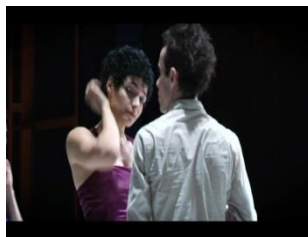
Frame 399 – Espumante 2



Frame 400 - Espumante 2



Frame 401 - Espumante 2



Frame 402 - Espumante 2



Frame 403 - Espumante 2



Frame 404- Espumante 2



Frame 405 - Espumante 2



Frame 406 - Espumante 2



Frame 407 - Espumante 2



Frame 408 – Espumante 2



Frame 409 - Espumante 2



Frame 410 - Espumante 2



Frame 411 - Espumante 2





Frame 412 - Espumante 2



Frame 413 - Espumante 2



Frame 414 - Espumante 2



Frame 415 - Espumante 2



Frame 416 - Espumante 2



Frame 417 - Espumante 2



Frame 418 - Espumante 2



Frame 419 - Espumante 2



Frame 420 - Espumante 2



Frame 421 - Espumante 2



Frame 422 - Espumante 2



Frame 423 - Espumante 2



Frame 424 - Espumante 2



Frame 425 - Espumante 2



Frame 426 - Espumante 2



Frame 427 - Espumante 2



Frame 428 - Espumante 2



Frame 429 - Espumante 2



Frame 430 - Espumante 2



Frame 431 - Espumante 2



Frame 432 - Espumante 2



Frame 433 - Espumante 2



Frame 434 - Espumante 2



Frame 435 - Espumante 2



Frame 436 - Espumante 2



Frame 437 - Espumante 2



Frame 438 - Espumante 2



Frame 439 - Espumante 2



Frame 440 - Espumante 2



Frame 441 - Espumante 2



Frame 442 - Espumante 2

Frame 443 - Espumante 2

Frame 444 - Espumante 2



*Frame 445 - Mulheres*



*Frame 446 - Mulheres*



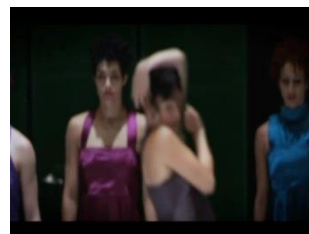
*Frame 447 - Mulheres*



*Frame 448 - Mulheres*



*Frame 449 - Mulheres*



*Frame 450 - Mulheres*



*Frame 451 - Mulheres*



*Frame 452 - Mulheres*



*Frame 453 - Mulheres*



*Frame 454 - Mulheres*



*Frame 455 - Mulheres*



*Frame 456 - Mulheres*



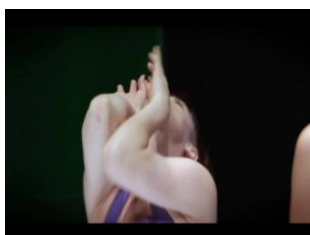
*Frame 457 - Mulheres*



*Frame 458 - Mulheres*



*Frame 459 - Mulheres*



*Frame 460 – Mulheres*



*Frame 461 – Mulheres*



*Frame 462 – Mulheres*



*Frame 463 – Mulheres*



*Frame 464 – Mulheres*



*Frame 465 – Mulheres*



*Frame 466 – Mulheres*



*Frame 467 – Mulheres*



*Frame 468 – Mulheres*



*Frame 469 – Mulheres*



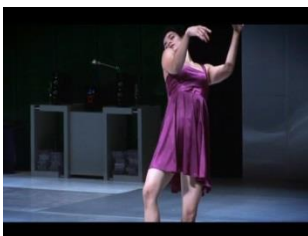
*Frame 470 – Mulheres*



*Frame 471 – Mulheres*



*Frame 472 – Mulheres*



*Frame 473 – Mulheres*



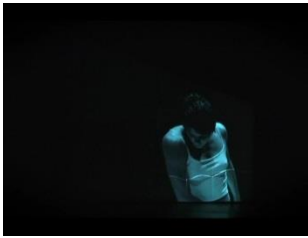
*Frame 474 – Mulheres*



*Frame 475 – Mulheres*

*Frame 476 – Mulheres*

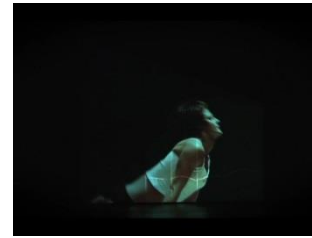
*Frame 477 – Mulheres*



*Frame 478 – Mulheres*



*Frame 479 – Mulheres*



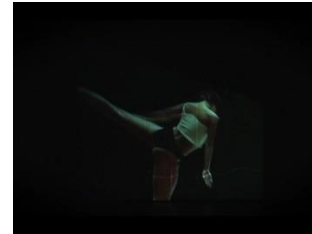
*Frame 480 – Mulheres*



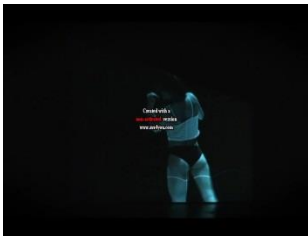
*Frame 481 – Mulheres*



*Frame 482 - Mulheres*



*Frame 483 – Mulheres*



*Frame 484 – Mulheres*



*Frame 485 - Mulheres*



*Frame 486 – Mulheres*



*Frame 487 – Mulheres*



*Frame 488 – Mulheres*



*Frame 489 – Conjunto*



*Frame 490 - Conjunto*



*Frame 491 – Conjunto*



*Frame 492 – Conjunto*



*Frame 493 – Conjunto*



*Frame 494 – Conjunto*



*Frame 495 – Conjunto*



*Frame 496 – Conjunto*



*Frame 497 – Conjunto*



*Frame 498 – Conjunto*



*Frame 499 – Conjunto*



*Frame 500 – Conjunto*



*Frame 501 – Conjunto*



*Frame 502 – Conjunto*



*Frame 503 – Conjunto*



*Frame 504 – Conjunto*



*Frame 505 – Conjunto*

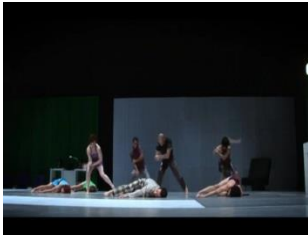


*Frame 506 – Conjunto*



*Frame 507 – Conjunto*



*Frame 508 – Conjunto**Frame 509 – Conjunto**Frame 510 – Conjunto**Frame 511 – Conjunto**Frame 512 – Conjunto**Frame 513 – Conjunto**Frame 514 – Conjunto**Frame 515 – Conjunto**Frame 516 – Conjunto**Frame 517 – Conjunto**Frame 518 – Conjunto**Frame 519 – Conjunto**Frame 520 – Conjunto**Frame 521 – Conjunto**Frame 522 – Conjunto**Frame 523 – Conjunto**Frame 524 – Conjunto**Frame 525 – Conjunto*



*Frame 526 – Conjunto*



*Frame 527 – Conjunto*



*Frame 528 – Conjunto*



*Frame 529 – Conjunto*



*Frame 530 – Conjunto*



*Frame 531 – Conjunto*



*Frame 532 – Conjunto*



*Frame 533 – Conjunto*



*Frame 534 – Conjunto*



*Frame 535 – Conjunto*



*Frame 536 – Conjunto*



*Frame 537 – Conjunto*



*Frame 538 – Conjunto*

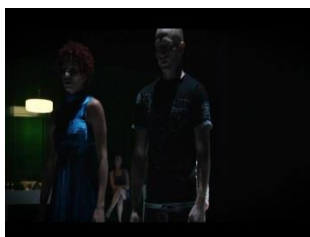
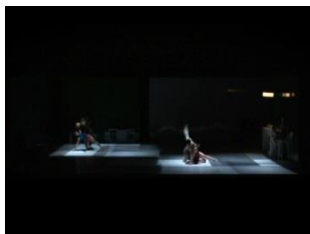
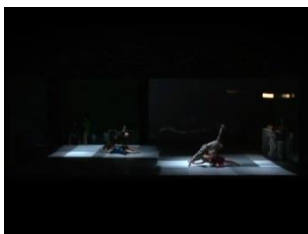
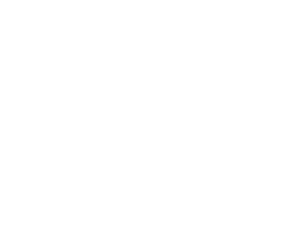


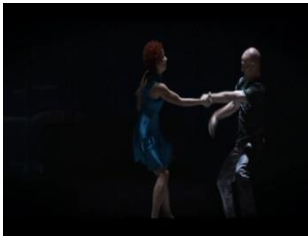
*Frame 539 – Conjunto*



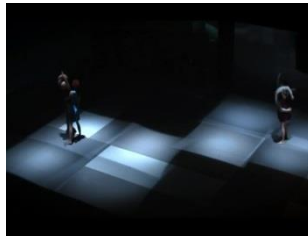
*Frame 540 – Conjunto*



*Frame 541 – Conjunto**Frame 542 – Conjunto**Frame 543 – Duo com 4**Frame 544 – Duo com 4**Frame 545 - Duo com 4**Frame 546 - Duo com 4**Frame 547 - Duo com 4**Frame 548 – Duo com 4**Frame 549 – Duo com 4**Frame 550 - Duo com 4**Frame 551 - Duo com 4**Frame 552 - Duo com 4**Frame 553 - Duo com 4**Frame 554 - Duo com 4**Frame 555 - Duo com 4**Frame 556 - Duo com 4**Frame 557 - Duo com 4**Frame 558 - Duo com 4*



*Frame 559 - Duo com 4*



*Frame 560 - Duo com 4*



*Frame 561 - Duo com 4*



*Frame 562 - Duo com 4*



*Frame 563 - Duo com 4*



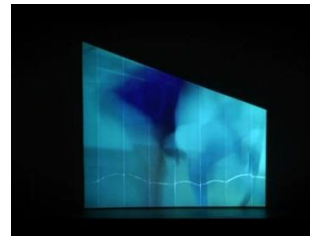
*Frame 564 - Duo com 4*



*Frame 565 - Duo com 4*



*Frame 566 - Duo com 4*



*Frame 567 - Duo com 4*



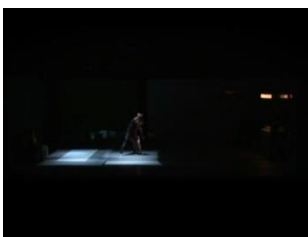
*Frame 568 - Duo com 4*



*Frame 569 - Duo com 4*



*Frame 570 - Duo com 4*



*Frame 571 - Duo com 4*

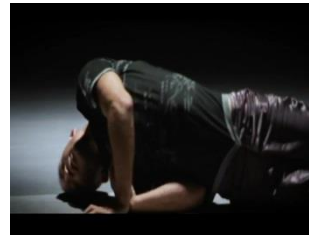
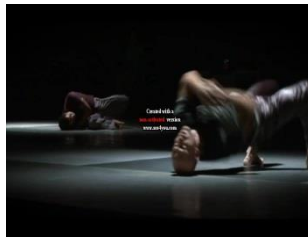
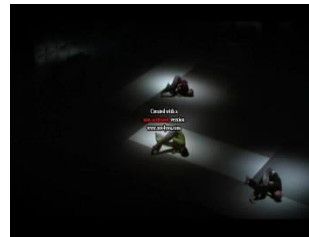
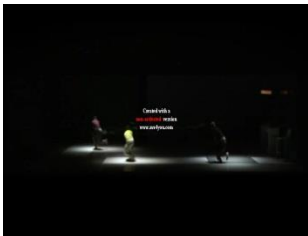
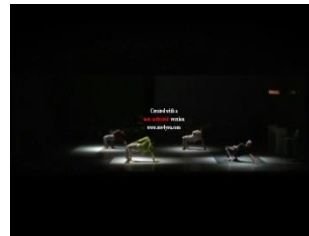
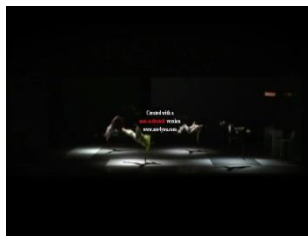
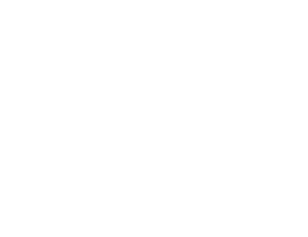


*Frame 572 - Duo com 4*



*Frame 573 - Duo com 4*



*Frame 574 - Duo com 4**Frame 575 - Duo com 4**Frame 576 - Duo com 4**Frame 577 - Duo com 4**Frame 578 - Duo com 4**Frame 579 - Duo com 4**Frame 580 - Duo com 4**Frame 581 - Duo com 4**Frame 582 - Duo com 4**Frame 583 - Duo com 4**Frame 584 - Duo com 4**Frame 585 - Duo com 4**Frame 586 - Duo com 4**Frame 587 - Duo com 4**Frame 588 - Duo com 4**Frame 589 - Duo com 4**Frame 590 - Duo com 4**Frame 591 - Duo com 4*



Frame 592 - Duo com 4



Frame 593 - Duo com 4



Frame 594 - Duo com 4



Frame 595 - Duo com 4



Frame 596 - Duo com 4



Frame 597 - Duo com 4



Frame 598 - Duo com 4



Frame 599 - Duo com 4



Frame 600 - Duo com 4



Frame 601 - Duo com 4



Frame 602 - Duo com 4



Frame 603 - Duo com 4



Frame 604 - Duo com 4

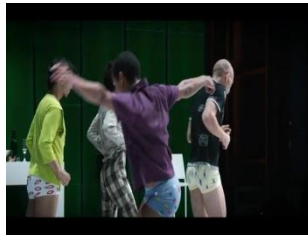


Frame 605 - Duo com 4



Frame 606 - Duo com 4



*Frame 607 - Duo com 4**Frame 608 - Duo com 4**Frame 609 - Duo com 4**Frame 610 - Duo com 4**Frame 611 - Duo com 4**Frame 612 - Duo com 4**Frame 613 - Duo com 4**Frame 614 - Duo com 4**Frame 615 - Duo com 4**Frame 616 - Duo com 4**Frame 617 - Duo com 4**Frame 618 - Duo com 4**Frame 619 - Duo com 4**Frame 620 - Duo com 4**Frame 621 - Duo com 4**Frame 622 - Duo com 4**Frame 623 - Duo com 4**Frame 624 - Duo com 4*



