



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A alegoria cômica como artifício cênico nas obras da Quasar Cia. de Dança (1989-1992)

Rafael Guarato

Para citar este artigo:

GUARATO, Rafael. *A alegoria cômica* como artifício cênico nas obras da Quasar Cia. de Dança (1989-1992). **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A alegoria cômica como artifício cênico nas obras da Quasar Cia. de Dança (1989-1992)¹

Rafael Guarato²

Resumo

Este artigo se dedica a analisar as obras cênicas da Quasar Cia. de Dança em seus primeiros cinco anos, especialmente no período entre 1989 e 1992. O objetivo do estudo consiste em investigar historicamente, os detalhes do processo de configuração do humor como recurso cênico que caracterizou as obras da companhia goiana. Para tanto, a pesquisa faz uso de obras coreográficas, entrevistas e matérias publicadas pela imprensa escritas como fontes históricas, sendo a análise destes documentos orientada por teorias dos estudos de dança, história e história da arte.

Palavras-Chave: História da dança. Alegoria cômica. Quasar Cia de Dança. Humor. Dança.

The comic allegory as scenic artifice in the choreographic works of Quasar Cia. de Dança (1989-1992)

Abstract

This article analyzes the scenic works of Quasar Cia. de Dança in its first five years, especially in the period between 1989 and 1992. The aim of the study is to investigate historically, the details of the process of the configuration of humor as a scenic resource that characterized the works of the company from Goiania. For this purpose, the research makes use of choreographic works, interviews and articles published in the written press as historical sources. The analysis of these documents is guided by theories of dance studies, history and art history.

Keywords: Dance history. Comic allegory. Quasar Cia de Dança. Humor. Dance.

La alegoría cómica como artifício escénico en las obras coreográficas de Quasar Cia. de Dança (1989-1992)

Resumen

Este artículo analiza los trabajos coreográficos de Quasar Cia. de Dança durante sus primeros cinco años, especialmente el período comprendido entre 1989 y 1992. El objetivo del estudio es investigar históricamente, los detalles del proceso de configuración del humor como recurso escénico que caracterizó las obras de la empresa de Goiânia. Para ello se utilizan como fuentes históricas las obras coreográficas, las entrevistas y los artículos publicados en la prensa. El análisis de estos documentos se basa en las teorías de los estudios de la danza, la historia y la historia del arte.

Palabras clave: Historia de la danza. Alegoría cómica. Coreografía. Humor. Danza.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Albertina de Sá Silva, graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará e especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela ESEA - Faculdade de Tecnologia Antônio Propício Aguiar Franco.

² Doutor em História. Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG). rafaelguaratos@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/3100415827387317>  <https://orcid.org/0000-0001-9710-4364>



Apesar de hoje a Quasar Cia. de Dança estar com 34 anos de existência (1988-2022), foi somente na última década que surgiram estudos acadêmicos dedicados a comentar e analisar o conjunto de suas produções cênicas. Nesses esforços, é comum encontrarmos uma dedicação em emoldurar o fazer artístico da companhia em etapas distintas, pautado primordialmente em suas questões estilísticas e na argumentação panorâmica acerca do montante de obras coreográficas existentes. O pesquisador e crítico de dança Henrique Rochelle (2013), ao categorizar a trajetória artística da Quasar em etapas e interessado em investigar o aspecto comunicacional de suas obras, sugeriu que a companhia pode ser compreendida em três: a primeira, seria de 1988 a 1997, de *Asas a Registro*, onde as obras estariam “pautadas pela construção cênica de esquetes cômicos”; a segunda, iria de 1998 a 2010, de *Divíduo a Tão Próximo*, período em que a companhia “evidencia e desenvolve a movimentação segmentada”; e por último, anunciava a possibilidade de emergir um período que teria início com *No Singular* em 2012, “identificado pelo desejo do coreógrafo de restabelecer a proximidade da Cia com a realidade contemporânea externa à produção coreográfica atual – aquilo que ele chama de ‘mundo da dança’” (Rochelle, 2013, p.53).³

O também pesquisador e comentarista de dança Rafael Ventuna (2012), ao analisar a trajetória da Quasar, atrelando gestão e trabalho artístico, propõe uma periodização distinta à de Rochelle. Para Ventuna (2012), a definição de uma primeira etapa onde a comicidade sobressai sobre outros aspectos cênicos, é possível nas obras de 1989 a 1994, de *Estudos a Versus*.

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 da irreverência é iniciada com “Estudos” (1989) e encerra-se com “Quatros” (1994). É preciso destacar neste período a produção “Não Perturbe” (1992) (Ventuna, 2012, p.9).

Ventuna estabelece *Versus* como um marco histórico do fim de um período,

³ No texto de Henrique Rochelle (2022) intitulado “Quasar fora de Casa: modos de fazer dança, desde a paralisação das atividades contínuas da Quasar (2016 - 2022)”, publicado no livro *Quasar em nove perspectivas*, pode ser encontrada uma lista completa das obras produzidas pela companhia, assim como, uma atualização dos argumentos para possíveis categorizações históricas.



entendendo existir nesta obra, uma capacidade de apresentar um modo de narrar cênico e de esboçar uma qualidade estética específica. Existe, portanto, uma divergência entre as categorizações temporais quando se trata destes primeiros anos da companhia, relacionados às obras que se filiam a essas categorizações entre os pesquisadores apresentados. Mas é comum entre ambos, a aplicação de um olhar panorâmico que avalia as obras da Quasar produzidas entre 1988 a 1997 em comparação ao conjunto total de obras da companhia. Portanto, são análises comparativas da Quasar com a própria Quasar e que buscam justificar seus argumentos exclusivamente por distinções estético-formais, ou seja, não se dedicaram a reconhecer as descontinuidades na continuidade e nem situaram as obras em relação a seu próprio tempo e espaço, ou seja, às interações específicas de suas produções no momento em que ocorreram.

