

AP PERFORMANCE PARA O RISO:

A COMICIDADE NA QUASAR CIA. DE DANÇA A PARTIR DE POR INSTANTES DE FELICIDADE (2008)

*PERFORMANCE TO LAUGH: the comic in
Por Instantes de Felicidade (2008) by Quasar Dance Company*

Michael Silva*

Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais
Universidade Federal de Goiás

Paulo Petronilio Correia**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Este artigo analisa duas cenas do espetáculo de comemoração dos vinte anos da Quasar Cia. de dança, intitulado Por Instantes de Felicidade (2008), para detalhar seu marcante traço de comicidade e como esse aspecto composicional e cênico foi um dos grandes responsáveis por impulsionar a companhia em cenário nacional e internacional. O intuito final deste trabalho, fruto de parcela das reflexões de minha pesquisa de mestrado, se centra em discutir como esse elemento cênico reiterado nos espetáculos da companhia expõe uma problemática frequente da dança contemporânea: Ela é sempre o novo? As considerações levantadas para responder esta questão têm como principais norteadores as discussões nos campos de performance e dança contemporânea.

Palavras-Chave: Dança Contemporânea, Comicidade, Performance.

ABSTRACT: This article analyses two scenes of the celebration spectacle of twenty years old of Quasar Dance Company, titled Por Instantes de Felicidade (2008), to detail its feature of humor and how this compositional and scenic aspect was largely responsible for boosting the company in national and international scene. The ultimate aim of this work, part of the result of the reflections of my master's research, focuses on discussing how this scenic element reiterated in shows of the company exposes a frequent problem of contemporary dance: It is always new? The considerations raised to answer this question have as main support discussions on performance and contemporary dance.

Key-words: Contemporary Dance, Comic, Performance.

1. Começamos pelo início...

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 nacional e internacionalmente. Embora recentemente passe por problemas financeiros preocupantes, esta companhia, desde algum tempo, tem sido apontada como uma das mais fecundas da cena nacional (VICENZIA, 1997; CAMINADA, 1999).

Henrique André Rodovalho Pereira [1964], coreógrafo da companhia, formou-se em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás 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 ela era estudada numa perspectiva educacional. Foi a partir daí que ele se envolveu mais com o universo da dança e começou a fazer aulas na *Academia Energia* de balé clássico, jazz e *dança expressão*, com Julson Henrique¹. Rodovalho fez também cursos de dança em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesta última cidade trabalhou profissionalmente como bailarino e entrou 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.

Dirigida artisticamente por Rodovalho, a Quasar Cia. de Dança, que em fevereiro de 2016 completou seus vinte e oito anos de existência, conta em seu repertório com vinte e sete obras: *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]; *Empresta-me 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].

Muito deles encenados em território nacional e internacional.

Dentre estas vinte e sete obras, dezenove antecessoras serviram de inspiração para a composição de *Por Instantes de Felicidade*. Espetáculo concebido em 2007 por Henrique Rodovalho, diretor artístico e coreógrafo da companhia. *Por Instantes de Felicidade*, ou *PIF*, foi primeiro apresentado em dezembro daquele ano 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 de sua encenação. A decupação das imagens do espetáculo registrado em vídeo foi feita a cada cinco segundos pelo programa *Free Video To JPG Converter 5.0.23.320*. 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.

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 dançarino(a)s – 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). Importante ressaltar que este elenco possuía a média de vinte e oito anos de idade na ocasião da estreia local de *PIF*, pois são bailarinos nascidos entre 1960 e 1970 e apresentavam corpos apolíneos – uma característica da Quasar – marcados por extensa prática de danças e atividades físicas.

Em *PIF*, as laterais do palco são revestidas por telhas de policarbonato 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. 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 companhia.

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, entre 1988 e 1998, quando Henrique Rodovalho se lança em busca de uma estilística² 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 leva a baile à 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, Gica Alioto [1975-2007]. Em *Conjunto*, todos os nove dançarinos estão no palco e dançam uma sequência coreográfica que replica a estilística de movimentação segmentada 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 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”.