Frame 625 – Duo com 4



Frame 626 – Duo com 4



Frame 627 - Duo com 4



Frame 628 - Duo com 4



Frame 629 - Duo com 4



Frame 630 – Duo com 4



Frame 631 - Duo com 4



Frame 632 - Duo com 4



Frame 633 - Duo com 4



Frame 634 – Espumante 3



Frame 635 - Espumante 3



Frame 636 – Espumante 3



Frame 637 - Espumante 3



Frame 638 - Espumante 3



Frame 639 - Espumante 3



*Frame 640 - Espumante 3*



*Frame 641 - Espumante 3*



*Frame 642 - Espumante 3*



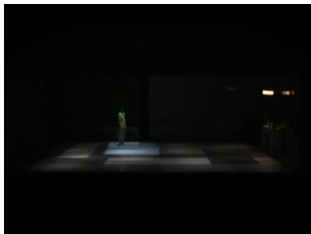
*Frame 643 - Espumante 3*



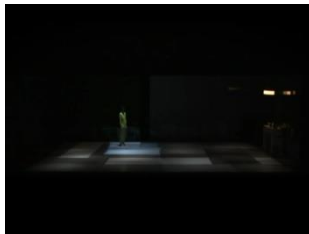
*Frame 644 - Espumante 3*



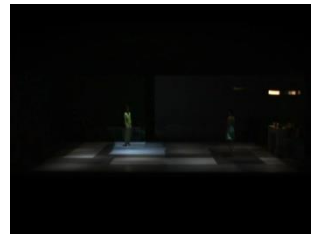
*Frame 645 - Espumante 3*



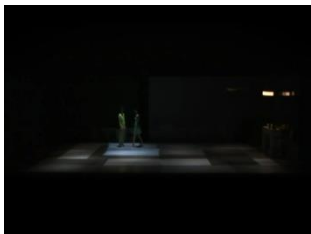
*Frame 646 - Espumante 3*



*Frame 647 - Espumante 3*



*Frame 648 - Espumante 3*



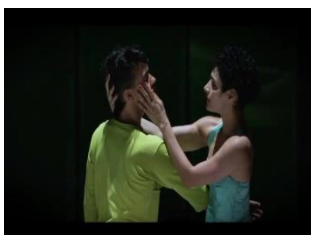
*Frame 649 - Espumante 3*



*Frame 650 - Espumante 3*



*Frame 651 - Espumante 3*



*Frame 652 - Espumante 3*



*Frame 653 - Espumante 3*



*Frame 654 - Espumante 3*



*Frame 655 - Espumante 3*



*Frame 656 - Espumante 3*



*Frame 657 - Espumante 3*



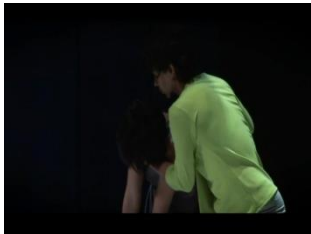
*Frame 658 - Espumante 3*



*Frame 659 - Espumante 3*



*Frame 660 - Espumante 3*



*Frame 661 - Espumante 3*



*Frame 662 - Espumante 3*



*Frame 662 - Espumante 3*



*Frame 663 - Espumante 3*



*Frame 664 - Espumante 3*



*Frame 665 - Espumante 3*



*Frame 666 - Espumante 3*



*Frame 667 - Espumante 3*



*Frame 668 - Espumante 3*



Frame 669 - Espumante 3



Frame 670 - Espumante 3



Frame 671 - Espumante 3



Frame 672 - Espumante 3



Frame 673 - Espumante 3



Frame 674 - Espumante 3



Frame 675 - Espumante 3



Frame 676 - Espumante 3



Frame 677 - Espumante 3



Frame 678 - Espumante 3



Frame 679 - Espumante 3



Frame 680 - Espumante 3



Frame 681 - Espumante 3



Frame 682 - Espumante 3



Frame 683 - Espumante 3



Frame 684 - Espumante 3



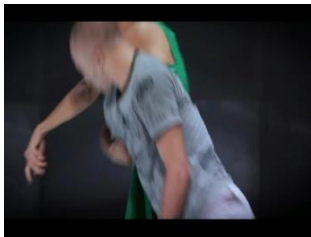
Frame 685 - Espumante 3



Frame 686 - Espumante 3



Frame 687 - Espumante 3



Frame 688 - Espumante 3



Frame 689 - Espumante 3



Frame 690 - Espumante 3



Frame 691 - Espumante 3



Frame 692 - Espumante 3



Frame 693 - Espumante 3



Frame 694 - Espumante 3



Frame 695 - Espumante 3



Frame 696 - Espumante 3



Frame 697 - Espumante 3



Frame 698 - Espumante 3



Frame 699 - Espumante 3



Frame 700 - Espumante 3

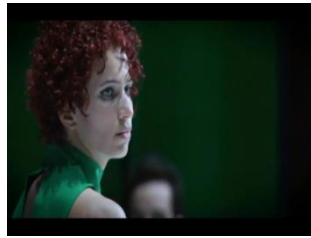


Frame 701 - Espumante 3





*Frame 702 - Espumante 3*



*Frame 703 - Espumante 3*



*Frame 704 - Espumante 3*



*Frame 705 - Espumante 3*



*Frame 706 - Espumante 3*



*Frame 707 - Espumante 3*



*Frame 708 - Espumante 3*



*Frame 709 - Espumante 3*



*Frame 710 - Espumante 3*



*Frame 711 - Espumante 3*



*Frame 712 - Espumante 3*



*Frame 713 - Final*



*Frame 714 - Final*



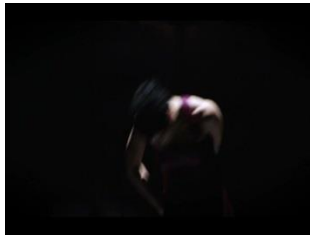
*Frame 715 - Final*



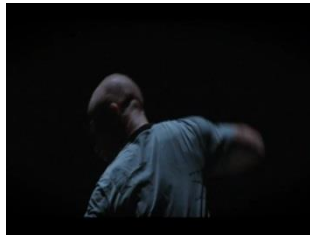
*Frame 716 - Final*



*Frame 717 – Final*



*Frame 718 – Final*



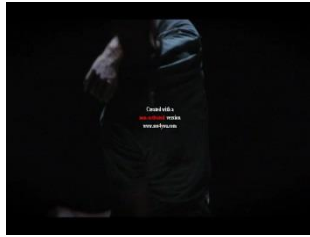
*Frame 719 – Final*



*Frame 720 – Final*



*Frame 721 – Final*



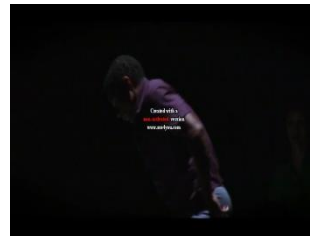
*Frame 722 – Final*



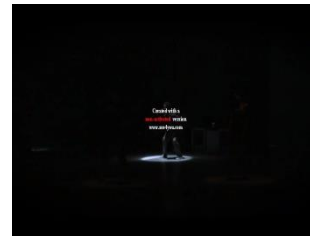
*Frame 723 – Final*



*Frame 724 – Final*



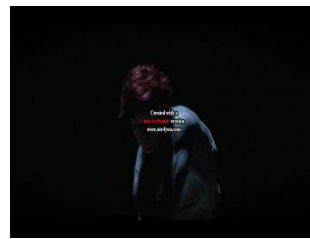
*Frame 725 – Final*



*Frame 726 – Final*



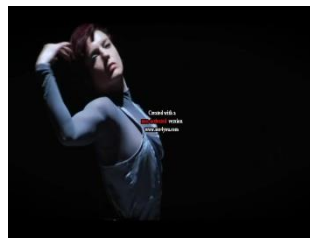
*Frame 727 – Final*



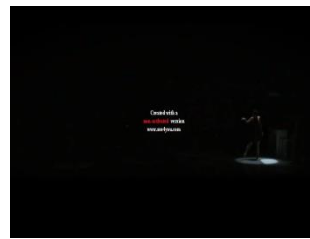
*Frame 728 – Final*



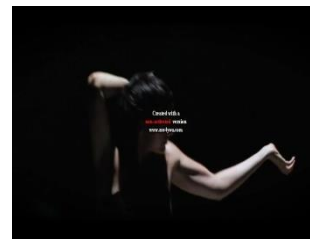
*Frame 729 – Final*



*Frame 730 – Final*



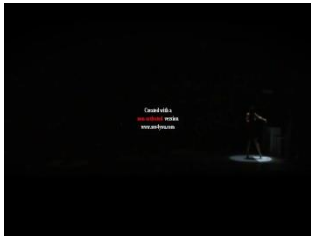
*Frame 731 – Final*



*Frame 732 – Final*

*Frame 733 - Final*

*Frame 734 - Final*



*Frame 735 – Final*



*Frame 736 – Final*



*Frame 737 – Final*



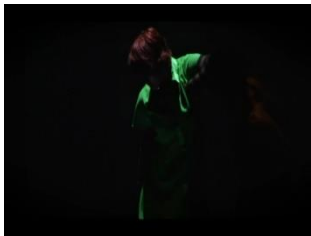
*Frame 738 – Final*



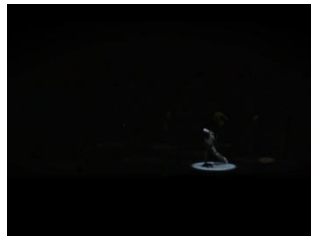
*Frame 739 – Final*



*Frame 740 – Final*



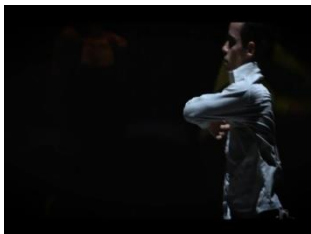
*Frame 741 – Final*



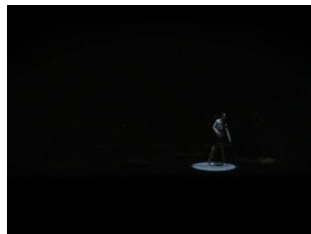
*Frame 742 – Final*



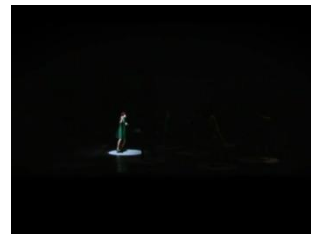
*Frame 743 – Final*



*Frame 744 – Final*



*Frame 745 – Final*



*Frame 746 – Final*



*Frame 747 – Final*



*Frame 748 – Final*



*Frame 749 – Final*



*Frame 750 – Final*



*Frame 751 – Final*



*Frame 752 – Final*



*Frame 753 – Final*



*Frame 754 – Final*



*Frame 755 - Final*

## ANEXO B - ENTREVISTA HENRIQUE ANDRÉ RODOVALHO PEREIRA

**Pesquisa: “Por Instantes de Felicidade”, a *performance* comemorativa dos 20 anos da Quasar Cia. de Dança de Goiânia**

**Michael Silva/ PPGSS Interdisciplinar em Performances Culturais – UFG**

**Data: 27/09/2013, Horário: 14:10 min., Local: Espaço Quasar**

Pergunta: Que tipo de influência Julson Henrique exerceu sobre você? Além dele, há outras pessoas que influenciaram o seu modo de enxergar/produzir dança? É certo dizer que Pina Bausch é uma referência forte pra você, por exemplo?

Resposta: É... Sobre o Julson... É... Foi meu primeiro professor de contemporâneo, acho que isso é muito importante. E não, não era muito com... É... Já era contemporâneo. Mas era uma coisa um pouco vol... Meio termo entre o jazz, entre o clássico e tinha umas coisas também de interpretação. Tanto que chamava a aula dele “dança expressão”. Acho que me influenciou muito assim, principalmente, no sentido de ver novas propostas cênicas, sabe? Mesmo de dança. Mesmo que tinha um estilo um pouco meio jazz às vezes. Mas as ideias eram um pouco diferenciadas. Ele tinha também um gosto musical muito bom. Isso me influenciou muito. No sentido de trabalhar com uma pesquisa. De trabalhar com referências um pouco mais aprimoradas, enfim. Eu acho que, essencialmente, foi muito nesses dois caminhos. Claro que depois eu fui construindo meu próprio caminho. Mas, me ajudou muito nesse sentido. Como também ajudaram outros coreógrafos, outros trabalhos que na época... O *Pilobolus*, a questão do humor, o Wim Vandekeybus, a questão de uma proposta mais arrojada, o *Rosas* também da Anne Teresa também, eu acho que pela contemporaneidade do que ela se propõe. E... claro, Pina Bausch. A Pina Bausch no sentido mesmo, a questão do estilo dela, da dança-teatro, sabe assim a coisa de transformar o palco, o palco ser transformado em outros tipos de espaços. Deixa de ser um espaço cênico, e se torna um espaço real, por exemplo. E como ela trabalha, também isso me chama muito a atenção, e é muito inspirador. Que ela parte às vezes da emoção, parte de um texto, parte de palavras pra construir e o movimento é praticamente um resultado final. Que é um pouco diferente do meu trabalho. Mas, isso me faz admirá-la muito. A gente até conversou isso pessoalmente, nossos sentidos são um pouco diferentes no processo, mas é... É realmente inspirador o trabalho dela. E como ela chega né no resultado final.

Pergunta: Que tipos de habilidades as coreografias produzidas para a Quasar, principalmente a partir de “PIF” [Por Instantes de Felicidade], exigem dos bailarinos?

Resposta: É... Eu acho que essencialmente, pra todos os trabalhos, uma coisa que eu tento direta e principalmente indiretamente é no sentido de uma conscientização corporal, entendeu?! Assim, de ter uma consciência do próprio corpo mesmo, como ele lida com o movimento, como ele trabalha o movimento, como executa, e como diz com o movimento. Porque, eu acho que a partir dessa consciência corporal, acho que o

bailarino, por exemplo, ele tá preparado pra fazer inúmeras possibilidades, estilos, propostas. Eu acho isso bem interessante. É claro que também tem outros lados que às vezes uns espetáculos exigem, às vezes, de uma forma, seja até dentro do movimento mesmo, como esse movimento se apresenta, às vezes de uma dinâmica diferente, de um tônus, o corpo, de uma forma diferente também de que outros espetáculos. Ou se não, na questão mesmo de posicionamento em cena. E, de como se deve colocar assim, em que nível de interpretação, por exemplo. Em último caso, claro que aparecem coisas bem específicas, às vezes, assim ah! Talvez, assim, um tipo de acrobacia, sabe?!, um tipo de movimento que vai exigir mais, um tipo de queda, um tipo de pegada ou carregada. Às vezes tem questões específicas que exigem é, às vezes, os bailarinos ir um pouco mais além ainda. Mas são coisas mais pontuais, às vezes, dentro dos espetáculos. Mas, fundamentalmente, assim é um pouco mesmo isso que eu coloquei durante... Com todos os espetáculos da Quasar.

Pergunta: Reparo que além de aulas de dança contemporânea, os bailarinos da Quasar recebem também aulas de balé clássico. Por quê?

Resposta: Eu acho que, no sentido, por exemplo, de todas as aulas é... Seja de contemporâneo, de clássico, ou até aula por exemplo de pilates, de yoga, enfim... Eu penso no sentido da aula ser um instrumento. Muito no sentido de trabalhar mesmo o bailarino, independente do estilo, independente da proposta do espetáculo, o que que vai se apresentar. É mais uma questão mesmo de preparar o corpo. Seja para o ensaio, seja para o espetáculo, desenvolver certas qualidades físicas. Mas, independente mesmo do que vai ser dançado. Eu acho isso até muito enriquecedor. Por exemplo, às vezes você fica muito direcionado só num tipo de aula. Eu acho que o corpo ele vai se limitando, ele vai se condicionando a só um, vamos dizer, a um pensamento de movimento, ou pensamento de corpo, que às vezes isso pode depois atrapalhar, ou interferir de uma forma negativa. Então por isso que eu penso muito no sentido de quanto mais tipos de aulas os bailarinos fizerem, eu acho que né... É claro que às vezes tem aulas que às vezes eles vão aprender mais coisas assim, como, dentro do estilo. Mas eu acho que quanto mais aulas eles fizerem, mais eles se preparam, mais desenvolvem, mais prepara esse corpo pra qualquer tipo de trabalho ou a dança dele mesmo propriamente dita.