De todo modo, apesar de haver divergências, existe também certo consenso no modo de categorizar uma possível primeira etapa da companhia. Um pouco antes de Henrique Rochelle e Rafael Ventuna, a pesquisadora Paula Cristina Ribeiro (2003), ao se interessar pelas diferenças estilísticas entre as obras *Versus* (1994) e *Divíduo* (1997), propôs a seguinte argumentação que depois foi endossada tanto por Rochelle como por Ventuna:

A primeira fase de sua trajetória se estende até o espetáculo *Versus*, em que suas interferências se davam mais no campo das ideias do que no do movimento propriamente dito. Por não haver tido um contato direto nessa fase com a sala de aula, as suas coreografias não eram criadas e nem imaginadas numa sala de dança, o que acabou contribuindo para um desenvolvimento de concepção, de ideias, com novas possibilidades de dança, mais do que de coreografias baseadas apenas no movimento (Ribeiro, 2003, p. 91).

O humor e teatralidade parecem ser o elemento consensual entre os pesquisadores. Assim como, esses estudos recorrentemente atribuem às condições de trabalho da companhia até 1994 (quando os ensaios ainda não eram diários e não passavam de poucas horas), a responsabilidade pelo não refinamento da qualidade e especificidade técnica de movimento que passou a caracterizar a etapa seguinte da companhia. Novamente, a interpretação sobre a primeira etapa da companhia se encontra fadada à definição amparada em sua etapa subsequente, quando esta passou a estabelecer relações trabalhistas com seu elenco através do pagamento de cachês e salários. Entretanto, somente é possível afirmarmos que não havia refinamento e especificidade de movimento nos primeiros dez anos da Quasar, se a compararmos com as obras posteriores a 1997, tendo *Divíduo* (1998), como primeiro grande representante,



onde “a movimentação se tornou mais elaborada, mais requintada, e o humor sutil” (Ribeiro, 2003, p.91-92). E o que vou tentar argumentar aqui, é que essa leitura condena o fazer artístico da Quasar em seus primeiros anos, segundo as obras que vieram depois, considerando pouco espaço para a análise e investigação das obras coreográficas produzidas, principalmente as antecessoras de *Versus* (1994) e aos processos que as constituíram.

O início desta empreitada se deu pelo contraste entre como os estudos acadêmicos tratam os primeiros anos da Quasar - como a finalização de uma etapa onde o humor aparece como elemento central, uma dança carente de especialização do movimento ou como “não requintado” em comparação às obras posteriores - e como a companhia era noticiada na imprensa local de seu tempo. A jornalista Valbene Bezerra (1994) afirmou que: “É através de uma linguagem nova, que muitas vezes causa estranheza, principalmente nos mais conservadores, que a Quasar vem se destacando.” Também o jornalista Sebastião Vilela Abreu (1995), ao noticiar uma apresentação de *Versus*, destacou que: “É justamente o inusitado de sua dança, o humor, os movimentos e gestos que fazem da Quasar uma companhia original.” Portanto, ao invés de ser enquadrada como uma etapa primeira de um processo estético evolutivo/progressista, quando visto em seu tempo e espaço, o trabalho artístico da Quasar pode nos oferecer outras lentes para compreendermos suas especificidades em seus primeiros anos.

Com este diagnóstico, partirei do princípio de que, caracterizar a dança realizada pela Quasar em seus primeiros anos como humor em oposição à complexificação formal do movimento, consiste numa simplificação do trabalho, das pesquisas e das soluções cênicas que a companhia desenvolveu. E para que possamos retribuir às obras suas devidas importâncias históricas, a seguinte questão orienta esta análise: ao olharmos especificamente para as obras produzidas pela Quasar entre 1988 e 1994, é possível reconhecer mudanças ou reincidências de caráter estético-formal?

No meu empenho em tentar responder a essa pergunta, utilizarei os registros audiovisuais das coreografias em vídeo, disponibilizados pelo Arquivo da Quasar Cia. de Dança. Esses registros audiovisuais serão examinados no entrecruzamento com os depoimentos orais do coreógrafo Henrique Rodovalho, de Vera Bicalho (então bailarina e hoje diretora da companhia) e comentários publicados pela imprensa escrita. Esse entrecruzamento de fontes consiste num procedimento metodológico que permite o reconhecimento de reincidências históricas, no sentido de possuírem maior verossimilhança com o ocorrido (Bloch, 2001). Acompanhando esta premissa metodológica, o exercício historiográfico aqui empregado, consiste em verificar tanto se



as datações e classificações estilísticas existentes sobrevivem ao confronto com “ganchos documentais disponíveis” (Ginzburg, 2010, p. 15) como em reconhecer as mobilizações específicas da dança como prática em seu tempo e espaço (Martin, 1985).

Essa articulação entre metodologias historiográficas e os estudos em dança, nos permite vincular o reconhecimento dos “documentos involuntários” como agentes históricos privilegiados da prática da dança. No fazer da pesquisa, trata-se de identificar não somente as informações diretas e óbvias encontradas na documentação (que são os “documentos voluntários”), mas também as informações contidas nas fontes que não foram pensadas ou organizadas para permanecerem no tempo. Com essa paralaxe de perspectiva, realiza-se a descrição das obras coreográficas, buscando encontrar seus nexos com a realidade a partir da qual ela se forjou, sem que essa relação assumira aspecto determinista. Nesse sentido, há uma mobilidade de compreender junto com as fontes, situações e aspectos estilísticos em que, ora os processos e pessoas informam a dança e situações e aspectos estilísticos, ora a dança informa os processos e pessoas.

Esta proposta parte do princípio de que, a arte não se define exclusivamente por questões estéticas, mas também pelas interações entre pessoas e pelos usos que são feitos do trabalho artístico. Desse modo, o estudo das formas estéticas apesar de nos fornecer dados estilísticos, serão entrelaçados com dados extraestilísticos para que possamos compreender como a companhia configurou um modo cômico de fazer dança. Este procedimento também coaduna com a premissa do crítico literário Raymond Williams (1978) de que, antes de objetos, as obras de arte são práticas, nos permitindo adentrar às condições históricas que as possibilitam existir.