Para compreender melhor de que maneira a comicidade se expressa neste espetáculo da

companhia, nos centraremos em duas cenas emblemáticas: *Confidências no Banheiro* e *Gago*. O intuito é, a partir delas, propor a discussão anunciada no resumo deste artigo, a saber: A dança contemporânea é sempre o novo?

2. A dança para o riso

Cena 4: 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.

O breu toma conta de todo o palco e um vídeo é projetado à direita-fundo. O que se desenrola na projeção são cenas cômicas³ 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 no 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 pela procrastinação e Daniel relata a sua mania de dançar despuadoradamente quando está sozinho (fig.01).



Figura 01 – Frame 322, “Confidência no Banheiro”

Sobre o processo de composição 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 voyeur 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 Niveloni. (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 e espasmática. 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 na mesma cena para criar um momento. Procedimento usual nos espetáculos de dança contemporânea 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 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 cantora norte-americana Madeleine Peyrox. 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.02)



Figura 02 – Frame 375, “Confidência no Banheiro”

realiza movimentos de extensão de pernas (*retirés, grand battements e attitudes*)⁴, que remontam à técnica clássica, combinados a movimentos assimétricos de braços, torções de tronco e cambrés. O traço qualitativo que aproxima os solos é a segmentação dos membros. Chamamos segmentação, ou fragmentação, o uso acentuado de determinadas partes do corpo humano em

atividade expressiva.

Este momento de solos, recurso estilístico corrente e bastante valorizado em dança contemporânea, por conseguinte, faz emergir a individualidade dos dançarinos da Quasar. Quando perguntado sobre o papel dos bailarinos no processo de composição 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 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, anuncia a presença do “corpo produtor” na composição (oficina) e na escrita (*performance* propriamente dita) de *Confidência no banheiro* (LOUPPE, 2012; SCHECHNER, 2006). De acordo com Laurence

Loupe, “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 pelo coreógrafo. Ele é também um corpo escutado em suas especificidades e possibilidades colaborativas. O termo bailarino, inclusive, muitas vezes tem sido substituído pelo termo intérprete ou intérprete-criador, levando-se em consideração que, em muitos casos, “o bailarino contemporâneo é antes de mais nada produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro” (2012, p.227).

O solo na dança contemporânea 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, não se caracterizaria 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 tanto na realização dos solos quanto nas confissões faladas.

O uso de *retirés*, *grand battements*, *cambrés* (arqueado: flexão de coluna), *attitudes*, *rond de jambés en l'air* e 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 e de negação, mas também uma relação heterogênea de diálogo e de assimilação. Como podemos depreender das palavras de Laurence Louppe, a obra coreográfica contemporânea não apenas combate o caráter normativo do *ballet*, mas também o pode perpassar quando opta por introduzir componentes seus (2012, p.291). A relação, pois, é mais de transgressão do que necessariamente de combate. A dança contemporânea, nas palavras de tal autora, “deve ser polimorfa” (p.290). Como se leu acima, portanto, a comicidade nesta cena

específica de PIF se dá principalmente a partir de dois métodos: a utilização de falas engraçadas e de um gestual afetado e espasmático.

Cena 5: 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, por seu turno, 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 traja 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.03) com certo ar de desdém.



Figura 03 – 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, entre 1988 e 1994, e deixa evidente a linguagem segmentada dela explorada principalmente a partir de 1998, com *Divíduo*. Ao comentar o processo de composição, ou fase de oficina (SCHECHNER,

2006), 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 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” [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*, e nos espetáculos *Não Perturbe* [1992] e *Versus* [1994] da companhia, uma afinidade no que diz respeito ao uso do humor. 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 cênicas que, por apresentar essas características, conseqüentemente despertam surpresa, humor e sorrisos.

Se em *Gago*, temos uma fisicalidade inesperadamente desajeitada e trêmula, embora ela-

borada, por parte de Daniel, que desperta risos; em *Confidência no banheiro* temos a igualmente hilariante mão na virilha de Luciane à procura de um *toilet* e os engraçados textos confessionais dos bailarinos associados às suas movimentações peculiares em vídeo dentro do banheiro. Em *Não Perturbe* [1992], espetáculo anterior da Cia., temos um grupo de bailarinos que irrompem no palco com *tutu* e malhas de balé e dançando desajeitadamente em *grand jetés* aleatórios, *piqués andedans* e *chainés* sem marcação de cabeça. *Versus* [1994], por sua vez, é aberto com dois bailarinos de óculos escuros sentados em 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 considerados *feios* ou inesperados e que vão na contramão daquilo que tradicionalmente é considerado um *corpo limpo* ou *belo* na dança (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. 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, entre outros, “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*.