Pergunta: O processo de criação do “PIF” foi participativo? Ou foi algo predominantemente concebido e coreografado por você?

Resposta: É... Tiveram as duas coisas, tiveram as duas coisas. É... A questão das coreografias, a maioria assim eu coreografei, mas tiveram questões de momentos, questões de cenas, até poucos movimentos. E principalmente, por exemplo, a questão do banheiro, tem um momento que tem uns diálogos no banheiro aquilo lá foi muito assim... É claro que eu dei a ideia, direcionei o sentido, e, mas o texto, o que eles falaram foi muito deles. Então, é um espetáculo que teve um trabalho conjunto, e necessário mesmo porque, pelo que ele tratava. É como se fosse uma festa, uma grande festa que tá acontecendo em cena, então, eu acho que isso, eu precisava de alguma forma, principalmente, dos bailarinos estarem muito à vontade, por ser uma festa. E, eu

acho que esse à vontade, umas das coisas que contribui foi eles estarem de alguma forma mais presentes ou terem coisas mais deles no momento, que eu acho que isso ajuda muito.

Pergunta: Em sua pesquisa de MBA em “Bens Culturais” pela Fundação Getúlio Vargas, o pesquisador Rafael Ventuna (2012, p.23-25) identifica que as primeiras produções da Quasar estavam predominantemente atreladas à “**irreverência**”; num segundo momento da Companhia ao “**vigor**” físico; num terceiro momento à “**beleza**” e nesse quarto momento à “**qualidade**”, que resultaram em uma sofisticação final da linguagem coreográfica da companhia. O que exatamente seria essa “**sofisticação**”, em sua opinião?

Resposta: Eu acho assim é... Eu acho que realmente aconteceu um pouco, o caminho, a nossa trajetória desse jeito assim mesmo. A questão da irreverência porque, principalmente, era muito no começo, a gente realmente não tinha muitas condições, em vários sentidos, não tinha tempo pra ensaiar, pra coreografar, não tinha dinheiro, todos muito jovens, a gente não vivia disso. Então, acho que foi um dos instrumentos que ajudou muito foi essa questão da irreverência, das ideias e tal. Aí depois veio realmente a questão do vigor físico, principalmente nos espetáculos “Versus”, acho que “Registro”, todos esses espetáculos realmente chamavam muito atenção isso assim. Mas, que na realidade eu acho, eu acho que no sentido do princípio do estilo de movimentar, entendeu?! Mas como não tinha muita consciência do que seria esse estilo, então. Eu trouxe muitas coisas que são até um pouco do meu histórico, eu fazia artes marciais, esportes. Então, de alguma forma, a minha história, a minha história corporal um pouco ditou muito nessa época. Depois que achei o estilo assim... Aí ele foi se refinando na sua apresentação, por isso que foi surgindo até a questão da beleza mesmo, que isso acabou sendo uma consequência natural. Até chegar nesse mesmo, que ele coloca, a questão da qualidade, desse refinamento. Eu acho que tem muito a ver mesmo com o tempo, sabe?! Acho que o tempo ajudou muito, o tempo que a gente tá desenvolvendo isso aqui... É claro o tempo também ajuda no sentido de uma maturidade e, com essa maturidade, pensar nas coisas que vão ser colocadas e como vão ser colocadas. Acho que traz toda uma maturidade nesse sentido... E eu acho que o melhor é que, de uma forma, vem sendo uma forma natural, entendeu?! Né que assim Ah! A gente tem que buscar a qualidade, entendeu?! Acho que o mais importante é que isso tá vindo de uma forma bem natural mesmo, já que no começo mesmo da montagem, no princípio mesmo das coreografias, até chegar no palco. Claro que o palco é o resultado final de toda essa qualidade, de todo esse refinamento. Mas, eu acho que é muito nesse sentido mesmo, dessa maturidade. É como se fosse a contribuição do tempo. O tempo contribuiu. Esses vinte anos contribuíram muito pra isso, pra chegar nesse nível de qualidade, nesse nível de refinamento.

**ANEXO C – QUESTIONÁRIO ESCRITO DANIEL CALVET****“20 anos Quasar Cia. De Dança – Por Instantes de Felicidade”  
Teatro Goiânia, abril de 2008.**Elenco:

Camilo Chapela  
Daniel Calvet  
Dejalmir Melo  
Fernando Martins  
Aretha Maciel  
Érica Bearlz  
Luciane Fontanella  
Simone Camargo  
Valeska Gonçalves.

**A) DANIEL CALVET E QUASAR:**

- 1) Quando você entrou na Quasar? Que espetáculos do repertório da Cia. você dançou? Que funções você exerceu na companhia?
- 2) Você recorda a ocasião em que você viu a Quasar dançar pela primeira vez? O que te fez ter vontade de entrar na Cia.? Qual foi o impacto inicial que ela exerceu em você? O que nela te chamou/chama atenção?

**B) SOBRE A GRAVAÇÃO DVD 20 ANOS (PIF “enquanto” performance):**

- 1) Vera acredita que foram dois dias de filmagens: uma passagem do espetáculo exclusivo para filmar (pegar detalhes e geral) e a outra filmagem já com público (dia 18), para pegar a reação da plateia. Embora ela não saiba precisar se as duas passagens ocorreram no mesmo dia; afirma que, com certeza, houve essa filmagem antes de vocês começarem a se apresentar. Essa passagem de PIF sem público para gravar ocorreu dia 17 ou dia 18 antes do espetáculo começar? Você recorda?

**C) SOBRE TREINAMENTO:**

- 1) [Tente pensar nos meses de janeiro, fevereiro, março e abril de 2008]. A rotina de trabalho de vocês consistia em aulas de balé, dança contemporânea, yoga e pilates? Alguma outra prática mais? Você consegue se lembrar como era a sua semana de trabalho nesse período e quem ministrava as aulas técnicas?
- 2) Você considera que esse hiperaparelhamento (prática de várias técnicas corporais) é uma característica comum na formação do bailarino atual? Por quê? Você acha aconselhável? Qual a relação do hiperaparelhamento com a arte contemporânea, na sua opinião?

**D) SOBRE PERFORMANCE (tema):**

- 1) Entre outros temas possíveis de serem abordados, por que Henrique escolhe a própria Quasar como motivo principal de PIF em sua opinião? Que momento é esse na companhia? Foi conversado algo nesse sentido com vocês na fase de preparação ou o processo foi acontecendo e se encaminhou para esse fim?

**E) SOBRE OFICINAS E PERFORMANCE PROPRIAMENTE DITA (composição e escrita coreográfica):**

- 1) No processo de elaboração de PIF, vocês do elenco (re)assistiram os 19 espetáculos anteriores da Quasar? Se sim, como foi esse processo e por quê?

- 2) O espetáculo “PIF” é dividido em 11 cenas/coreografias que compõem o todo da obra. Assim nomeadas por Henrique Rodovalho: “**1)** kill Bill; **2)** Moça de 20 anos; **3)** Espumante 1; **4)** Confidências no banheiro; **5)** Gago; **6)** Espumante 2; **7)** Mulheres; **8)** Conjunto; **9)** Duo com 4; **10)** Espumante 3 e **11)** Final” [vide *Menu Raiz DVD 20 anos*]. Vocês, bailarinos do elenco, utilizavam outros nomes para identificar essa sucessão de cenas/coreografias, para ensaiá-las e/ou dançá-las? Se sim, quais nomes? No processo de estruturação do espetáculo, Henrique trouxe essa sequência de cenas já pronta ou ela foi se delineando durante a composição via experimentação e/ou conversa?



Figura 01. “Kill Bill”.  
Foto: Mila Petrillo.

- 3) Essa estrutura fragmentada de espetáculo é uma característica recorrente na dança cênica contemporânea? Por quê?
- 4) Porque o cenário de PIF se parece a um apartamento ou uma casa? Por que razão champanhe?
- 5) Na primeira cena do espetáculo, intitulada “*Kill Bill*” (Fig. 1), você e Camilo desenvolvem uma dança agressiva, repleta de saltos e pegadas. Como Henrique dirigiu essa cena? Como foi o processo de composição?
- 5a) [Kill Bill]. Por ser composta de saltos, giros, quedas, pegadas e apresentar uma movimentação mais vigorosa que se aproxima um pouco da linguagem agressiva das artes marciais, você acredita que “*Kill Bill*” tenha um conteúdo autobiográfico de Henrique e/ou referência a algum outro espetáculo da Cia.? Se sim, qual? Foi conversado com você e Camilo algo nesse sentido?
- 5b) Por que você acha que Henrique põe a trilha sonora e algumas falas do filme “*Kill Bill*”, do Tarantino, como fundo dessa parte do espetáculo?
- 6) Na segunda cena, intitulada por Henrique de “*Moça de 20 anos*” (Fig. 2), Aretha, Fernando, Érica, Simone, Dejalmir, Valeska e Luciane dançam ao som do seguinte texto, recitado por uma gravação com a voz de Érica:



Figura 02. “Moça de 20 anos”. *Print do DVD.*

“Sempre me pego tentando entender tudo o que vejo. Acho que isso me dá uma sensação de estar seguindo em frente, conhecendo. Mas sem esquecer, é claro, quem eu sou, que meu nome começa com todas as letras. Começa com todos os nomes. Com todas as pessoas. Com a minha história. Por isso necessito me identificar, eu preciso. Desde a infância, nos meus primeiros aniversários, já percebia as transformações em mim. Aniversário, idade, tempo, mudanças, diferenças, corpo. E, olhando o meu corpo... É, ainda tenho muito tempo, ainda bem. Cada parte minha me apontava a necessidade de conhecê-la melhor. Principalmente, entendê-la. Partes cresceram. Alguns gostei; já outras, não. Uma parte sangrou. E, no meu corpo, apareceu o meu prazer. Com isso, outras partes desejei descobrir. Não as minhas, de outros! E desejei. Porque quando menina, menina não me achava. Mas um homem velho me achou. E minhas partes, tocou. Quando entendi, vai se danar homem velho. Melhor, vai se fuder. Vai se fuder, sai fora!

Bem, para voltar a entender de outras formas meu corpo, comecei a fazer dança. Aulas todos os dias. Balé. Aulas de balé clássico. Menos difíceis, depois, foram as aulas de contemporâneo. Eles diziam: - Sente o fluxo sanguíneo, os órgãos, move-se pelas partes. Olha aí de novo as partes na minha vida. Depois de um bom tempo, entrei para uma companhia de dança. Contemporânea, claro. E, é... É legal. E lá, movendo minhas partes pela sala, descobri uma pessoa. E pelas minhas partes, desejei. Pena que, é... Das minhas partes ele não gostou. Quem sabe um dia. É... Quem sabe, com alguém estarei inteira e, por instantes, vou sorrir. Hoje faço vinte anos. É... Espero que ainda tenha muito tempo, muito tempo.”

6a) Na sua opinião, o que esse texto expressa/expressava? Quem/o que seria esse “homem velho” mencionado? Por quais motivos você acredita que Henrique introduziu esse texto [verbal] na dança?

6b) Quase ao final desse texto, quando se escuta as frases: “Hoje faço vinte anos. É... Espero que ainda tenha muito tempo, muito tempo”, os bailarinos acima citados fazem um círculo ao redor de Aretha, que está vestida de verde (Fig. 3). Na ocasião, Aretha atuava no papel de “Moça de 20 anos” e, por conseguinte, encarnava a própria Quasar? Como você vê/via esse momento do espetáculo? Você lembra como ele foi dirigido por Henrique?



Figura 03. “Moça de 20 anos”.

Foto: Mila Petrillo.



Figura 04. “Espumante 1”. Foto: Mila Petrillo.

7) Na terceira cena, “Espumante 1” – logo após Camilo servir champanhe a vocês, Aretha simular tirar fotos do elenco que se põe a girar no meio do palco, Fernando executar um breve solo e depois um breve duo com você – Você executa um trio com Aretha e Valeska no fundo palco (Fig. 4), ao som de “Véu da noite” da Céu. Enquanto Érica e Camilo dançam um duo na frente do palco. Como foi o processo de composição desse trio de vocês? Esse trio específico retoma ou se

assemelha a alguma outra coreografia da Quasar? Se sim, qual?

- 8) Na quarta cena do espetáculo, “Confidências no banheiro”, Luciane, Dejalmir, Simone, Camilo, Fernando, Valeska, Érica e você aparecem em uma projeção de vídeo no fundo do palco fazendo confissões dentro de um banheiro. Como foi a concepção dessa cena? Como surgiu a ideia da gravação do vídeo? De quem é a autoria dos textos falados?

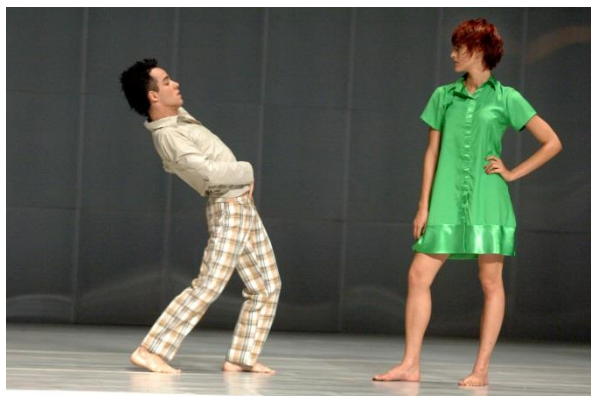


Figura 05. “Gago”. Foto: Mila Petrillo.

- 9) Na quinta cena do espetáculo, “Gago” (Fig. 5), você executa um solo aparentemente com a finalidade de chamar atenção de Simone, que te olha com desdém e permanece parada. Esse seu solo trêmulo (movimentos *staccato*), ao som da canção “Gago apaixonado” cantada por Moreira da Silva, mostra um sujeito nervoso ao aproximar-se de uma dama. Fator que desabrocha sonoros risos na plateia. Como Henrique dirigiu essa cena? Na sua opinião, ela replica algum procedimento cênico constante na Quasar? Se sim, qual?



Figura 06. “Conjunto”. Foto: Mila Petrillo.

- 10) O humor é um dos elementos apontados como característico nas obras da Quasar e que se faz presente também em “PIF”. Você sabe dizer sobre a origem desse procedimento cênico dentro da Cia.? Quando ele começa a aparecer e por quê?



Figura 07. “Duo com 4”. Foto: Mila Petrillo.

11) Na oitava cena do espetáculo, intitulada “*Conjunto*”, todos vocês do elenco executam sequências coreográficas sincronizadas (Fig. 6) entre grupos que se alternam ao som da canção “The book of right-on” da Joanna Newsom. Como foi o processo de composição e aprendizagem dessa coreografia?

12) Na nona cena do espetáculo, “*Duo com 4*”, você realiza um duo com Valeska (Fig. 7) e Camilo realiza um

duo com Aretha ao som de “Instante de dois” da Cibelle. Como foi o processo de composição desses duos sincronizados?

12a) Ainda na mesma cena [Duo com 4] – logo depois de surgir um vídeo com Valeska dançando com Camilo e pouco depois de eles dois dançarem pessoalmente no palco – Vocês do elenco masculino [Camilo, Dejalmir, Fernando e você] dançam uma sequência coreográfica no chão. Essa sequência no chão caracteriza-se por uma movimentação atlética. Você situaria o Henrique como um coreógrafo com predileção pela fisicalidade? Por quê?

12b) Ao final dessa execução masculina vigorosa, segue-se uma cena em que vocês homens, já em pé, baixam as calças e se mostram de cueca ao som de “Jardin D’hiver” da cantora Karen Ann.