1988 a 1992: testando e formatando um modo de fazer dança

De pronto, a cronologia proposta por Ventuna (2012) ao suprimir *Asas* (1989) da caracterização dos primeiros anos da Quasar, me parece prudente. Isso porque o modo de organizar o corpo no espaço, os movimentos, a temática e as cenas são muito discrepantes com os anos subsequentes da companhia. *Asas* (1989) possui um tema abstrato, seres alados e uma nítida mescla de neoclássico com exercícios de aulas de *modern dance estadunidense*. O coreógrafo Henrique Rodovalho atribui essas características de *Asas* às próprias especificidades do elenco disponível naquele primeiro ano da companhia. De acordo com o coreógrafo “foi muito em cima de um elenco, vamos dizer, um pouco mais acadêmico” (Rodovalho, 2021). Por “acadêmico”, Rodovalho



se referia à formação técnica de balé em sua tradição clássica adquirida em escolas específicas de dança existentes em Goiânia. E no ano seguinte, a maioria dessas pessoas que deram a característica “acadêmica” a *Asas* (1988), deixaram de fazer parte do elenco da Quasar.

O pesquisador Hugo Dias (2021) demonstrou em seu estudo, que apesar de existir uma centralidade na figura de Henrique Rodovalho como autor das obras coreográficas da Quasar, o processo de construção de seu trabalho possui uma íntima ligação com as especificidades dos corpos e pessoas com as quais trabalha. E essa intimidade com os corpos e suas especificidades também aparecem em *Asas* (1988) e na drástica mudança estética encontrada na segunda obra produzida pela companhia *Estudos* (1989). Se em *Asas* havia uma predominância de corpos oriundos de uma formação escolar na técnica do balé em sua tradição clássica e dança moderna, em pessoas como Vera Bicalho, Tassiaca Stacciarini, Valéria Figueiredo, Sionara Okada, Ederson Xavier, Hugo Montalvão e Eleonora de Freiras, também contavam com pessoas com menos formação técnica em dança, como Duda Paiva, Durval Ibler e Cleo Cunha; em *Estudos* (1989) houve o inverso, a predominância de formações distintas e o não protagonismo no uso de movimentos pautados em técnicas de balé e *modern dance*. Portanto, entendo que foi a partir da obra *Estudos* (1989), que a companhia passou a edificar uma identidade própria no seu modo de fazer dança.

Em estudo recente (Guarato, 2022) me dediquei a demonstrar como no biênio 1993-1994, foram promovidas mudanças de gestão e estético-formais significativas no modo como a companhia existia. Mobilizada por feedbacks da crítica especializada e pela breve interrupção das atividades em 1993, a Quasar passou por mudanças que reorientaram não apenas seu modo de operar, como também a forma de selecionar artistas e de experimentar possibilidades cênicas que diluiu o protagonismo que a comicidade ocupava em suas cenas, resultando na obra *Versus* (1994) que a projetou nacional e internacionalmente no ano de 1996. Desse modo, compreendo que o humor como elemento caracterizador e orientador das obras da Quasar existiu até 1992, com a obra *Não Perturbe* (1992), tendo sido diluído gradativamente desse ano em diante. Por este motivo, me atarei neste texto, à análise das obras coreográficas produzidas pela companhia entre os anos de 1989 e 1992.

Em dezembro de 1989, a jornalista Edevania Silveira publicou a matéria intitulada “A dança de um novo tempo” no jornal *Diário da Manhã*, informando à sociedade goiana que a obra *Estudos* (1989) da Quasar Cia. de Dança se tratava de um trabalho que “promete romper o conceito tradicional de dança, modificar formas e movimentos, e



acrescentar outros elementos como o circo, a mímica, a fotografia e o vídeo”, destacando que tudo isso estaria regado por “um toque de humor dentro do contexto urbano” (Silveira, 1989)⁴. Nomeada como *Estudos*, a obra de 1989 se situa como o embrião da estética que caracterizaria a companhia em seus primeiros dez anos. A irreverência, a abertura para experimentação e feitura de cenas multimídias e interartes, o risco e ousadia como elementos dramaturgícos constituintes para o trato de assuntos do cotidiano urbano, ganham suas primeiras elaborações em *Estudos*.⁵

A jornalista Patrícia Cardoso (1990), ao noticiar *Estudos*, nos oferece interessantes informações sobre como a Quasar define seu trabalho naquele período:

Fazer da arte de dançar um repensar do homem urbano contemporâneo, que passa da era moderna à pós-moderna, são as impressões que Henrique, responsável pela coreografia, tenta passar com o trabalho. Ele levou três anos estudando, pesquisando a dança no eixo Rio-São Paulo, onde constatou que o realizado ali sempre resguardava o tradicional, a dança em si, pura e simples. Sua intenção, entretanto, foi partir daí para uma mesclagem de vários tipos de representações – o teatro, o circo, a mímica, com a dança.

Uma revolta com a dança entendida ou limitada à ideia do corpo em movimento. Uma expansão da definição do que é convencionalmente reconhecido como dança e uma vontade de fazer a dança tratar cenicamente de assuntos do tempo presente. Em 1989, passa a existir um pensamento cênico que contribuiu para a constituição de uma identidade da Quasar, uma postura artística que mobilizou a existência e a prática da dança elaborada cenicamente pautada no hibridismo artístico e no uso da comicidade como alegoria para situações ordinárias, fazendo a irreverência operar como ferramenta metafórica de diálogo com pessoas também urbanas, que se encontravam na condição de espectador.

⁴ A matéria também informa que o elenco era formado por Henrique Rodovalho, Christiane Cunha, Cleo Cunha, Vera Bicalho, Durval Ibler e Ederson Xavier, tendo Duda Paiva se acrescido ao elenco posteriormente.