Importa salientar que o espetáculo *Versus* [1994] da companhia mencionado acima foi um dos grandes responsáveis pela projeção da Quasar em território nacional e internacional a partir de sua apresentação no extinto e importante *Carlton Dance Festival* em 1996. Esse sucesso se deu, em grande parte, pelo conteúdo cômico do espetáculo apresentado. Um componente cênico ainda pouco explorado naquela década pelas companhias de dança brasileiras mais conhecidas. De acordo com Rafael Ventura (2012), aquele trabalho “metade dança, metade teatro” agradou ao público e chamou ainda mais atenção de críticos e espectadores

presentes pelo fato de ser um grupo 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).

Confirma ainda esse parecer Luciana G. Ribeiro (1998), quando afirma que *Versus* 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 brasileiro *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 espetáculo em Tel Aviv/Israel, além do título de Revelação da Dança Contemporânea Nacional no mencionado *Carlton Dance Festival*.

2.1. A dança como performance

A palavra performance deriva 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 exibições em público, ou quando alguém de-

sempenha 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 contemplado neste artigo, 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 desenvolve-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).

Segundo Richard Schechner, 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 exibir-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, exibir fazendo e “explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos. Estes são esforços reflexivos para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance (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 popu-

lares, 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, etc. (SCHECHNER, 2011, 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, 2011, 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 (2011, 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).

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”.

Segundo o teatrólogo Richard Schechner, 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 (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).

Das discussões schechnerianas aqui elenca-

das, vale ressaltar que, se nas cenas *Confidência no banheiro* e *Gago de Por Instantes de Felicidade* provavelmente são exercidas as funções performativas de a) entreter e b) construir algo belo; revisitando o histórico da Quasar Cia. de Dança, em diálogo com as cenas cômicas dos espetáculos anteriores da companhia *Versus* [1994] e *Registro* [1997], por exemplo, mencionados mais acima, e que serviram de inspiração para a construção de *PIF*, é possível afirmar que as duas também realizam outra função não enumerada pelo autor, que seria a de: h) estabelecer um padrão. Esse padrão é provido exatamente pela reiteração da comicidade nas apresentações mencionadas e como ela acontece.

2.1.1. O cômico em repetição: A dança contemporânea é sempre o novo?

A dança contemporânea, de acordo com Denise da Costa Oliveira Siqueira, é um conceito *guarda-chuva*, pois contempla peças coreográficas com linguagens diversas, de distintos lugares ao redor do mundo. Faz-se dança contemporânea no Japão, na França, em Taiwan, na Holanda, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Bélgica, no Brasil, entre outros lugares (SIQUEIRA, 2006).

Siqueira esclarece que em cada um desses países há coreógrafos com características específicas realizando trabalhos corporais sob essa

denominação. O que há em comum nesses trabalhos, de acordo com a autora, é que são frutos de redes de influências e contágios múltiplos. Nas palavras dela: “A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea” (2006, p.107). A autora assinala ainda, que tal dança é resultado da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, das influências das danças orientais e de modos urbanos e recentes de se movimentar tais como o hip-hop e a *street dance*. Siqueira diz que o que se chama de dança contemporânea apresenta-se atualmente de forma consistente, embora nem sempre tão fácil de conceituar.

Para a autora, a formação dos bailarinos e coreógrafos atuais, frequentemente, reúne experiências corporais com múltiplas linguagens, tais como em artes marciais, esportes, danças de gêneros variados e até em balé clássico, resultando em trabalhos corporais que podem explorar tanto a verticalidade quanto a horizontalidade do corpo no espaço. Para esta autora, portanto, a dança contemporânea constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas e criadas por coreógrafos que possuem objetivos diferentes ao usar o corpo.