Figura 09. “Espumante 3”. Foto: Mila Petrillo.

Nessa mesma coreografia você (Fig. 8), o único que não desceu as calças, se separa do grupo e arregaça a camisa e começa a dançar despudoradamente. Atitude que desperta risos na plateia em função da surpresa. Você sabe como surgiu a ideia dessa cena? Você se lembra como ela foi se constituindo nos ensaios? Na sua opinião, ela replica algum procedimento cênico característico na Quasar? Se sim, qual?



Figura 08. “Duo com 4”. Foto: Mila Petrillo.

13) Na décima cena do espetáculo, “*Espumante 3*”, depois de vocês serem servidos de champanhe por Érica e entrarem nas coxias. Logo em seguida, executam duos e trios ao som de “Smile” cantada por Madeleine Peyroix. Ao final desses duos e trios, Aretha fica sozinha no palco e é sucessivamente beijada por Camilo, Dejalmir, Luciane, Érica, Fernando, Simone, você (Fig. 9) e Valeska. Na sua opinião, qual era a simbologia desses beijos em Aretha? O que significavam na cena? Como ela foi construída, você recorda?



Figura 10. "Final". Foto: Mila Petrillo.

14) Na última cena do espetáculo, intitulada "Final", Valeska, Camilo, Dejalmir, Luciane, Érica, Fernando, Simone, você e Aretha executam solos sucessivos debaixo de focos de luz ao som de "Esplendor" da cantora Cibelle. Percebo que a dança de cada bailarino produz desenhos corporais distintos de um para o outro. Como foi o processo de composição? Como Henrique dirigiu essa cena? Conte sua experiência de composição dessa passagem coreográfica.

- 14a) Ao final dessa última cena, uma luz geral se abre e vocês se aglomeram como que para serem fotografados no meio do palco (Fig. 10). Para você, o que significa o espetáculo ser encerrado dessa forma?
- 15) Você reconhece relações entre a Quasar e outras companhias de dança nacionais e/ou internacionais? Quais? Aponte semelhanças e diferenças (em procedimentos cênicos, propostas e execução de espetáculos, entre outros aspectos).

#### F) ESFRIAMENTO DOS PERFORMERS:

- 1) É sabido que dia 18 de abril, depois da estreia de PIF para convidados, houve uma comemoração no restaurante TAO, em Goiânia (Fig.11). Vera diz que foi uma festa organizada para o elenco da Quasar, convidados e para promotores de eventos. Você se fez presente na ocasião? Como foi? Algum acontecimento em especial ou fala nessa noite te marcou? Se sim, qual?



Figura 11. Elenco Quasar e convidados, Restaurante TAO, Goiânia/GO, 18/04/2008. Foto: Acervo particular Vera Bicalho.

## RESPOSTAS

A)

1. O meu primeiro período com a Quasar foi em 2003. Nessa época dancei “Coreografia para Ouvir”, “Empresta-me teus olhos” e “Dividuo”, posteriormente quando retornei a Cia. em 2007, apresentei “Por Instantes de Felicidade”, “Só tinha de ser com você”, “Céu na Boca”, “Quatros”, “Não Perturbe”, “Versus” e “Registro”. Durante esse período exerci a função de bailarino.

2. A primeira vez que vi a Quasar foi com “Empresta-me teus olhos” em uma apresentação no teatro Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro por volta de 2001 ou 2002. O que me chamou a atenção, além do alto nível técnico de todo o conjunto que se encontrava em cena, era a sensação de que a dança não era o objetivo final e sim um instrumento para comunicar uma ideia. Por mais que a movimentação fosse muito complexa e bem elaborada, o espetáculo não se findava nisso. Em apenas mostrar apuro técnico ou somente uma pesquisa de possibilidades de construção coreográfica e desenvolvimento de linguagem. O poder de comunicação das obras do Henrique sempre foi muito grande. Num segundo momento assisti “Dividuo” e nessa peça a ousadia, a mescla de linguagens e o grande apuro técnico dos intérpretes chegaram a um ponto que eu nunca tinha presenciado em um espetáculo de dança antes. Fiquei encantado e inclusive soube da audição que participei saindo do teatro.

B)

1. Essa passagem de closes aconteceu dia 20 no domingo antes do espetáculo. Lembro com clareza porque como teve a festa na boate no dia anterior, estávamos preocupados com as caras de cansaço e com os efeitos da ressaca da comemoração.

C)

1. Durante essa época fazíamos pilates duas vezes por semana sempre e um revezamento de ballet e contemporâneo duas vezes por semana um e uma vez o outro e isso trocava de semana em semana.

2. Acredito que a diversidade de treinamento maleabiliza o corpo e a mente do bailarino para não se prender a um critério rígido de alguma técnica específica. Isso amplia as possibilidades de potência física e criativa de um interprete criador como é no caso da Quasar. Não que eu discorde da escolha de se seguir uma técnica específica, mas acredito nisso como uma escolha que o bailarino tem que ganhar maturidade para fazer se quer ou não trabalhar daquela forma. O hiperapelhamento traz possibilidades e o foco em uma técnica específica traz especialização.

D)

1. Era um momento de comemorar, de olhar para traz e para as possibilidades futuras. A ideia de uma metáfora de uma festa de aniversário da própria Cia veio como uma solução criativa de se revisitar temas, rever pontos positivos sem fazer um pout-pourri de peças da Cia.

E)

1. Sim a Cia. fez isso, mas eu retornei para a Quasar no primeiro dia de criação de movimentos, não participei dos estudos dos vídeos antigos, apesar de que já havia assistido a todos eles por conta própria em outro momento.

2. As cenas foram se desenhando durante os ensaios, a ordem, os nomes e as situações foram sendo construídas com o desenrolar dos ensaios. Algumas cenas ou algumas músicas já tinham um desenho na cabeça do Henrique, mas como todos os processos da Cia., é na sala que tudo se constrói. Quanto aos nomes, tínhamos alguns nomes mais simples na hora de ensaiar. Por exemplo, a cena 2 falávamos: “Fila”, algumas chamávamos pelo nome da música.

3. Nós nos enxergamos fragmentados hoje em dia, entendemos as informações compartimentadas mas colocadas a nossa frente todas juntas. Creio que isso reflete no que se faz na arte.

4. O cenário ajuda a criar o ambiente da festa, pela mesma razão o *champagne*, um código de momento de comemoração de celebração de realizações.

5. Esta cena já existia como um fragmento solto que foi apresentado sozinho pela Cia., e no PIF entrou como um prólogo, um pré-espétaculo. Remetia a primeira cena de “Versus” em que os bailarinos esperavam o público entrar no teatro sentados em poltronas assistindo e após isso começavam uma coreografia de disputa nessas poltronas.

5a. Acho que já respondi na anterior.

5b. Não tinha um sentido muito claro mas vejo que vai de encontro a outras experimentações coreografias do Henrique com sonoridades não muito óbvias para dança, como foi em “Coreografia para Ouvir”, “Empresta-me teus olhos” e “Vela a Pilha”, uma peça solo que o Henrique criou para mim antes de PIF e que também utilizava sonoridades de um desenho animado.

6a. Esse texto descreve o processo de amadurecimento de uma menina, metaforicamente sendo a própria Cia. Entendo a sensação de invasão e de ser explorada que ele coloca como o homem velho com o próprio crescimento da Cia. e a exposição que acaba levando a sermos vistos, julgados e olhados por olhares que nem sempre estão com boas intenções para o nosso trabalho, mas como alguém que é tocado por outro, faz parte de um processo para aprender a se colocar, a escolher onde estar e a sair de situações perniciosas.

6b. Foi nesse sentido mesmo de transformar aquele texto por vezes abstrato em algo concreto, no caso com a figura da Aretha, sendo personificada como a aniversariante.

7. Nessa coreografia o processo foi bem físico. Não teve muita contextualização dirigida a nós não. Era um estudo da linguagem coreografia que desenvolvemos. Acho que ele remete em alguns momentos a trecho de “Só tinha de ser com você” e as vezes com “Coreografia para Ouvir”.

8. Não tenho ao certo se foi isso que o inspirou, mas o Henrique nos pediu um exercício em que levássemos para ele alguma situação de prazer pessoal nosso. Eu levei um vídeo meu dançando na cozinha de casa enquanto fazia um lanche e os outros meninos levaram representações de coisas que faziam e sentiam prazer. Depois disso gravou conosco o áudio dos vídeos como depoimentos em confissão do que nos dava prazer em momentos individuais. O vídeo foi a última coisa que foi feita e veio a ideia

do banheiro por ser um lugar dentro da festa onde poderíamos ter privacidade e fugir da interação com os outros participantes. Era para colocar o público como um *Voyer* de um momento individual de cada intérprete. Depois com as trocas de elenco o texto não mudava e os novos bailarinos executavam o prazer dos antigos, mas na ocasião da estreia as confissões são originais. O PIF, na verdade, estreou em Dezembro de 2007 em São Paulo, no teatro Alfa, e nessa ocasião os textos eram autorais. Mas na ocasião do DVD o Dejalmir fazia a confissão do Rodrigo Cruz o Fernando Martins, do Samuel Kavalersky e a Luciane Fontanela, o da Karime Nivoloni.

9. Essa cena é interessante pois acho que coloca em **negrito** duas características muito fortes do histórico da Cia., a fragmentação do corpo e o humor. Quem sugeriu a música pro Henrique fui eu e ela fugia um pouco do estio das outras músicas do espetáculo, a maioria das vozes são femininas. Mas ela caiu bem para contar a possibilidade de um dos convidados dessa festa ser um tímido atrapalhado e dessa vez fomos bem literais ao conteúdo da letra da música, ao contrário de “Kill Bill” ou de outros espetáculos como “Só... Você” e “Coreografia para ouvir”. E reproduzimos as divisões silábicas do gago no corpo. A coreografia foi construída como uma sequência bem simples e depois eu fui gaguejando a coreografia com o corpo conforme os estímulos da música e do Henrique. Mas como eu disse ela pontua duas características muito fortes da linguagem da Cia.

10. Não sei te apontar o momento exato em que isso aparece não. Mas que despontou como um diferencial na dança brasileira foi depois de “Versus” quando a Cia recebeu reconhecimento internacional e começou a ganhar prêmios.

11. Essa coreografia também aconteceu como uma composição apenas física da linguagem desenvolvida pela Cia. A coreografia foi sendo construída parte a parte do corpo e depois sendo disposta espacialmente e sendo divididos grupos. Essa fragmentação do corpo para construir uma sequência é uma característica forte nos trabalhos do Henrique.

12. O Henrique queria um duo vigoroso e romântico. Com dois casais em sincronia e depois um integrante de cada casal se encontrava para um duo único. No meio disso ele deslocava esse possível casal que se encontra no fim com o recurso do vídeo novamente, criando um lugar imaginário desse casal, uma história deles que quem está na festa não faz parte.

12a. Até o momento de PIF ele ainda descrevia muitas coisas que queria fazer pelo vigor e virtuosidade, hoje em dia ele tende a olhar mais para o lado conceitual e afetivo das cenas que quer criar, mas a fiscalidade está no histórico coreográfico e acadêmico dele e isso não abandona ele na hora em que vai transformar uma ideia em movimento.

12b. Se iniciou como uma proposta de cena cômica em que os homens fariam algum tipo de gracinha provocativa, se não me engano ele pediu para cada um propor uma coisa no início e algum dos meninos baixou as calças e eu subi a camisa para fazer movimentos com a barriga como dança do ventre e foram as duas ideias que ficaram.

13. Creio que essa cena comunicava muito com a cena da fila. A mesma menina acabava ali representando a figura da Cia. e se deixava ser tocada, era cumprimentada por quem estava ao redor dela. Como uma analogia ao contato do público com o trabalho da Cia.

14. Foi criada uma sequência individual para cada bailarino de forma tranquila sem muita cobrança de algum resultado formal, o que acabava desenhando uma dança bem característica de cada interprete e leve, um momento de descontração individual.

14a. É uma referência direta ao espetáculo “Registro” em que havia um personagem de um fotógrafo lambe-lambe em cena e ilustra uma das formas mais comuns em que as pessoas registram um momento de alegria. Uma forma de transformá-lo eterno. É uma situação onde as pessoas se predispõem a sorrir para demonstrar que aquele momento estava causando satisfação, já que será eternizado como uma imagem fixa.

15. É comum reparar semelhanças em Cias que trabalham em um mesmo momento da história, e a Quasar não foge a essa questão. Uma coisa que me chama atenção é o formato de espetáculos para palcos Italianos em grandes formatos com cenários chamativos e trilha mais popular agradável ao grande público como um fator em comum nas Cias reconhecidas como líderes do mercado de dança no Brasil. Creio que isso se dá também por questões econômicas, a partir do momento em que se estrutura uma Cia como uma empresa tem que se ceder um pouco às experimentações para dar ao público o que ele quer ver. Uma vez que a Cia precisa garantir sua sobrevivência e ao longo de sua trajetória ir introduzindo novas ideias para seu público sempre se conectando com o que acontece com o mundo no momento. Mas a dança brasileira também sempre olhou para a dança europeia com um olhar de colonizado, entendendo como ali uma referência do que deveria ser alcançado por isso vejo semelhanças do trabalho da Quasar com Cias como *LaLaLa Human Steps* na fiscalidade e o trabalho de William Forsythe na fragmentação, por exemplo. Mas como eu disse são questões que talvez se coloquem por os trabalhos serem feitos em épocas parecidas. Porém na forma como a Quasar usa o humor é o que a coloca em um lugar mais exclusivo.

F)

1.Sim eu estava presente. Foi uma comemoração agradável onde reencontramos antigos parceiros de trabalho e amigos próximos à Cia.