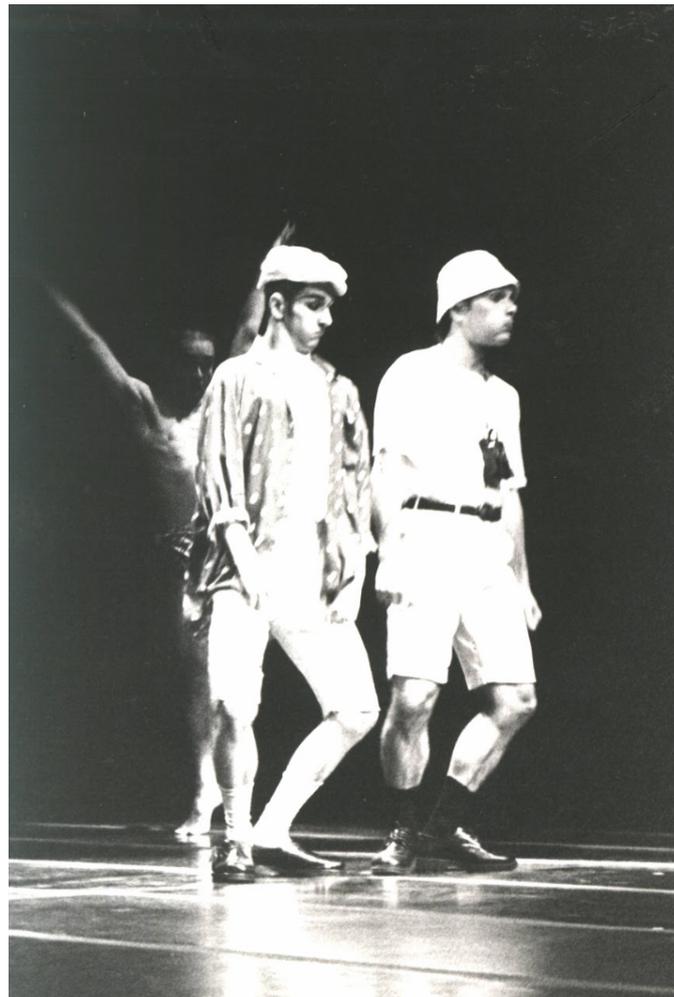
⁵ A fotografia na matéria de Edevania Silveira (1989), assim como a fotografia da matéria “Passos inovadores” de Patrícia Cardoso (1990), nos evidenciam também que algumas das cenas criadas para *Estudos*, reaparecem em obras posteriores, como *Sob o mesmo azul* (1990) e *Não Perturbe* (1992). Houve, portanto, não apenas o aprimoramento de um modo de fazer dança entre 1989 e 1992, mas uma manutenção de soluções cênicas na íntegra ao longo destes quatro anos.

Figura 1 - Henrique Rodovalho e Ederson Xavier em *Estudos* (1989)



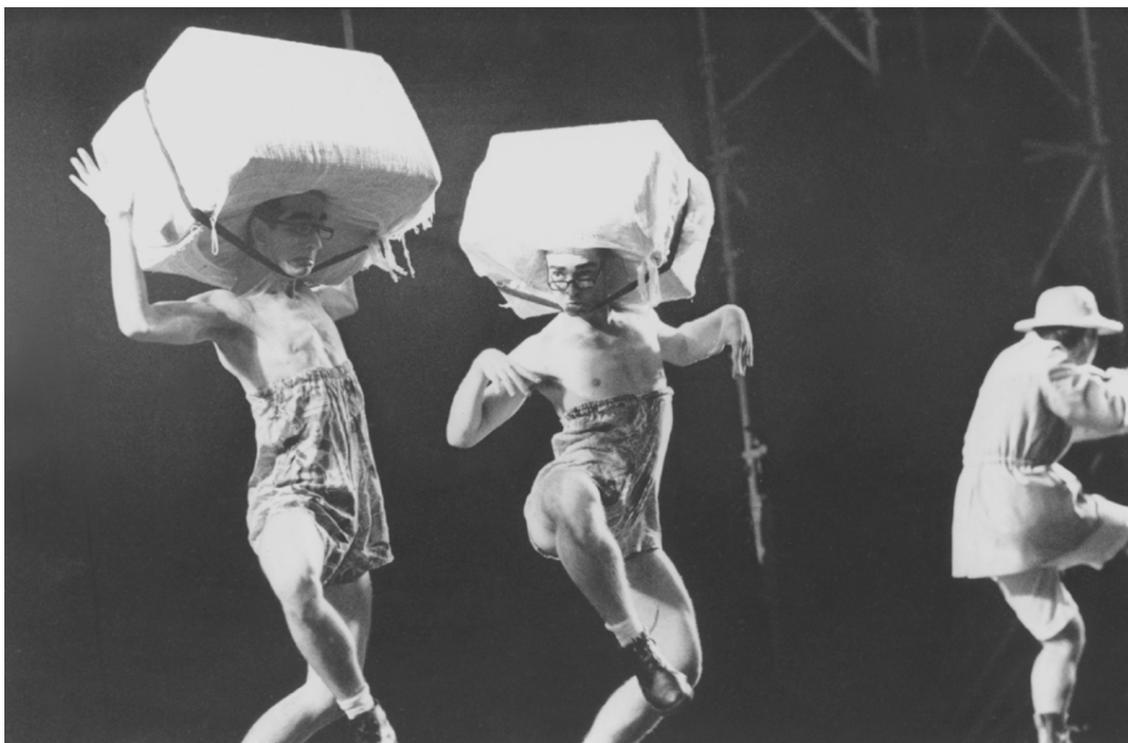
Acervo da Quasar Cia. de Dança.

Figura 2 - Duda Paiva e Henrique Rodovalho a frente e Ederson Xavier ao fundo, em *Estudos* (1990)



Acervo da Quasar Cia. de Dança.

Figura 3 - Duda Paiva, Ederson Xavier e Henrique Rodovalho em *Estudos* (1990)



Acervo da Quasar Cia. de Dança.

Figura 4 - Cristiane Cunha, Cleo Cunha e Vera Bicalho em *Estudos* (1989)



Acervo da Quasar Cia. de Dança.