Completa esse pensamento Airton Tomazzoni (2006) quando afirma que a dança contem-

porânea 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, uma forma de dança que instaura a possibilidade de aplicação de múltiplas alternativas, 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” (2006, [n.p.]).

A complexidade dessa linguagem corporal exige, para tanto, novas 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).

De acordo com a historiadora e teórica de dança Laurence Louppe, “[...] só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem não transmitida surgiu no início do século XX” (2012, p.45). Conclui-se a partir daí que essa liberdade de ação em dança trouxe um leque maior de possibilidades expressivas e fez com que as produções em dança atualmente sejam relativamente distintas de produtor para produtor, por diversos fatores e motivações. Porém, esta é uma realidade que não exclui o fato de que cada um deles pode possuir traços estilísticos reiterativos de si mesmos, como é o caso de Henrique Rodovalho. Repetição que caracteriza, para o

bem ou para o mal, em uma marca. Isso porque, nas palavras de Louppe, a dança contemporânea se realiza no cruzamento de duas importantes intersecções paradoxais: na “vontade de romper com as convenções, mas, sobretudo, uma vontade consciente ou inconsciente de junção com o que sempre existiu, o *continuum* subjacente ao humano” (2012, p.61).

Percebemos, nas linhas acima postas, que entre as premissas da dança contemporânea, podemos encontrar quatro importantes eixos: 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. Eixos que, sendo possíveis, controvertidamente não significam que serão aplicados unanimemente em toda e qualquer apresentação reconhecida como *dança contemporânea*. Por esta razão, finalizamos o artigo com as palavras de Thereza Rocha, para a qual a dança não deve cair “Nem no fantasma do velho, nem do fetiche do novo” e para a qual “Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é” (2016, p.31). Então, aproveitemo-la.

NOTAS

¹ Julson Henrique Pereira nasceu em Pouso Alegre/MG em 29/10/1953 e faleceu em 23/12/1993, em Goiânia.

² 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 coreógrafo/bailarinos e/ou grupo (p.138-139).

³ “Cômico [Do grego komikós, pelo latim comicu] Adj. 1. Relativo à comédia; burlesco. 2. Que faz rir por ser engraçado ou ridículo” (FERREIRA, 2010, p.573; grifo do autor).

⁴ 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.

FONTE

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.

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> em 16 dez. 2014.

QUASAR CIA. DE DANÇA. Não Perturbe. Rio de Janeiro/RJ, mar. 1992, DVD, acervo particular 011.

_____. Versus. [s.l.], 1994, DVD, acervo particular 022.

_____. Registro. [s.l.], 1997, DVD, acervo particular 031.

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.

REFERÊNCIAS

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

CAMARGO, Robson Correia de; CAPEL, Heloísa Selma Fernandes e REINATO, Eduardo José. Performances Culturais. São Paulo: Ed. Hucitec, 2011.

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

DAWSEY, John Cowart. Tranças. In: DAWSEY, John Cowart; Moller, Regina Pollo; HIKIJI, Rose Satako Gitirana e MONTEIRO, Marianna F. M. [et. al.]. *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p.17-36.

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

LOUPPE, Laurence. *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*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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

RIBEIRO, Luciana Gomes. *Dança contemporânea em Goiânia: O começo de uma história*. Curso em Educação Física, 1998. Trabalho de conclusão de Curso (Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás – ESEFEGO).

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SCHECHNER, Richard. *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.

_____. *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, Zeca. (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p.21-45.

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

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Madalena Xavier Santos Rodrigues da. *O movimento do corpo disciplinado*. Mestrado em Ciências da Comunicação, 2010. Dissertação (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: A dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

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

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

* MICHAEL SILVA é mestrando em Performances Culturais pela UFG; graduado em Letras, línguas portuguesa e ingl. e suas Literaturas pela UFT. Atuou nas companhias municipais de Araguaína, Colinas/TO e Quasar Jovem Cia. de Dança/GO.

** PAULO PETRONILIO CORREIA é filósofo, doutor pela UFRGS, professor adjunto III de filosofia na UnB/FuP. Atua também como professor no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG e no PPGCEN/UnB.