## **ANEXO D– CIRCULAÇÃO DO ESPETÁCULO “POR INSTANTES DE FELICIDADE”**

### **- 2011:**

- 24/março/2011- Espetáculo: Por instantes de felicidade  
Cidade: Perpignan/França  
Evento: Programa de dança do Théâtre de l’Archipel  
Local: Théâtre de l’Archipel

### **- 2010:**

- 09/junho/2010 – Espetáculo “Por instantes de felicidade”  
Cidade: Rio Verde/GO – Centro de Educação Profissional Dr. Luiz Rassi – SENAC – 272 lugares – Projeto Dança na Cidade 2010 – Emendas de Demóstenes Torres, Leonardo Vilela, Dona Íris e Fundo Nacional de Cultura.
- 11 e 14/junho/2010 - Espetáculo “Por instantes de felicidade” – Cidade: Quirinópolis/GO – Palácio da Cultura Theotonio Vilela – 417 lugares – Projeto Conhecendo as Artes 2010 – Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna
- 12 e 13/junho/2010 – Espetáculo “Por instantes de felicidade” – Cidade: Quirinópolis/GO – Palácio da Cultura Theotonio Vilela – 417 lugares – Projeto Dança na Cidade 2010 – Emendas de Demóstenes Torres, Leonardo Vilela, Dona Íris e Fundo Nacional de Cultura.
- 16/junho/2010 – Espetáculo “Por instantes de felicidade” – Cidade: Jataí/GO – Centro de Cultura e Eventos Dom Benedito Domingos Coscia – 900 lugares – Projeto Dança na Cidade 2010 – Emendas de Demóstenes Torres, Leonardo Vilela, Dona Íris e Fundo Nacional de Cultura.
- 18 e 19/junho/2010 – Espetáculo “Por instantes de felicidade” – Cidade: Mineiros/GO – Teatro Franky Green – 242 lugares – Projeto Dança na Cidade 2010 – Emendas de Demóstenes Torres, Leonardo Vilela, Dona Íris e Fundo Nacional de Cultura.
- 13 e 14/julho/2010 - Projeto Dança na Cidade – Cidade: Goiás/GO – espetáculo: Por instantes de felicidade – Teatro São Joaquim - 375 lugares
- 16 e 17/julho/2010 - Projeto Dança na Cidade – Cidade: Anápolis/GO – espetáculo: Por instantes de felicidade – Teatro Municipal de Anápolis - 470 lugares

### **- 2009:**

- 11/fevereiro/2009 - 4ª feira – espetáculo: Por instantes de felicidade – Cidade: Goiânia/GO – Evento: Paralelo 16 – Mostra Internacional de Dança – Local: Teatro Goiânia

- 21 e 22/março/2009 – sábado e domingo – Espetáculo: Por instantes de felicidade – Cidade: Belo Horizonte/MG – evento: Turnê Petrobras – Local: Grande Teatro do Palácio das Artes (estreia)
- 05/junho/2009 – 6ª feira – Quasar Cia de Dança apresenta “POR INSTANTES DE FELICIDADE” – oficina de dança com Érica Bearlz – XXIII Encontro de Dança do Vale do Aço – Ipatinga/MG
- 20 e 21/abril/2009 – 2ª e 3ª feira – espetáculo: Por instantes de felicidade – Santa Cruz de La Sierra/Bolívia
- 11, 12, 13 e 14/agosto/2009 – 3ª a 6ª feira – Quasar Cia de Dança apresenta “Por instantes de felicidade” – Goiânia/GO – Espaço Quasar – Projeto Conhecendo as Artes.
- 25 26 e 27/agosto/2009 – 3ª a 5ª feira – Quasar Cia de Dança apresenta “Por instantes de felicidade” – Goiânia/GO – Espaço Quasar – Projeto Conhecendo as Artes

**- 2008:**

- 18/abril/2008 – 6ª feira – *Quasar estreia PIF só para convidados – Teatro Goiânia*
- 19, 20, 25, 26 e 27/04/2008 – Quasar estreia PIF aberto ao público – Teatro Goiânia + Exposição Quasar 20 anos.
- 19 e 20/07/2008 – Rio de Janeiro/RJ – *Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Estreia de “Por instantes de felicidade” (Petrobras apresenta).*
- 25 26 e 27/07/2008 – São Paulo/SP – Teatro SESC Vila Mariana – “Por instantes de felicidade”.
- 30/07/2008 – Ribeirão Preto/SP – Teatro Municipal – “Por instantes de felicidade” – realização SESC SP
- 01/08/2008 – São José do Rio Preto – Ginásio do SESC – “Por instantes de felicidade” - realização SESC SP
- 09 e 10/10/2008 – Estreia de “Por instantes de felicidade” em Brasília/DF – Teatro Nacional Cláudio Santoro – Sala Martins Pena – Petrobras apresenta
- 06/11/2008 – São Carlos/SP – *Ginásio do SESC São Paulo – espetáculo “Por instantes de felicidade”*

**- 2007:**

- 01 e 02/dezembro/2007 – sábado e domingo – espetáculo: “Por instantes de felicidade”  
Evento: estreia patrocinada pelo Teatro Alfa  
Local: São Paulo/SP – Teatro Alfa

Documento recebido via e-mail dia 18 de dez. de 2012, às 16:00 hs. Enviado pela secretária da Quasar Cia. de Dança, Vilma Sônia:

SÔNIA, V. Apresentações de Por Instantes de Felicidade. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mic.dancer@hotmail.com](mailto:mic.dancer@hotmail.com)> em 18 dez. 2012.

**ANEXO E – ENTREVISTAS MARTHA CANO, JOÃO PAULO GROSS E  
MARCOS BUIATI**

**Martha Cano, 07/11/2016**

- 1) Quando você entrou na Quasar?  
Pelo que eu lembro (risos) foi em 2010.
- 2) Que trabalhos dançou?  
Céu na boca, Só tinha de ser com você, Por Instantes de Felicidade, Tão Próximo, No singular, Sobre Isto Meu Corpo Não Cansa, Mulheres e A Distância Entre Dois.
- 3) Quais motivos te levaram a prestar audição?  
Eu não fiz audição. Eu fui convidada porque eu já era coordenadora da Quasar Jovem dois anos antes de entrar na Quasar. E antes disso eu trabalhei mais quatro anos antes com o Henrique [Rodvalho]. Conheço o Henrique desde que eu cheguei em Goiânia. Eu primeiro comecei a trabalhar com o Henrique. Depois fui coordenadora da Quasar Jovem. E, por último, fui bailarina da Quasar.
- 4) Como é sua rotina de trabalho? Permeada por quais práticas corporais?  
A rotina de trabalho é feita primeiro de uma aula e depois ensaio. A gente tem aula de balé, pilates e, antigamente, há uns anos atrás, tinha de contemporâneo. E yoga.
- 5) Que habilidades/características corporais e artísticas são necessárias para fazer parte da companhia?  
Eu posso te responder que é você dar o seu melhor e perguntar para o coreógrafo o que ele precisa para ter os bailarinos dele.
- 6) Com que frequência você se lesiona e em quais regiões corporais? É aplicado tratamento?  
Olha, graças a Deus eu não me lesionei fortemente. Uma vez eu fissurei o meu dedo. Mas, foi erro meu. Eu estava ensaiando os saltos, o *pingo* do Céu na Boca de meia e tinha chovido. Então eu derrapei no chão e meu dedão ficou. Fora isso, o que mais? Meu tornozelo esquerdo. Mas isso foi um machucado desde quando eu estudava. Então, eu tenho sorte, Deus cuida e eu não tenho lesões grandes não.  
**Acréscimo de áudio pós entrevista:** Ah! Eu esqueci de te falar, dentro da pergunta seis, eu machuquei foi, mas foi uma coisa que aconteceu naturalmente. A gente estava fazendo Tão Próximo, eu dançava com o Fernando Martins, e ele saiu da companhia. Aí depois entrou o José [Villaça] e colocaram ele no lugar do Fernando pra subir, sabe quando eu estou como tábua de surf? E ela subiu em mim, uns dez ou quinze quilos mais pesados que o Fernando. Aí fissurou minha

costela. Bom, os músculos, as duas primeiras camadas de músculos da costela. Mas, foi assim uma coisa que aconteceu porque eu não tinha noção que eu não iria aguentar. Ai depois disso foi o Andrey que fez o papel do Fernando. Só isso. Ah! Veio mais uma coisa. Eu esqueci que eu dancei o Por Sete Vezes. E dentro deste espetáculo, machuquei meu ombro. Estourei três bolsinhas do meu ombro carregando o [Marcos] Buiati (risos). Mas foi uma coisa assim na coreografia “braços”. Só.

- 7) Na sua opinião, o que a Quasar produz e o PIF podem ser entendidos como *performance*? Por quê?

O que a Quasar produz é dança contemporânea, no meu ponto de vista. E cada pessoa dá o nome que quer. Como o de performance. Mas é dança contemporânea.

- 8) Os trabalhos da Cia. e o PIF podem ser encarados como dança contemporânea? Por quê?

O PIF pode ser dança contemporânea porque a dança e os estilos existentes são muito, muito extensos. Então, tem a dança-teatro, dança-performance, dança de vários tipos. A gente teria que sentar e discutir o que é dança contemporânea pra você e o que é dança contemporânea pra mim (risos).

- 9) Como você vê a relação entre estética e corpo nos trabalhos da Quasar?

Por ter um coreógrafo com visibilidade plástica profunda, como o Henrique tem, termina que pra mim é um só. Então, mas isso vai muito dele, do coreógrafo, e isso reflete muito na companhia porque o estilo é dele.

- 10) Sabemos que você não participou do processo inicial de composição de PIF. Contudo, como foi a experiência de interpretar esse trabalho da companhia? O que você acha dele?

Eu não acompanhei a montagem do PIF, umas coisa eu já conhecia, eu vi serem criadas, pelo momento que eu cheguei. O resto não. Mas, pra mim, é totalmente estilo Rodovalho.

- 11) Como é a experiência de dançar um trabalho já feito e fazer parte do processo de composição?

A experiência é muito boa. Porque dançar coisas que não foram criadas no meu corpo, porque você aprende o movimento e o Henrique te dá a liberdade de você se apropriar das coreografias. E até mudar, dependendo ele muda também assim no teu corpo. Então isso é muito bom. Não é você não estar dançando uma coisa de uma outra pessoa, é você dançando esta coreografia no teu corpo.

- 12) Quais foram seus instantes de felicidade e infelicidade na companhia?

Pra mim só tem instantes de felicidade. A infelicidade a gente intensifica e transforma em cena.

**João Paulo Gross, 02/12/2016**

- 1) Quando você entrou na Quasar?  
Final de janeiro de 2010.
- 2) Que trabalhos dançou?  
Céu na Boca, Por Instantes de Felicidade, Só tinha de Ser Com você, Por Sete Vezes, Sobre Isto Meu Corpo Não Cansa, Tão Próximo, No Singular e A Distância Entre Dois. A gente fez um trabalho que era “Quasar Dança Quasar” que levou pras Escolas. Eu também dancei esse projeto nas Escolas, que era fragmentos de espetáculos. E a gente fez um trabalho também, uma criação pro Dimos [músico responsável pelo espetáculo Logos Diálogos], a gente chamava o trabalho de “Dimos”. Mas foi em cima de uma trilha de Bach. Então a gente dançou um movimento dessa obra de Bach.
- 3) Quais motivos te levaram a prestar audição?  
Meu processo de entrada na Quasar foi assim, teve uma audição mais ou menos, porque foi um trabalho, eles estavam precisando de um bailarino, aí já tinha um bailarino que eles já conheciam que era o Marcus Buiati. E aí o Henrique me chamou, a Érica na época era ensaiadora, me chamaram para passar uma semana lá com o Marcos. Aí nesse primeiro momento o Marcos entrou e aí no final do ano, isso foi em 2009, junho ou julho mais ou menos, aí no final do ano eles entraram em contato comigo, porque tinha saído outro bailarino da companhia e queriam me chamar. Aí foi assim que eu entrei. E o motivo que me fez ir para a companhia era por um gosto assim, eu admirava muito o trabalho, sempre que eu assistia eu pensava assim: Nossa! Eu tenho que dançar nesse lugar. Então foi bem por uma vontade de estar ali, de entender o processo e participar do grupo mesmo.
- 4) Como é sua rotina de trabalho? Permeada por quais práticas corporais?  
Agora a gente já não está mais nessa rotina, mas a rotina que eu fiz por muitos anos lá, até agora em setembro [2016], foi quando a gente fez a pausa, era ensaio de segunda a sexta, de 13 às 19 horas da noite. Aí no período de 13 às 14:30, todo dia tinha uma aula. Então era segundas e quartas pilates, terças e quintas balé e sextas-feiras, contemporâneo. Só que isso também oscilava, às vezes havia prática de yoga na sexta feira. E teve um período que a gente, os bailarinos queriam ter mais aula de dança contemporânea. Aí a gente fazia um rodízio com balé. Então ficava às vezes assim: segundas e quartas, pilates; terças e quintas, o contemporâneo e sexta-feira, o balé. Ou terças e sextas, o contemporâneo e quinta-feira, o balé. E a gente fazia um rodízio, num mês duas de balé e um de contemporâneo e no mês seguinte duas de contemporâneo e uma de balé.

- 5) Que habilidades/características corporais e artísticas são necessárias para fazer parte da companhia?

Na minha opinião, uma característica corporal, eu acho que independente assim é você ter um conhecimento do seu corpo e colocar ele a prova. Assim é você ter uma disponibilidade corporal. Claro que um corpo na Quasar é muito importante que você tenha musicalidade, lá é importante isso, é importante que você tenha muita coordenação, enquanto valência física, corporal mesmo. Agora tem bailarinos de diversas formações, não é só o clássico. O clássico está lá nesse processo nosso de ensaio como uma aula de manutenção, pra organização corporal, pra entendimento e alongamento do próprio corpo, trabalho de força nas pernas, trabalho de consciência também de centro. Mas, o pilates também está lá muito por conta disso. E é importante assim ter outras práticas corporais, até pra você ter uma singularidade. O Henrique trabalha muito, pelo menos assim, enquanto eu assistia a companhia, pra mim eu via intérpretes em cena. Eu via pessoas que tinham conteúdos muito particulares e interessantes, modos e corpos diferentes. Então, não se tem uma forma pra entrar na Quasar. Tipo: Ah! Aquele corpo é o corpo da Quasar. Acho que não, o corpo também vai se construindo pelo trabalho corporal que ele vai sendo feito.

- 6) Com que frequência você se lesiona e em quais regiões corporais? É aplicado tratamento?

Quando eu entrei na companhia, eu me machuquei. Eu me machuquei um tempo, no meu primeiro ano. Eu desenvolvi uma hérnia cervical. Mas, eu acho que por excesso assim um pouco do trabalho. E a gente quando entra a gente quer mostrar que a gente porque que a gente está ali. Você quer fazer tudo, toda hora, repetir, sem escutar muito o seu corpo. Então eu me machuquei assim por negligência da minha parte. Então, uma coisa que é importante é que ao longo assim quando você vai ficando na companhia e tudo você vai entendendo e percebendo quais são as musculaturas e as regiões do corpo que são mais solicitadas. Na Quasar a gente tem um trabalho muito específico com cervical e a gente também tem um trabalho de sobrecarga muito grande as vezes na lombar. Eu sinto também, dependendo de qual trabalho você vai fazer, qual trabalho você vai montar também, então isso ajuda a lesionar também. As vezes punho, por conta dos saltos, as aterrissagens que você tem que fazer pra entradas no chão e tem também eu tive outra lesão no meu pé direito, na articulação do tornozelo, por conta do “No Singular” que a gente dançava com tênis. E aí o atrito do tênis, da borracha do tênis no linóleo, ele começou a fazer pequenas torções no meu tornozelo e aí eu tive uma lesão. Eu desenvolvi um calo ósseo. Os meus machucados, as minhas lesões, claro, eu tive tratamento, eu fiz acompanhamento. E eu, até hoje, cuido deles. Então, e assim, pilates ele entra nessa medida de prevenção e fortalecimento do corpo. A gente também tem um apoio de uma academia, no caso o Studio Balance, as pessoas assim... Bem livre. Então eu fiz um período de musculação, sempre me cuido assim. Então, e assim,

a medida do tempo eu fui parando de me machucar. Então, tinha tempo assim que eu não tinha um machucado sério na companhia.

- 7) Na sua opinião, o que a Quasar produz e o PIF podem ser entendidos como *performance*? Por quê?

Eu acho sim. Mas, a gente tem que entender o que você está chamando de performance. Eu vou responder num sentido assim, eu não estudo performance enquanto uma manifestação. Então, eu vou falar em que nível que eu estou chamando de performance, tá? É Performance Corporal, né! Ali é um trabalho eu até considero de alta performance que você tem que ter, muita explosão muscular e você tem que ter um corpo muito disponível para aquele trabalho. Então ele exige muito assim uma demanda corporal muito alta. Então assim, os trabalhos da Quasar tem muito essa característica. Eles trabalham com essa performance. Mas no sentido de uma performance física, que eu digo, né! Então, eu acho que é um trabalho de performance enquanto manifestação artística. Mas, porque assim, pelo pouco que eu sei, performance está prum outro lugar. A Quasar é uma companhia que trabalha dança contemporânea assim, performance ela pode ser um estado, ela pode ser, ela pode tá, é um acontecimento. Enfim, eu não sei falar muito, Michael. Então, mas eu sei que quem é da performance assim olha e fala “Não. Aquilo ali não é o lugar da performance”. Mas é o lugar da dança assim. É a dança. Aí uns podem até defender “Não, mas a dança ela é a performance do corpo, né!”. Mas, aí é um pouco de cada um e o como você vai colocar isso, como você vai defender isso.