A importância da obra *Estudos*, estreada em (1989), tem sido negligenciada nos estudos sobre a Quasar. Em sua reapresentação em janeiro de 1990, o trabalho foi definido pela jornalista Patrícia Cardoso (1990), como um “preâmbulo” para a obra seguinte, estreada em 1990 e produzida com recursos do Prêmio Concorrência Fiat de 1990, intitulada *Sob o mesmo azul* (1990). Nesta obra, ao contar com um montante de recursos financeiros, a companhia esgarçou as soluções e propostas apresentadas em *Estudos*. Em *Sob o mesmo azul* (1990), foram complexificadas e aperfeiçoadas as interlocuções entre dança e vídeo, com exposição de imagens, cores e corpos em televisores e projeções de vídeo intercalado com as cenas coreografadas ao vivo e alguns momentos em que vídeo e corpos compunham juntos a cena. Em entrevista ao jornal *Diário da Manhã*, publicado em 18 de abril de 1990, Henrique Rodovalho afirmou no trabalho multimídia *Sob o mesmo azul*: “Vamos mostrar uma coisa urbana, bem cidade, mas ao mesmo tempo universal. Queremos abordar a correria, a pressa, o tempo que não para e essa sensação de vazio que a nossa geração tem.”⁶

Havia, portanto, uma estreita relação entre fazer arte e viver a correria que o meio urbano incide sobre os corpos. Em estudo anterior, conseguimos demonstrar esse estreito vínculo entre o pensamento da Quasar e a cidade de Goiânia no período:

Tentando vincular a dança ao presente, ao cotidiano urbano e suas sociabilidades tipicamente modernas, a Quasar se propôs como representante legítimo do trato cênico da modernidade em Goiás em linguagem de dança. E conjuntamente à afirmação deste lugar do presente, o passado é sempre requisitado como o lugar de não referência (Guarato e Dias, 2020, p. 260-261).

Para que possamos compreender como o humor era requisitado pela Quasar para compor suas cenas coreográficas, também é importante o diagnóstico da historiadora da dança Luciana Ribeiro (2018), que ao investigar a dança adjetivada como arte na cidade de Goiânia na década de 1980, destacou que desde as experiências cênicas dos Grupos Via Láctea e Energia, o circuito de artistas da dança dedicados a fazerem cena, sentiam-se desprendidos de compromissos com a própria história da dança ocidental e seus cânones, abrindo espaço para um fazer de dança que ela definiu como “livre e experimental”. Essa informação é importante para compreendermos que a dança produzida pela Quasar em seus primeiros anos, era desobediente às tradições de dança, usando-as inclusive como assunto para sua *alegoria cômica* ao metaforizar situações do

⁶ Cf: Uma estrela quer brilhar. *Diário da Manhã*, 18 abr. 1990. (Revista)



tempo presente.

Não existia fórmula ou modelo para fazer dança, assim como, não havia amparo em procedimentos específicos de técnicas ou tradições cênicas. Mas, ao mesmo tempo, essa dança não estava “solta na história”, mas condicionada ao seu tempo e espaço onde se deu e às pessoas que a constituíram. Essa especificidade é traduzida pela então bailarina e hoje diretora executiva, Vera Bicalho (2022), nas seguintes palavras: “Fazíamos estudos e experiências, e era uma coisa muito divertida [...] era sem um compromisso.” A sensação de não terem orientação estética específica, de não serem obrigados a fazer de um modo pré-estabelecido, acrescido às diferentes formações artísticas do elenco, fez da dança algo “divertido”.

A comicidade à qual me refiro, possui um lastro identificável com a preocupação artística de fazer rir. Entretanto, a historiadora Verena Alberti (2002) em seus estudos sobre o risível, destacou que existe certo consenso em tratá-lo por sua função desviante em relação à norma, que permite ao ato de rir, subverter domínios, opressões e relações sociais normativas, podendo ocorrer por meio de descontinuidade, exagero, ironia, sátira, humilhação, ridicularização da crítica e da racionalidade e do inesperado. Esse entendimento vai de encontro com as formulações de Sigmund Freud (1996 [1905], p. 118)⁷, quando este define o risível por sua capacidade de conectar coisas de um modo “rejeitado e cuidadosamente evitado pelo pensamento sério.”

Para tanto, a elaboração de frases, gestos ou cenas capazes de fazer rir, demanda um modo específico de organização de informações, assumindo aspectos de uma técnica comunicacional capaz de fazer compreensível a comunicação cômica. A técnica de comicidade utilizada pela Quasar, constitui-se como um jogo que é simultaneamente estético, político e ético, uma vez que condensa ideias em cenas curtas, fornecendo um produto que reúne processos complexos, assim como, o humor permite existir algo compartilhado, uma espécie de resíduo da vida urbana que partilhamos e que nos permite reconhecer situações por meio de uma supervalorização da interpretação ao mesmo tempo em que possibilita zombar das interpretações e/ou regras normativas, permitindo assim, desestabilizar o social e a seriedade da racionalidade.

Especificamente nos estudos em dança, o pesquisador e artista Jorge Alencar (2008), reconheceu que o cômico em dança também permite reorientar os modos como

⁷ Sobre a análise dos chistes em Freud, tomo de empréstimo seu tratamento do “chiste de condensação”, mas sem adentrar em questões específicas da psicanálise como a “elaboração onírica” e nem sua relação com o “Pensamento onírico latente”, seguindo as recomendações do historiador Michael de Certeau (2002), sobre os limites do uso da psicanálise para explicações históricas.



a dança se faz:

A configuração do corpo e do pensamento em dança referenciada em princípios cômicos feitos de associações e conexões flexíveis e até mesmo contraditórias, estabelece nexos não-habituais, combinações atípicas e, ao problematizar a fixidez de verdades unívocas entre configuração e sentido, pode desmontar estereótipos ligados à maneira de se fazer/dizer a dança (Alencar, 2008).

A também pesquisadora e artista Ana Carolina Mundim (2014), ressaltou que a comicidade em trabalhos cênicos de dança possui a particularidade de fazer-se com o corpo, tornando necessário o reconhecimento das corporalidades presentes nos processos. E nessa esteira compreensiva em que o humor é reconhecido de modo quase auto evidente nos primeiros anos da Quasar, não era somente uma solução cênica ou aspecto distintivo de sua dança, mas algo constituinte de uma reunião de pessoas que se divertiam ao dançarem e configuraram uma dança que ridicularizava a própria tradição cênica da dança como procedimento para metaforizar situações cotidianas.