- 8) Os trabalhos da Cia. e o PIF podem ser encarados como dança contemporânea? Por quê?

Sim, eu acredito que os trabalhos da Quasar eles são considerados dança contemporânea. A dança contemporânea também ela tem um lugar de experimentação, um lugar de pesquisa, a gente também pode falar que essa dança que se está fazendo hoje, nos dias de hoje. Mas, eu acho que não é esse lugar que eu estou falando não. É no sentido de que ali tem uma pesquisa, um aprofundamento, tem um corpo que se constrói nos espetáculos, mas ele tem uma identidade né. Então, eu acho que isso vai um pouco de encontro com o pensamento de uma dança contemporânea, né?! Tem o lugar dessa assinatura, dessa singularidade, você construir todo esse repertório. Então eu acho que a Quasar sim, ela é uma companhia de dança contemporânea.

- 9) Como você vê a relação entre estética e corpo nos trabalhos da Quasar?

Essa coisa da estética eu não sei falar muito, porque estética é uma coisa muito ampla. Então, eu não sei por qual recorte a gente estaria falando. Mas, o corpo, falando de uma estética da plasticidade, eu acho que o corpo, entre a estética plástica, dessa plasticidade, dessa mobilidade corporal, nos trabalhos da Quasar ela é muito forte assim, ela é muito marcada. Porque, de uma certa maneira ele cria, o Henrique cria um universo de movimento, de vocabulário e ele vai se

solidificando, ele vai se concretizando e isso vai criando um estilo e desenhando uma assinatura da movimentação. E aí, nesse sentido de corpo, eu acho que não só a relação corpo físico, mas o corpo do espetáculo, não só o corpo na relação do movimento, mas o movimento que o corpo tem na cena e o movimento que a cena provoca. Então, eu acho que tem um pouco dessa relação.

- 10) Sabemos que você não participou do processo inicial de composição de PIF. Contudo, como foi a experiência de interpretar esse trabalho da companhia? O que você acha dele?

Realmente eu não fiz o processo de montagem, mas assim como qualquer outro espetáculo de montagem que a gente faz, ele é sempre um caminho de aprendizado. Você acaba fazendo uma montagem para você daquilo que você vai fazer. Porque você tem que construir toda a relação do espetáculo, você tem que entrar com o todo o seu *background* assim, todo o seu conhecimento que você tem pra poder assimilar tudo aquilo que a obra estava dizendo e poder, de alguma maneira, se imprimir ali dentro. Então, os trabalhos da Quasar, quando a gente pega um repertório, a gente não só reproduz a movimentação. Inicialmente tem esse processo quase que como decorar os caminhos né, saber por onde a gente tem que passar. Mas depois é quase que como a gente pensasse num processo de esquecimento pra gente poder se colocar ali dentro. Então, assim, eu tive em vários momentos, não só do PIF, mas de outros espetáculos, o próprio Henrique vem e dirige assim o trabalho depois que você já tem ele um pouco na mão. Então é uma maneira de você estar ali inteiro né, não estar só substituindo uma pessoa. Então você passa a fazer parte do processo. E eu acho o PIF um espetáculo interessante porque ele é um recorte de várias cenas, de várias idéias assim de outros espetáculos também né, além de ser uma grande festa, que foi uma comemoração dos vinte anos da companhia.

- 11) Como é a experiência de dançar um trabalho já feito e fazer parte do processo de composição, por outro lado, na Quasar?

É um processo em que você tem que se colocar, você não pode só pegar aquele movimento e reproduzir ele. Você até pode fazer isso, mas aí você fica sem assinatura sua enquanto bailarino, porque o trabalho em dança, a escrita em dança, eu acredito, é como eu acredito trabalhar, é um processo onde você se coloca também. Tem o trabalho do diretor, do coreógrafo, mas você, o bailarino, também está ali e ele interpreta, então ele é a vida daquilo ali. Ele que dá a vida naquele movimento, ele que se imprime, ele que coloca a energia, ele que desenha o espaço, ele que dialoga com outro corpo, com o objeto cênico, com a luz, enfim. Ele é, o bailarino no caso, é uma peça fundamental. Aí, nesse processo de você se colocar, de você se pesquisar, e se imprimir num trabalho é fundamental. É como eu acredito e como eu acho que tem que ser feito. E na Quasar a gente tem espaço pra isso. Claro que não é você ir lá e fazer o que você quer não, mas você se coloca no trabalho. É colocando a sua forma de fazer, a sua maneira, o seu, vamos dizer assim, seu gingado. Mas, gingado também é

uma palavra muito genérica. Mas é o como você se imprime, como você se mostra naquele trabalho.

12) Quais foram seus instantes de felicidade e infelicidade na companhia?

Ah! Instantes de felicidade foram inúmeros, o fato de eu ter entrado na companhia, o fato de eu estar dançando, o fato de eu estar ali colaborando com aquele movimento artístico. Ah! Enfim, eu podia estar aqui relatando inúmeros, o fato de fazer um processo de montagem, conviver com os bailarinos, o fato de ter uma rotina de trabalho, o fato de ter uma manutenção de bailarinos ali dentro, o fato de levar o trabalho para fora do Brasil, o fato de levar o trabalho para outros lugares, outras culturas, o fato de levar o trabalho para dentro de todo o Brasil. Então são momentos únicos assim. E, principalmente, todos os momentos que eu estive no palco com a companhia são espetaculares.

Agora momentos de infelicidade, acho, acho um pouquinho (risos) complicado falar disso assim. Mas, eu acho que como todo processo de convivência existe embates de todas as maneiras, pelo excesso de convivência e tudo. Mas eu não categorizaria isso como “infelicidade” não. Talvez um lugar de infelicidade é quando você se machuca, quando você se boicota por não acreditar que vai dar conta de fazer o trabalho. Então, esses momentos em que você se boicota eu acho que são momentos infelizes, que você não acredita. Mas, eu já tive isso um pouco, no início, por achar muito difícil a movimentação, e achar que eu não iria conseguir. Mas com o tempo e com a prática você vai vendo que a coisa vai fluindo, o tanto também que você se dedica ao trabalho, enfim.

**Marcos Buiati, 09/11/2016**

1) Quando você entrou e saiu da Quasar?

Eu entrei em junho de 2009 e sai em outubro de 2013. Até foi engraçado porque eu fiquei pensando sobre esse tempo. Eu sempre falo que fiquei quatro anos na companhia. Mas eu fiquei um pouquinho a mais, quatro anos e quatro meses, de 2009 a 2013.

2) Que trabalhos dançou?

Eu estava aqui tentando retomar, foram vários. Eu vou tentar fazer pela ordem que eu dancei quando eu entrei. Então, eu entrei para dançar Céu na Boca e Por Instantes de Felicidade em 2009. Aí, só que naquele ano eu também fiz Coreografia Para Ouvir e Só Tinha de Ser Com Você. Então, foram quatro. Aí em 2010 teve montagem do Tão Próximo e teve aquela montagem, não sei se você se lembra, do Logo Diálogos que a gente fez com aquele violoncelista lá, o Dimos. Um trabalho também que eu dancei. Aí todos os montados daí pra frente, No Singular, que mais? Por Sete Vezes, acho que só esses.

Então, resumindo, foi Céu na Boca, Por Instantes de Felicidade, Coreografia para Ouvir, Só Tinha de Ser Com Você, Tão Próximo, Logos Diálogos, Por Sete Vezes, acho que está faltando algum.

Daí isso soma eu acho que quatro espetáculos que eu participei da montagem e os outros eram repertório né, espetáculos da companhia antigos que eu peguei. Os que eu participei da montagem foram Tão Próximo, Logos Diálogos, No Singular e o Por Sete Vezes.

3) Quais motivos te levaram a prestar audição e permanecer lá?

Ah! Os motivos de entrar na Quasar foram, enfim, uma companhia que sempre fez parte do meu cotidiano desde que eu comecei a dançar. Comecei a dançar em 2006, 07 e estava no ensino médio e comecei a dançar no Nômades, Grupo Nômades de Goiânia, da Cristiane Santos, que ainda existe até hoje, está aí atuando. Mas na época não tinha nada em Goiânia. Tinha um ou outro grupo, tinha o Nômades e o Por Quá, da Luciana Ribeiro, e tinha a Quasar que sempre foi uma grande referência. Então eu fazia aula também lá em 20003. Ah! Eu falei errado o ano que eu comecei a dançar. Em 2007 eu estava na faculdade já (risos) me formando. Eu comecei a dançar em 2002, isso. Porque em 2003 eu fiz aula no Espaço Quasar, na Escola, e em 2004 eu entrei na UNICAMP [curso de Dança] muito por influência de uma professora que eu tive lá, Letícia Ramos. Então eu sempre, enfim, cresci assistindo Quasar no Teatro Goiânia e sempre foi uma referência. Eu saí de Goiânia para estudar porque na época também não tinha curso superior em Goiânia na área de dança, tinha muito pouco oportunidade de formação. Então eu saí. Mas a Quasar sempre foi uma companhia do coração, enfim, sempre gostei do trabalho da companhia. E, na verdade, eu não fiz uma audição. Eu fiz várias assim, porque o Henrique não trabalha muito com esse formato né já há um tempo. Enfim, sempre que eu estava de férias eu ia pra lá, ficava lá, fazia aulas com todo mundo. Então o Henrique foi me conhecendo assim ao longo do tempo, até quando rolou uma vaga em 2009.

E motivos pra permanecer assim, depois que eu entrei ah! Foi uma experiência que eu almejei por muito tempo, eu queria muito ter essa experiência de trabalhar em companhia. Embora eu tenha trabalhado, eu trabalhei dois anos em São Paulo em companhias lá, depois eu me formei antes de entrar na Quasar. Mas, eu queria passar por essa experiência, tipo voltar para Goiânia, porque eu sou de Goiânia. Então, tinha muitos motivos que me faziam querer ficar em Goiânia e continuar na companhia. Enfim, a chance de estar realizando um sonho depois de tanto tempo, que eu sempre quis entrar na companhia. Então, eu tentei aproveitar o máximo que eu pude essa experiência de ter essa rotina de trabalho cotidiano, de você trabalhar com um coreógrafo residente, mergulhar no processo criativo dele, várias coisas que me interessavam, que me fizeram ficar o tempo que eu fiquei.

4) Como era sua rotina de trabalho? Permeada por quais práticas corporais?

A companhia, desde que eu entrei, já trabalhava tarde, segunda a sexta, das 13 às 19 horas, a rotina era aula todos os dias no primeiro horário e depois dois blocos de ensaios, com um intervalo no meio. A gente tinha aulas fixas de pilates, lá no Studio Balance, aulas de balé e, depois que eu entrei, e o João também, o João Paulo, a gente começou a dar aula de contemporâneo. Porque a companhia é de dança contemporânea. A companhia mesclava períodos que tinha aula de dança contemporânea e períodos que não, justamente porque Goiânia sempre teve, sempre foi muito carente de professores que trabalhassem com dança contemporânea. Então às vezes a companhia ficava só com balé e pilates. E aí era uma demanda muito nossa assim. O Henrique sempre foi muito aberto, na verdade, pro tipo de treinamento que a gente quisesse, desde que tivesse profissionais e, como não tinha professor, a gente se ofereceu pra dar aula. Então, nesses quatro anos que eu fiquei, eu e o João meio que a gente se revezava os semestres, porque era bem puxado assim ser dançarino, bailarino e ser professor. Mas, a gente preferia se sobrecarregar do que não ter aula de contemporâneo. Porque a gente sentia falta, achava que o trabalho pedia um treinamento em contemporâneo, por mais que todos os dançarinos já eram profissionais e tinham experiência... Mas a gente achava que o pilates e o balé deixavam a gente um pouco enrijecidos pro trabalho. Embora nos preparasse, nos desse um condicionamento físico que era positivo em várias outras coisas. Mas eram basicamente essas três linguagens, técnicas corporais, pilates, balé e dança contemporânea.

Bom, uma rotina bem, ainda sobre o dia-a-dia de trabalho, uma rotina bem puxada assim, um trabalho muito intenso. As aulas sempre foram muito intensas, os ensaios também. Especialmente quando a gente estava em montagem, com mais de um espetáculo sendo dançado viajando ao mesmo tempo. Que era uma rotina, sempre tinha mais de um. Não me lembro de algum momento que só tivesse um espetáculo sendo dançado. E, fora isso, a gente, vários bailarinos faziam coisas fora, porque a gente tinha também uma acessoria de *fitness*, enfim, de condicionamento da academia, do Studio Balance. Então, quem queria fazer, quem quisesse fazer musculação, outras atividades, atendimento fisioterapia, também tinha. Eu, particularmente, sempre também fiz musculação, porque eu me lesionava muito na companhia e a companhia tinha um tipo de trabalho, um tipo de tônus corporal assim pra movimentação que, pra minha estrutura física, pro meu corpo, eu precisava dar um *plus* com musculação, pra poder dar conta assim, pra me machucar menos, pra ter mais força, mais resistência. Então, eu também me utilizava dessa parte. Então era, realmente, uma rotina bem intensa. Porque, geralmente, eu fazia esses treinamentos individuais de manhã, musculação ou corria, teve uma época que eu estava correndo também. Aí ia pra aula, já no horário de trabalho da

companhia, e emendava com dois blocos de ensaio. Então, era praticamente o dia inteiro mexendo o corpo.

- 5) Que habilidades/características corporais e artísticas são necessárias para fazer parte da companhia?

Que habilidades? Realmente eu achei essa pergunta difícil assim. Bom, é uma companhia com uma linguagem estruturada, definida e existe uma forma de pensar o corpo e o movimento dentro da companhia. Então eu acho que, lógico, tem algumas habilidades e características técnicas que são essenciais pro trabalho que você precisa ter. Mas é difícil dizer assim, porque o Henrique passou por diferentes fases, eu acho, diferentes intérpretes, né?! Teve uma fase em que os intérpretes eram mais “gente”, vamos dizer assim, mais humanos. Teve uma época que ele tinha um elenco mais dançarino mesmo, com uma formação mais tradicional em dança. Mas, eu acho que a companhia é muito eclética e, em termos de formação dos seus elencos, e o trabalho passa também por diferentes fases.

O que direciona diferentes formações, diferentes, que você chamou, habilidades e características, né! Mas, e porque na verdade assim, depois que você entra, independente da sua formação, isso, eu fiquei um bom tempo lá, então eu vi muita gente entrar e sair, eu mesmo passei por essa experiência quando eu entrei, você só começa entender o que é o trabalho em termos de movimentação e execução para chegar num lugar estético acho que depois de uns seis meses, pelo menos. Mesmo pessoas muito boas, muito rápidas, bailarinos com muita experiência, só começam a realmente realizar aquela movimentação, entender aquela movimentação de uma maneira mais profunda, na minha opinião, depois de uns seis meses de trabalho. Porque realmente é um trabalho muito específico. Então, assim, várias formações tradicionais, habilidades tradicionais em dança são muito bem vindas: balé, contemporâneo, né. Mas eu vi pessoas também serem formadas ali, por exemplo, as meninas todas da Quasar Jovem e vi pessoas com diferentes formações também. Não só balé e contemporâneo. Aliás, balé geralmente, por exemplo no caso dos homens, mesmo algumas meninas assim mais da minha época, a gente tinha base bem só o básico mesmo do balé. Então, eu não sei, parece que eu não sei muito responder a essa pergunta, eu acho.

Não é uma companhia amadora, é uma companhia que exige um profissional, seja tecnicamente, em termos de habilidades de técnica de dança, acho que as mais clássicas assim, chavão. E até pelo que a companhia faz aulas seria o balé e contemporâneo, você tem que ter essas habilidades minimamente. E habilidades artísticas, você tem que ser um intérprete também maduro em vários pontos pra segurar o trabalho. Agora, não que você, de novo, tenha que ter isso já ao entrar, o Henrique eu acho incrível nesse ponto porque ele muitas vezes dá a chance pra pessoas que não estão totalmente prontas. Eu mesmo fui um desses casos.

Depois de ter ficado na companhia quatro anos, olho para o lugar que eu estava quando eu saí e quando entrei, eu acho que eu não estava pronto (risos) para entrar, na época, sabe?! Muito do intérprete que eu fui lá eu desenvolvi ao longo do meu período lá junto com a experiência do dia-a-dia, experiência de viagem, experiência de palco, de cena e experiência com o diretor né, com a estrutura da companhia.

Ah! Em termos técnicos assim, outra coisa que me veio agora foi: você precisa ser muito forte (risos). Mas, essa parte de estrutura física, o trabalho da companhia é muito pesado, puxado, eu acho, em termos de tónus, de condicionamento físico. Eu sempre brinquei, assim, falei que a Quasar é uma ilusão, né. Você assiste e é tudo muito fluido, tudo muito orgânico, tudo muito parece muito simples de fazer, mas é tudo mentira (risos), porque é tudo muito difícil, é um trabalho que usa muita força muscular, muita força física. Então, eu acho que essa é uma habilidade que a pessoa tem que ter para estar na companhia, você tem que ter, desenvolver uma estrutura física, um tónus muscular muito forte para poder fazer o trabalho. Homens e mulheres porque a maioria das coisas, eu acho, sempre achei, muito exigentes neste lugar, muito pesadas fisicamente.

Ah! Eu acho que é, não sei. Eu acho que é você ter alguma formação em dança, você compreender o seu corpo minimamente. Mas, como eu falei, depois de seis meses, um ano na companhia, você acaba sendo formado por esse ritmo também. Por exemplo eu, eu já dançava, já tinha trabalhado em grupos, mas quando eu entrei é que eu vi que me faltava um monte de coisas pra estar ali, desde individuais técnicas de habilidades como bailarino e também psicológicas, porque a companhia exige um lugar de profissionalismo, na verdade, muito alto em determinados momentos do que você está fazendo, de onde a companhia está indo, que tipo de lugares, enfim. Minhas experiências profissionais mais intensas e, não vou dizer mais importantes não sei, mas de mais peso foram com a Quasar, né?! Desde dançar em grandes teatros, grades festivas exige um lugar de segurança, de formação do intérprete, não só, não basta só você ser um bom dançarino, você precisa ter maturidade também artística, maturidade profissional. Às vezes não para entrar, como eu te falei, quando eu entrei eu acho que eu não tinha grande partes dessas coisas, mas a companhia também te forma muito nesse lugar e você vai construindo esse lugar de segurança, de profissionalismo, você vai crescendo como intérprete, como artista e por aí vai.

- 6) Com que frequência você se lesionava e em quais regiões corporais? Era aplicado tratamento?

Sempre. Frequência constante (risos). Eu entrei na companhia em junho pra dançar um espetáculo em julho, eu tive um mês para pegar o Céu na Boca, e a minha estréia na companhia foi em São Paulo, no Teatro Sesi, na avenida paulista. Foi super difícil pra mim pegar um espetáculo em um mês já era muita

coisa e ainda mais estrear tipo em São Paulo. Por isso um pouco que eu te falei, voltando um pouco na pergunta anterior, aquilo já era muito pra minha cabeça, entendeu?! Porque... Imagina entrar na companhia, eu estava morando em São Paulo na época, então, a minha estréia foi lá, todo mundo foi me ver e, tipo, eu fui dançar num teatro em que eu costumava ir assistir a companhia. Então, assim, você tem que ter um lado duro também para dar conta desse processo. Bom, nesse mês eu já me lesionei, nesse meu primeiro mês de trabalho, no pescoço, do lado direito, região do ombro, enfim. Que na verdade acabou se tornando uma lesão crônica durante meu período na companhia e na minha vida, porque essa lesão existe até hoje. Mas, era assim, constante lesões. Essa como eu te falei me acompanhou durante todo o tempo que eu estive lá. Vira e mexe ela inflamava, eu acabei desenvolvendo uma protrusão, que é um início de hérnia, no pescoço. Mas, tive de tudo. Tive dedo luxado, virilha, cortei uma vez dançando nos Estado Unidos o queixo, dancei todo ensanguentado, todo tipo de lesão que você imaginar, já tive. Tenho aquelas áreas mais frágeis, mas é isso, o trabalho é muito intenso, então a lesão é natural. E o tratamento, sim, a gente sempre teve acompanhamento fisioterápico, do Adriano Bittar, sempre foi nosso fisioterapeuta. Fiz tudo quanto é tipo de massagem, técnicas, craniosacral, shiatsu, acupuntura (risos), crocheteagem, massoterapia, osteopatia, tudo durante o meu período de companhia eu fiz, experimentei. Muitas vezes era subsidiado pela própria companhia, mas às vezes era particular mesmo porque é isso, um trabalho desse você tem que ter uma prevenção, um trabalho de tratamento contínuo.

- 7) Na sua opinião, o que a Quasar produz e o PIF podem ser entendidos como *performance*? Por quê?

Pergunta cabulosa. Então, você não especifica o que você entende por *performance*, né?! Se é *performance* artística ou *performance* cultural. Como eu sei que você é do programa de *performance* cultural, eu também me formei lá no programa, então minha resposta talvez seja um pouco tendenciosa. Mas, se eu considero que o Por Instantes de Felicidade e o que a Quasar faz sejam *performance*, eu acho que depende de muitos fatores. Vou ser um pouco advogado do diabo agora (risos).

Acho que pra resumir a minha questão é: Pode ser considerado *performance* por que viés, por que olhar? Eu acho que o Por Instantes de Felicidade e a Quasar não é *performance* em si, ele passa a ser *performance* quando se dá esse olhar, quando alguém dá esse olhar, quem dá essa perspectiva. Que eu acho que a manifestação em si seja artística, seja cultural, seja popular, enfim essa distinção se é que ela existe, ela é a manifestação em si, ela não é nada mais, não é nada menos. Ela é o que ela é dentro de um complexo. Então ela existe por si. Não vai ser o fato da Quasar ser *performance* cultural ou não que vai fazer ela deixar de existir enquanto produto que é. Então, eu não sei assim, eu acho que essa discussão interessa mais a gente, em termos de pesquisa, em termos de ponto de

vista metodológico, essa questão da performance como análise, como metodologia. Eu não sei se, uma coisa que eu também fiquei me debatendo com o meu trabalho e com a minha pesquisa, eu não sei se a gente precisa dizer ou não se aquilo é performance ou não, acho que a performance cultural pra mim ela é metodologia, ela é olhar, ela é ponto de vista. Eu não acho que é uma coisa frutífera ficar nesse lugar. Tipo: Ah! Aquilo é performance ou não! Pouco importa se a Quasar é performance ou não, entendeu?! Se o PIF é performance ou não. Ele é o que é. Ele é uma manifestação artística que tem seu complexo que o justifica em si, não tem que dizer que é ou não performance, eu acho, na minha opinião assim.

Porque assim, uma das coisas que eu construí lá no programa e, enfim, pelo menos o que eu acredito mais dentro desta questão de performances culturais e teorias da cultura, é que a performance é um ponto de vista, é um olhar. Então, é aquilo, se você chegar lá pro Henrique Rodovalho e perguntar: Ah! O que você faz é performance cultural? Ou pra algum dançarino: O que vocês fazem é performance cultural? Eles provavelmente vão falar não. Porque eu nem sei se eles entendem e sabem o que é performance cultural da maneira como a gente entende teoricamente, né! Então, se a gente se considerar como performance cultural, o que a gente acha que está sendo vinculado ali em termos culturais, aquilo diz respeito a que? A um lugar, a um território, a um povo, a um, enfim? Inclusive dentro do que a companhia está vivendo hoje, acabou e virou, vai virar, não sei companhia estatal, do Estado, e o argumento utilizado, um dos argumentos é esse, tipo que existe um mérito cultural, que ela representa a força cultural de Goiás e aí a gente entra nessas (risos) questões cabulosas. Tipo: O que é a cultura goiana? O que se entende por cultura local? O que está sendo transmitido ou não? Nesse sentido eu posso não encarar a companhia como performance cultural. Por outro lado, performance artística, *performance art*, pode ser performance como a arte. Afinal, existe ali um produto que se entende como espetáculo, que se entende como produto artístico. Então, é isso assim.

- 8) Os trabalhos da Cia. e o PIF podem ser encarados como dança contemporânea? Por quê?

Outra pergunta cabulosa: O que é dança contemporânea. Vou tentar ser simples com essa, eu acho que podem sim ser considerados dança contemporânea porque eles mesmos se intitulam como uma companhia de dança contemporânea. E, de novo sendo advogado do diabo, também dá pra problematizar, né?! Tipo, pode ser dito também que é dança contemporânea porque está sendo produzido e existe na contemporaneidade né, essa questão temporal. Agora dança contemporânea enquanto conceito, dentro da história da dança, acho que se encaixa também. Aí a gente teria que lá e esmiuçar quais são as características, as supostas características, disso que a gente chama de dança contemporânea. Então, enfim, é a desconstrução das estruturas formais? Da linguagem do movimento? Da estrutura cênica? O que que é? A questão da hibridez de

linguagens? Mistura de diferentes técnicas e estilos? É aquela característica da dança contemporânea que a gente fala de ser a pesquisa e a linguagem desenvolvida por um coreógrafo dentro de sua especificidade, por sua individualidade? Porque, no contemporâneo na dança, a gente já não tem mais aquela relação com os grandes mestres, né?! Como quando a gente tinha o balé clássico, a dança moderna. Eu lembro que a minha professora na UNICAMP trabalhava essa questão, a Cássia Navas, com as figuras de três imagens. Você tinha lá no balé era uma estrutura hierárquica de um fio único que você tem um grande mestre, uma grande estrutura de movimento de linguagem e que você configura aquele lugar. É uma linha [inaudível] vertical, que o conhecimento é passado do mestre para os discípulos né no Balé. E aí você vê a dança moderna em que isso vira um guarda-chuva, que você começa a disseminar e fragmentar um pouco essa primeira estrutura hierárquica de transmissão de linguagem, transmissão de paradigma, e aí você começa a ter vários guarda-chuvas com vários nomes que vão desvinculando dos grandes troncos tradicionais. Até que você chega no contemporâneo, que é perspectiva da rede né, daquela contaminação por todos os lados. Uma pessoa hoje se forma dentro da dança contemporânea a partir de diversos códigos, diversas linguagens. Então, é mais rizomático assim.

Enfim, dentro das três possibilidades, eu acho que a Quasar pode ser considerada dança contemporânea. Seja uma questão temporal, enfim, sendo realizado hoje; uma questão de alguns supostos conceitos do que é dança contemporânea, dentro da historiografia, da história da dança, essa questão de como é a abordagem da cena na dança contemporânea, acho que se encaixa também e, por fim, dentro dessa perspectiva mais conceitual, histórica, essa questão de hibridismo de linguagem e de individualidades, eu acho que também. É, eles não fazem outra coisa, gente. São dança contemporânea, eu acho que sim. Dei muitas voltas para dizer que acho que sim (risos).

Ah! E também do terceiro ponto. É que eles se intitulam como produtores de dança contemporânea. Eu acho que esse já seria o mais do que suficiente para categorizá-los como, se é que existe essa necessidade, como produtores de dança contemporânea. Eles dizem: Isso é o que fazemos. Então, sim, dança contemporânea.

- 9) Como você vê a relação entre estética e corpo nos trabalhos da Quasar? Então, também achei essa meio genérica assim (risos). É estética e o corpo, é estética em termos de produto artístico? Ou é estética em termos de construção corporal, individual de cada bailarino? Bom, vou tentar falar um pouco do que eu acho assim em termos de estética. A companhia tem uma estética, uma estética que se reflete em diversos lugares. Seja na própria constituição fenotípica (risos), vamos dizer assim, dos intérpretes, essa questão de um corpo meio padronizado que sai dali e vai pro mundo, né, então. Existe um culto ali a

uma suposta beleza corporal que ela é totalmente mediada por aquele espaço, consciente ou inconscientemente, e isso se reflete em termos comportamentais e sempre foi muito claro pra mim lá dentro. E você estando ali dentro você acaba querendo se adequar, se adaptar, comungar e compartilhar desse lugar corporal, desse *ethos* corporal, como diria Paulo Petronilio. Então, sei lá, um corte de cabelo, você ser forte, magro, no caso dos homens você ser forte, musculoso. No caso das meninas, você ser magra ao extremo, raquítica às vezes, estar muito abaixo do seu peso normal. E isso se reflete em lugares estéticos corporais e isso, claro, está totalmente ligado com uma estética artística, com a estética do movimento que é produzido ali em termos de dança, em termos de estética como produto artístico, com certeza. Então, inúmeras foram as vezes em que eu sai de espetáculo em que as pessoas comentavam exatamente isso, principalmente alguns espetáculos que eu dancei em que o corpo estava muito a mostra, tipo Tão Próximo. Ah! Porque a pessoa falava: Ah! Porque vocês são lindos, porque vocês são todos gostosos, vocês são todos magros e aí saia no *hall* do teatro: Ah! Porque vocês são todos *fashion*, vocês se vestem cada um de um jeito diferente. Cada um de um jeito diferente, mas na verdade, é um jeito diferente que é muito igual assim. Porque essa coisa do cotidiano intenso também, a Quasar é um ambiente muito familiar né. Por mais que pareça uma grande companhia, é um ambiente muito familiar, é um cotidiano dentro de um núcleo muito pequeno. Especialmente nos anos em que você viaja muito, um elenco que está junto há muito tempo, e eu passei por essas duas experiências. Fiquei com elenco por muito tempo sem mudar ninguém, mais de um ano, quase um ano e meio. E fiquei com uma fase na companhia que a gente viajava muito. Quando você vê, você está dentro de uma bolha ali. Então, isso também reflete, eu acho, que em termos estéticos. E existe também uma questão estética também que são escolhas enquanto direção artística do coreógrafo, do diretor, do Henrique, da Vera como figurinista né. Porque, por mais que a companhia trabalhe com figurinista, a Vera é sempre muito presente nessa questão da construção do figurino. Então existe um lugar ali em que esse corpo já se entende dentro de uma estética que tem a ver com a ideia de uma construção física, com uma construção corporal e que se reflete em termos estético-artísticos. Não sei se todos os grupos são assim. Suponho que sim, mas não posso dizer porque não vivenciei outros grupos grandes. Mas, o que eu posso dizer ali de dentro do tempo que eu fiquei também, eu acho que existe ali uma relação bem direta entre estética, corpo e manifestação artística, sabe?!