Isto posto, me parece pouco elucidativo definir as produções artísticas da Quasar em seus primeiros anos como uma mistura de teatro, cinema, circo e mímica. Estas informações são rapidamente obtidas nos jornais do período e não nos auxiliam a compreender as especificidades da dança realizada naquele momento. Tanto em entrevistas de Henrique Rodovalho em jornais do período, quanto nos trabalhos de Henrique Rochelle (2012), Samuel Mazza (2017), Michael Silva e Paulo Petronilio Correia (2016) e Rafael Ventuna (2012), é destaque esse hibridismo como responsável pela aparição de uma estética de cenas curtas e de aspecto cômico. No entanto, esta caracterização não nos auxilia a compreender como essa estética que marcou os primeiros dez anos da Quasar, foi construída e modificada ao longo desse tempo.

Tanto em *Estudos* (1989), quanto em *Sob o mesmo azul* (1990), é recorrente o uso de objetos cênicos cujas disposições espaciais e o fluxo de deslocamento produzido pela redistribuição das disposições destes objetos cênicos - constituem um procedimento basilar -; são capazes de fornecer mobilidade e dinamicidade aos movimentos, com acelerações e desacelerações rítmicas orientadas pela interação entre artistas e o manuseio dos objetos. Camisetas, calças, bancos, sapatos, travesseiros, vassouras, balões, cadeiras, cabideiro são exemplos disso. Também a entrada e saída de artistas de uma cena para outra, configura um modo de vincular cenas e situações que contribuem para o desenrolar de um enredo não enunciado, fornecendo elo pela presença e/ou ausência de artistas e suas interações.

Figura 5 - Luciane Xavier, Vera Bicalho e Paulo Pacheco em *Estudos* (1990)



Acervo da Quasar Cia. de Dança.

Em *Sob o mesmo azul* (1990), estando no elenco Cleo Cunha, Duda Paiva, Ederson Xavier, Henrique Rodovalho, Luciana Caetano, Luciana Cunha, Luciane Xavier, Paulo Pacheco e Vera Bicalho, fica evidente como o repertório de movimentos é selecionado e organizado para a cena. É possível reconhecer o descompromisso com o uso de técnicas de dança pré-estabelecidas. Mesmo sendo nítido o uso de movimentos pertencentes às tradições técnicas de danças como balé, dança moderna estadunidense e vogue - havendo momentos onde sobressai uma vontade física característica de obras de dança da década de 1980 encontradas em grupos como Rosas, Win Wanderkeybus, La La La Human Steps e o teatro físico do DV8 Physical Theatre -; tais técnicas e referências são executadas por corpos que não detinham e/ou não se preocupavam com uma formação técnica exímia.

Contudo, afirmar não haver uma presença ou predomínio de técnicas pré-estabelecidas, não corresponde a afirmar uma ausência de técnica. Pois, é justamente



no arranjo do conjunto cênico, que os movimentos e os corpos dos artistas que compunham a Quasar nesse período, ganham suas especificidades técnicas. O que estou formulando aqui é: cada esquete cênico desenvolvido pela companhia demandava a criação de um repertório de movimento específico, ou seja, a inexistência de técnicas de dança foi capaz de contribuir para o hibridismo cênico proposto pela companhia, demandando dos corpos ali presentes, a desenvoltura de inventar uma dança que conseguisse interagir com as especificidades das metáforas propostas. Assim como, nas cenas que faziam uso de movimentos que remetessem a técnicas específicas, estas eram esgarçadas e dilaceradas por movimentos outros que impediam uma caracterização rígida sobre o que a Quasar dançava.

Isso pode ser conferido na maioria das cenas de *Estudos*(1989) e *Sob o mesmo azul* (1990), quando a dança ganha elementos de teatralidade⁸ ao interagir com a proposta de encenar com o corpo: como o cuidado, asseio e dedicação com que a bailarina Luciana Caetano conduz um balão branco pelo palco, demonstrando o quanto aquela pessoa deposita de si e investe seu tempo e atenção para manutenção do objeto, que, quando oferecido ao bailarino Duda Paiva, este desvaloriza-o por completo, estourando-o. Ou o morador de apartamento que sofre a madrugada inteira com o barulho do vizinho de baixo, ao ponto de pensar em tirar a própria vida, apresenta uma movimentação recheada de contrações, torções, rolamentos e quedas que escancara o quanto nossas atitudes provocam sofrimento no outro mesmo sem nos darmos conta disso. Ou na sedutora dupla de garanhões que arditamente se deslocam com seus charmes, esforçados para serem notados pela mulher que se banha ao sol, sem se darem conta que os óculos escuros da mulher escondem que ela é cega, invalidando os esforços de serem vistos.

⁸ O conceito de teatralidade nos trabalhos cênicos da Quasar Cia. de Dança apresenta um misto de referências histórico-estéticas do teatro dramático com a compreensão contemporânea de teatralidade com o corolário da interação entre obra e seu espectador (Mostaço, 2007 e Féral, 2004), acrescido à explicação de Silvia Geraldi (2015) acerca das experiências interdisciplinares de artistas que transitam entre dança e teatro e que fornecem “novas sínteses dramatúrgicas” (p.27) por meio da pesquisa de corporeidades outras. Grosso modo, os trabalhos cênicos da Quasar ofertavam um híbrido de corpos que tiveram formação em teatro e dança, mantendo nitidamente o sentido de conservar do fazer teatral a representação mimética com intuito de conduzir tanto por meios cênicos como pela ação dos dançarinos-intérpretes, mas também redistribuía os modos e formas pelos quais os corpos solucionavam as esquetes para o efeito de comicidade, tendo em vista que a finalidade não era fazer teatro, mas sim, interagir assuntos cotidianos por meio dos corpos.

Figura 6 - Duda Paiva e Luciana Caetano em *Sob o mesmo azul* (1990)



Fonte: *print* do registro audiovisual do Arquivo da Quasar Cia. de Dança.

Figura 7 - Henrique Rodovalho em *Estudos* (1990)



Fonte: *print* do registro audiovisual do Arquivo da Quasar Cia. de Dança.