- 10) Sabemos que você não participou do processo inicial de composição de PIF. Contudo, como foi a experiência de interpretar esse trabalho da companhia? O que você acha dele?

Então, o Por Instantes de Felicidade é um trabalho muito leve, muito gostoso de dançar. Especialmente porque ele foi feito, eu acho, se não me engano, pros 15 anos, quinze ou vinte anos da companhia, bom você deve saber, você está pesquisando ele. Eu não estava realmente na época de composição. Mas, eu

lembro de ver a estréia do trabalho em São Paulo, no Teatro ALFA [2007]. Foi um dos períodos, inclusive, que eu estava passando por uma dessas audições que eu te falei que eu fiz para participar da companhia. Então, quando eu tive a oportunidade de pegar o trabalho é sempre bom essa experiência. Todos os trabalhos que eu peguei na companhia eu já tinha assistido, que faziam parte da minha história como expectador da companhia, sempre foram momentos muito emocionantes e especiais pra mim como intérprete. Talvez o PIF não foi tanto, mas por exemplo o Coreografia Pra Ouvir foi uma coisa assim, eu me realizei por ter dançado Coreografia Para Ouvir. Porque foi um trabalho, foi o primeiro trabalho que eu assisti na minha vida, de dança contemporânea. Na vida inteira. Não sabia o que era isso, assisti o Coreografia Para Ouvir. Então, quando eu tive que pegar pra dançar foi muito gratificante, foi muito especial. Agora o PIF também né porque, como eu te falei, o espetáculo diz respeito a uma comemoração né, tem todo um enredo que celebra quinze [vinte] anos de existência. Então, isso pra mim como expectador de muito tempo foi também especial.

E dançar o PIF assim é uma diversão, de fato, seja pela temática, pelo enredo, que é uma festa, uma comemoração, quanto a própria experiência de fato. A gente está bebendo champanhe enquanto está dançando e as coreografias, tem algumas coisas pesadas, mas é um espetáculo muito lúdico, muito leve. Então, são coreografias gostosas de fazer e que também ajudam muito a você entrar dentro do código da companhia, dentro do estilo de movimento. Porque, como teve essa coisa de celebrar também a linguagem da companhia, então a movimentação ela é muito boa de pegar para quem está entrando na companhia assim, para quem quer entender melhor o estilo. Tem dois espetáculos que isso é muito bom, um é o PIF, o outro é o Só Tinha de Ser com Você. Depois que você dança os dois é muito engraçado isso e visível, você melhora todos os outros espetáculos em termos de execução assim. Porque são espetáculos que tem a linguagem do Henrique, a linguagem da companhia, bem decantada, não sei se mais pura, se é que pode dizer isso, se dá pra dizer isso. Mas é um espetáculo muito gostoso.

E eu passei por uma experiência com o PIF também que foi muito legal, que foi assim, eu dancei ele em diferentes situações. Então, quando eu peguei ele no começo, a gente dançava partes dele, não, era ele inteiro que a gente fez no Estado de Goiás. Então, não, isso foi em 2010. Eu peguei ele em 2009, agora eu não estou lem... Acho que a gente não chegou a dançar em 2009. Que foi cancelado. Bom, a minha primeira lembrança é essa turnê em 2010, então a gente dançou em várias cidades do interior, e muitas vezes em palcos pequenos, teatros pequenos e o PIF tem toda aquela estrutura, aquela montagem, aquele cenário gigante, então era sempre difícil, tinha que adaptar muita coisa, mas era o espetáculo na íntegra. E a gente dançou pra escola, no interior. Então, era uma coisa meio solta, assim também, de certa forma, porque às vezes era meio

improvisado. Tirando os teatro grandes. Tipo a gente dançou em Anápolis, e tal, que foi o espetáculo mais próximo do que é. E, ah! Acabei de lembrar agora como eu peguei o espetáculo. Espera que eu vou voltar um pouco.

Acho que vale a pena falar desse processo de pegar o espetáculo. Eu entrei na Quasar em 2009 e aí em 2010 a gente teve uma turnê grande na Europa e aí quando a gente voltava ia ter esse PIF. Ia ter que dançar o Por Instantes de Felicidade. Porque em 2009 eu peguei e lembro que ainda tinha um pouco do elenco antigo, tinha a Simone, a Vivian, mas acabou que a gente não dançou. Ah! Não, a gente dançou lá no Espaço Quasar em 2009. Então foram partes do espetáculo para escolas. Aí em 2010 a gente viajou e aí, durante a turnê, o Henrique separou o elenco que ia fazer o que, dividiu, eu até peguei aquele solo que o Daniel [Calvet] fazia, gago. Eu lembro que na época eu fiquei super tenso né, porque eu ia fazer um solo e era um solo difícil, porque tinha sido montado pro Daniel. E aí a gente começou a remontar lá na Europa o espetáculo. Então, aí a gente chegou e a gente foi pra essa turnê no interior de Goiás. E é muito legal porque o PIF tem aquela cena nos banheiros. Então, cada vez que mudava alguém do elenco, a gente tinha que gravar o banheiro todo de novo. A gente ia prum lugar lá, onde era sempre feito, eu esqueci agora onde era, porque tinha que gravar o banheiro. E o meu era o final, aquela coisa do papel higiênico. Eu meio que peguei algumas coisas que o Daniel fazia. E, foi muito legal, por isso que eu falo, porque era um espetáculo sempre muito divertido. Tanto o processo de montagem, essa coisa de gravar os vídeos, quanto dançando mesmo por conta do, a coisa do champanhe e tudo o mais.

Aí a gente fez essa turnê enorme no interior de Goiás, então eu dancei muito o Por Instantes de Felicidade. E tinha momentos bem tocantes também. De novo, como era um espetáculo comemorativo, relembra de muitos pontos significantes da história da companhia. Tinha aquela homenagem pra Gica [Alioto], que pra mim era sempre muito forte. Que, nessa época que eu te falei, que eu cresci assistindo a Quasar no Teatro Goiânia, a Gica era um desses ícones. Eu vi muito a Gica dançar espetáculos. Tem um espetáculo que eu não sei se você chegou a ver ao vivo, que é o Empresta-me Teus Olhos que, pra mim, é o meu preferido da Quasar, marcou muito a minha adolescência, enfim. Então eu lembrava muito da Gica quando projetava aquele vídeo dela lá no Divíduo, era sempre muito forte e mexia muitos com essas emoções. Mas, ele ensinava muito isso assim, que era muito apegado ao espírito do espetáculo, de que a leveza e a alegria valiam mais a pena pra valorizar os bons momentos, sabe?! Do que ficar preso nas coisas pesadas que não se desenrolou de uma maneira legal. Então era u espetáculo que tinha muito esse espírito, ele trazia muito essa leveza. Era muito bom de fazer por isso.

E aí a gente depois, tive outra experiência muito interessante com o PIF que foi a gente ia pra outra turnê na Europa e o espetáculo foi vendido pra França. E aí

tinha todas aquelas coisas gravadas né, falas e tudo mais, dos textos, e foi feito uma tradução, dum áudio que foi traduzido. A fila, o começo, a menina aniversariante falando. Aí foi uma experiência totalmente diferente também, que a gente foi dançar na França e aí teve toda essa reestruturação dos áudios, e aí teve o banheiro de novo que teve que ser todo gravado novamente porque os textos do banheiro também foram traduzidos pro francês. E aí cada vez que ia gravar aquele banheiro era uma farra, muito divertido. E lá a gente dançou num teatro grande. Então foi muito legal, porque foi o espetáculo assim mais próximo dessa estrutura original do cenário. Aí tinha esse problema do transporte, então o cenário foi feito lá, o sofá foi um sofá de lá, os móveis foram de lá. Então, claro que o cenário nunca fica idêntico né, então tem toda uma adaptação que você tem que fazer. Mas foi uma experiência incrível também, super intensa. Enfim, dançar o espetáculo com todos os áudios remodelados pro francês, na França, o champanhe que a gente usou (risos) eram champanhes franceses comparados lá, então foi muito bacana, muito engraçado também dançar o Por Instantes de Felicidade nessa situação lá, entendeu?! Só que já foi uma época acho que foi a última apresentação do Por Instantes de Felicidade. Enfim, o espetáculo já estava muito mais tranquilo, muito mais seguro, a gente já tinha dançado muito. Então, foi bem legal essa apresentação também na França. Acho que foi a primeira apresentação do Andrey também, quando o Andrey entrou na companhia, que aí teve que regravar os vídeos por causa disso. Ah! O PIF é muito muito bom, foi muito legal.

Embora, enfim, só pra finalizar essa questão do PIF, eu não acho que é o melhor espetáculo da companhia assim. E não acho também que é um espetáculo que traz mais discussões ou reflexões que eu acho que outros espetáculos conseguem fazer melhor. Então, eu acho que diz respeito mais, ele é meio de dentro pra dentro, ele diz respeito mais a companhia dizendo e fazendo algo para ela mesma. E menos um espetáculo que, de fato, está discutindo alguma coisa ou que tem alguma relação mais com o social, com o cotidiano ou com público, nesse sentido. Ele acaba ficando mais entretenimento pro público, eu acho, ele é divertido e só, assim, na minha opinião. Pra gente que é de dentro, pra mim como fã da companhia, admirador do trabalho, tem todas essas ligações que eu te descrevi, entendeu? Mas, enquanto espetáculo, eu não acho que é o melhor espetáculo da companhia. Eu não acho que é o espetáculo que mais discute ou reflete artisticamente, esteticamente, questões profundas, entendeu? Eu acho que é um espetáculo, nesse sentido, mais superficial.

11) Quais foram seus instantes de felicidade e infelicidade na companhia?

Ah! Instantes de felicidade são milhares. Nossa, eu fiquei quatro anos lá, né, como eu te falei. Quando eu saí, eu tive uma reunião, uma festinha de despedida, estava todo mundo presente. Eu lembro que de falar isso pra todo mundo que eu fiquei quatro anos na faculdade, estudando dança na UNICAMP, e eu fiquei quatro anos na Quasar. E, pra mim, era como se eu tivesse feito outra graduação.

Porque você cresce pra caralho em inúmeros pontos pessoais, artísticos, culturais, é muito muito. Então, foram muitos, muita coisa boa eu vivi ali. Você, enfim, cresce como artisticamente infinitamente. Eu sou um dançarino antes da Quasar, outro depois. Eu sou um criador antes e outro depois. Eu sou um artista antes e outro depois. Ao longo das perguntas eu acho que já falei algumas coisas. Mas, enfim, foram muitas coisas felizes. E, infelicidades tem em todo lugar, não é um lugar fácil de se estar, muitas vezes é difícil estar num grupo tão pequeno, você tem suas frustrações artísticas também, as coisas que você quer dançar e não dança, as competições que você acaba entrando porque é natural dentro de uma companhia tão pequena, você quer dançar tudo e as vezes não dá, decepções com estrutura, que muitas vezes você imagina que é uma coisa e quando você está lá é outra. Só estando lá pra saber. Só que eu não acho que isso seja uma coisa da Quasar, acho que isso é uma coisa de qualquer lugar que você trabalhe assim. Então, tiveram muitas infelicidades, muitas frustrações e decepções e isso faz parte do processo de construção mesmo, de estar dentro de uma experiência tão intensa. É uma experiência muito intensa estar na Quasar e, como toda experiência intensa, você tem muita coisa boa e tem coisa muito ruim. Mas, nada que me violentasse como pessoa ou moralmente, algo do tipo, enfim. Tudo valeu pra todas essas transformações que eu passei e que me tornaram, com certeza, muito melhor em muitos pontos, muitos aspectos.

12) Quais motivos te levaram a sair?

Então, eu já estava a quase quatro anos e meio. Eu estava muito saturado artisticamente assim. Como bailarino porque, como eu te falei, o trabalho era muito intenso, de um dia-a-dia muito intenso assim. As últimas turnês que eu estava fazendo, eu estava, literalmente, meu corpo estava travando. Meu corpo estava dizendo para, chega, não quero isso mais. Fisicamente eu me sentia mal nas viagens, as turnês me deixavam mal humorado, eu estava (risos) ficando agressivo com as pessoas às vezes, por conta do estresse mesmo de tanto tempo. O período em que eu fiquei foi um período em que a companhia viajou muito. Então assim eu comecei a estressar muito com essa coisa das viagens e os ensaios muito intensos. Como eu te falei, você está sempre machucado. Então eu estava, como dançarino, muito saturado. E também, assim, eu já tinha passado por quatro processos criativos com o Henrique, como eu te falei, você acaba se acomodando também ali naquele lugar, você já entende a lógica, você já pega aquela fórmula do dia-a-dia. Então, eu estava me sentindo pouco alimentado, acho que também por minha culpa também. Porque você tem que fazer esse trabalho de você se reinventar o tempo todo dentro do trabalho, porque se não fica monótono. Então, eu ia lá, ensaiava... É aquilo também, já tinha participado de quatro processos criativos e dançado vários espetáculos do repertório. Então, meio que já não tem muita novidade, você já sabe o que tem que fazer, seu corpo vai pro automático. Então, eu estava meio me repetindo. E aí também, como intérprete, eu estava já sem expectativa assim, eu comecei a não sentir mais vontade de participar de um outro processo, enfim, isso foi um primeiro dado.

E o segundo dado, na verdade, que foi o que mais pesou, porque, esse momento que eu descrevi de eu estar saturado eu passei, claro que esse foi o maior, tanto é que eu saí; mas, em outros momentos eu passei por períodos e fases de saturação também dentro da companhia. E isso é muito interessante porque, de repente, passa seis meses e você está amando tudo de novo e super vitalizado. Então, isso é uma coisa também normal, eu acho, da rotina de trabalho. Então por isso que eu acho que o principal motivo que me fez sair não foi esse, mas sim o fato de eu estar querendo voltar a estudar, né. Porque eu queria entrar no mestrado. Já tinha tentado mestrado um ano antes. Mas não tinha dado certo por conta da agenda da companhia. É muito difícil fazer qualquer coisa fora da companhia quando você está viajando muito. Eu me formei na UNICAMP e eles tem uma pegada muito forte nesta questão da pesquisa também. Então desde sempre, desde a minha época de graduação, eu sabia que eu ia querer fazer pós-graduação, que eu ia querer fazer mestrado, eu gosto de estudar, pesquisar, sempre gostei. Então, já tinha um tempo que eu vinha querendo parar pra estudar. Então, eu uni o útil ao agradável. Dar um tempo pro meu corpo, pra minha cabeça, em termos de descansar, de sair um pouco dessa saturação física e voltar para a pesquisa acadêmica que era algo que eu tinha interrompido e parado para ser intérprete, para dançar por um tempo. E aí, decidi em 2013 sair pra entrar no mestrado, pra estudar para a seleção do mestrado. A data da prova ia bater com viagem, então eu ia perder a seleção de novo se eu continuasse. Por isso que eu saí em outubro também, um período meio ruim pra sair. Mas o Henrique foi super compreensivo, os meninos super ajudaram, pegaram as minhas partes no espetáculo que ia ter apresentação e tal, para eu poder fazer a prova do mestrado. E aí eu entrei no mestrado já no ano seguinte em 2014 e terminei esse ano [2016], em junho. Acho que o motivo de eu sair foi esse.

**ANEXO F – DVD “20 ANOS QUASAR CIA. DE DANÇA – POR INSTANTES DE FELICIDADE” (2009)**