Figura 8 - Ederson Xavier, Henrique Rodovalho e Vera Bicalho em Estudos (1989)



Fonte: *print* do registro audiovisual do Arquivo da Quasar Cia. de Dança.

Alegoria cômica como protagonista no conhecimento cênico

Como destacado pelo crítico literário João Adolfo Hansen (2006), a alegoria funciona como substituto do pensamento, dizendo “a” para significar “b”. No entanto, apesar de substituir o pensamento, ele faz permanecer o mesmo pensamento. A pesquisadora literária Mara Favoretto (2013), acrescenta a esta definição, ao compreender a alegoria também como um instrumento indispensável ao pensamento e ao desenvolvimento cultural, uma vez que oferece um modo de pensar acerca do homem e sua relação com o universo. O estudo de Angus Fletcher (2002) ao se dedicar a demonstrar que a alegoria nomeia um modo simbólico que atravessa milênios, ressaltou que ela permaneceu como esquema expressivo e às vezes como “método” para interpretação de significados ocultos em textos, músicas, imagens ou no nosso caso, na dança.

Em sua dinâmica elementar, a alegoria requer certa cumplicidade entre o conteúdo e seu interlocutor, funcionando como uma quase conspiração acordada em empregar significados sigilosos ou aparentemente secretos. E é isso que encontramos tanto em *Estudos* (1989) como em *Sob o mesmo azul* (1990), uma técnica cênica metafórica



caracterizada por uma *alegoria cômica* das situações do presente urbano. A alegoria desenvolvida cenicamente com o auxílio de diferentes referenciais do campo das artes pela Quasar, funcionava como significação figurativa amparada por sentidos socialmente partilhados. Por este motivo, as alegorias cômicas da companhia para poderem funcionar, demandavam de seus receptores a participação nas regras e situações para que houvesse entendimento e funcionasse, expondo que, se o mundo urbano e modernizado se encontra em fragmentos e regado ao consumo, a Quasar demonstrava em forma de dança, que a contemporaneidade apesar de suas fragmentações, permite o reconhecimento de situações que atravessam lugares, sendo possível existir algum grau de unidade na fragmentação.⁹

Ao tentar conceituar a alegoria como forma dialógica, o filósofo Corinne Enaudeau (2006, p. 21 e 22) escreveu:

La imagen no posee la transparencia del signo, la claridad de la palabra, que deja ver la cosa cuyo sentido capta. Por el contrario, la imagen, al duplicar el objeto, lo aleja e incluso lo anula, lo convierte en una sensación pura en la que desaparece el concepto, el objeto conocido. Cubre lo real con un velo cuya opacidad detiene el pensamiento, lo llena y le basta. Allí reside el poder de la alegoría: lo sensible eclipsa lo que figura, el atractivo del representante hace olvidar lo representado.

Se por um lado conseguimos reconhecer a alegoria como uma recorrente forma de pensamento que auxiliou na edificação de uma caracterização das primeiras obras da Quasar, também é possível identificarmos pesquisas de movimento em *Sob o mesmo azul* (1990), como a criação por meio da repetição e variação de saltos; a construção de cenas com blocos de corpos para abordar situações coletivas de constrangimento ou alienação; assim como a presença da linguagem filmática e de técnicas de edição em vídeo e em cenas; e um interesse em explorar possibilidades de movimentos para cenas desenvolvidas com duos e trios de artistas, característica que acompanhará toda a produção da Quasar até o presente.

No ano de 1991, a Quasar realizou uma série de apresentações, variando o nome da

⁹ Apesar de não encontrarmos nenhum depoimento que endossasse essa aproximação, vale mencionar que é possível reconhecer correspondência entre o humor, o uso de materiais cênicos, a organização e deslocamento dos corpos no espaço e a dinâmica de esquetes curtas também trabalhadas pelo coreógrafo francês Philippe Decouflé, com destaque ao vídeo-dança Codex de 1987, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1VlkBLA7vY&list=PL880E136E97C34F09>. Acesso em: 10 jan. 2022.



obra pelos diferentes lugares por onde se apresentou, como *3 é melhor*¹⁰, *Três ao Centro*¹¹ e *As Três*¹² e *Três é melhor ainda*¹³. Sobre estas apresentações, não consegui obter registros fotográficos ou audiovisuais. Mas, ao ser noticiada a apresentação da Quasar na imprensa escrita da cidade de Uberlândia, é possível encontrarmos menção de que se tratava de uma obra dividida em três partes, caracterizadas pelo conjunto de músicas que diferenciavam cada uma delas, sendo a primeira parte com músicas do grupo “Os mulheres negras”, a segunda, com músicas de Michael Obreé e a terceira, com músicas de Tom Waits, definidas como a “soma dos dois últimos anos de trabalho [...] apresentando coreografias totalmente diferenciadas do contexto ‘normal’ da dança.” (Deconto, 1991) Apesar de não ter acesso imagético à obra, me parece possível definir a circulação realizada em 1991, como um rearranjar das obras *Estudos* e *Sob o mesmo azul*. Esta afirmação se respalda no fato de que a estrutura tripartida pautada em compositores musicais também foi utilizada em *Estudos*¹⁴. Assim como, no ano seguinte, a obra *Não Perturbe* (1992) foi resultado do aprimoramento de cenas e fusão das obras anteriores:

...aí a gente aperfeiçoando ainda mais o ‘Estudos’, que depois no final virou ‘Não Perturbe’. O ‘Não Perturbe’ é uma mistura de trabalhos, de ‘Estudos’ e ‘Sob o mesmo azul’. Foi quando pegamos uma mescla de vários trechos, momentos assim e tornou o ‘Não perturbe’ (Rodvalho, 2021).

E foi com *Não Perturbe* (1992), que a Quasar obteve sua maior visibilidade em seus primeiros anos, tendo recebido atenção da *Revista Veja*, realizado circulação pela centralidade Rio-São Paulo e sua primeira apresentação internacional no Festival de Teatro de Manizales, na Colômbia, se apresentando na abertura do 24º Festival Universitário de Teatro da América Latina, bem como, recebeu suas primeiras críticas especializadas. Em âmbito local, o escritor PX Silveira (1992) destacou a singularidade da companhia no jornal *O Popular*, afirmando que a Quasar “Toma a pílula da modernidade e abrem-se ao público como uma santa no confessionário. Tornam possível e

¹⁰ Cf. Jaime Deconto. Quasar: a pesquisa contra. Correio do Triângulo, Uberlândia, 26 out. 1991 e Grupo Quasar vai apresentar o espetáculo “3 é melhor”. *O Triângulo*. Uberlândia, 24 out. 1991.

¹¹ Cf. Quasar será atração especial de hoje na Casa da Cultura. *O Guaíra*, Curitiba, 02 dez. 1991.

¹² Cf. Programa do II Passe Devant Dança Brasília. Brasília, 1991.

¹³ Cf. O grupo Quasar de Goiânia, convidado especial para abertura do Seminário. *Jornal de Brasília*, 25 out. 1991, p. 7.

¹⁴ Nesta obra, as cenas eram divididas em três grandes conjuntos, sendo cada um deles reunidos por músicas dos compositores: “Os Mulheres Negras”, René Aubry e Tom Waits.



constatável a produção de novos tijolos para a catedral da arte. Consagram-se a ponta de lança da atualidade artística localizada no aqui e agora goianiense.”

Mais específico que o comentário de PX Silveira, a imprensa colombiana destacou que *Não Perturbe* (1992) organizava uma obra na qual dança não é dança e teatro não é teatro, assim como, o conjunto de cenas apresentadas continha uma “ausência de lógica”¹⁵. O crítico teatral Wilson Escobar Ramirez (1992) definiu a dança da Quasar como uma “danza atuada” que nos oferece uma “anarquia do movimento”, mas que não se equivale à desorganização ou falta de coesão entre o corpo que dança e o assunto tratado em cada cena. Para Ramirez (1992): “Há aí uma séria reflexão pelo movimento mesmo, um mostruário de imagens que intencionalmente si negam a significar ou a estabelecer códigos semióticos com o espectador.”¹⁶ O também crítico teatral Maurício Guzmán (1992) descreveu *Não Perturbe* como “...vários contos que muito pouco tem a ver um com o outro. Ao contrário, as temáticas surgem da selva da cidade, do sensual ao ingênuo ou do banal ao profundo.”¹⁷ Estes comentários realizados pelos críticos de teatro vão de encontro ao tratamento da dança da Quasar como alegoria cômica, pois, ao mesmo tempo em que os esquetes cênicos permitiam um reconhecimento do humor, as situações ridicularizadas ou transformadas em sátiras dançadas não possuíam correspondência simbólica imediata com o espectador, justamente pela sua articulação metafórica.

Isto posto, *Não Perturbe* (1992) pode ser entendido como corolário das experimentações e amadurecimentos do trato cênico da dança que a Quasar inventou para si. E deste modo, a etapa caracterizada pelo humor como protagonista no modo de organizar e fazer dança, não se encerra em Versos (1994), mas sim, em *Não Perturbe* (1992), tendo em vista que as obras produzidas em 1993 e 1994, se dedicaram justamente a diluir esse protagonismo que a comicidade ocupou até 1992 (Guarato, 2022). Assim como, não é apenas o humor que caracteriza esta etapa, mas seu descompromisso com a seriedade cênica, uma crítica à dança como arte e seus emolduramentos, inventada com um elenco que possuía modos peculiares de dançar, organizações cênicas curtas e dinâmicas que, alinhadas a formações corporais diversificadas, produziam o *feedback* da plateia na forma de riso. No entanto, não se trata apenas de fazer rir, pois as cenas não são cômicas em si, elas ganham esta conotação ao interagirem com as experiências

¹⁵ Teatro de Ruptura. *La Patria*. Manizales, 24 ago. 1992.

¹⁶ Wilson Escobar Ramirez. “Não Perturbe”, o la decadencia en simples movimientos. *La Patria*. Manizales, 24 ago. 1992.

¹⁷ Mauricio Guzmán. Divierta y no joda. *La Prensa*. Santa Fé de Bogotá, 25 ago. 1992.



urbanas das plateias, mas seus conteúdos são em sua grande maioria, críticas descompromissadas à vida urbana no fim do século XX.

O que me parece importante destacar, é que esse descompromisso também fazia parte do modo organizacional da companhia. A Quasar não estava apenas experimentando, estava testando possibilidades em busca de um modo de fazer. O que esse interstício entre 1989 e 1992 nos evidencia, é que não era experimento pelo próprio ato de experimentar, uma vez que, há uma coesão no modo como a dança era organizada e dada a ver: por metáforas da vida ordinária. Um jogo inesperado para uma obra de dança; nesse sentido, a Quasar era ácida e crítica ao produzir uma dança que burlava com a teatralidade para assumir seu modo específico de existir, uma dança sem amarras, que usava e abusava das heranças de danças e suas estéticas, uma dança onde nada era definido como primordial. Encontramos cenas onde a técnica do balé sobressaía-se, mas outras onde o protagonismo era do vogue, outras onde a força e contato faziam uso do teatro físico, outras onde a encenação assumia o protagonismo, que era sucedida por cenas onde a movimentação era inventada e não se amparava em técnicas de dança pré-estabelecidas.

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ALENCAR, Jorge. Dança Contemporânea e Comicidade. *Idanca.net*, 18 jun. 2008. Disponível em: < <http://idanca.net/danca-contemporanea-e-comicidade/> >. Acesso em: 12 mai. 2022.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CERTEAU, Michael de. O que Freud fez da história. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 281-300.

DIAS, Hugo Oliveira. *Descentrando o coreógrafo como gênio da dança: uma análise sobre Henrique Rodovalho e sua atuação junto à Quasar Cia. de Dança (1988-1997)*. Artigo (Graduação em Dança) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

DIAS, Hugo Oliveira; GUARATO, Rafael. Dança e sonhos em rede: os primeiros 10 anos da Quasar Cia. de Dança (1988-1998). *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Salvador: ANDA, 2019, p.1557-1562.



ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.

FAVORETTO, Mara. Charly García: alegoria y rock. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 125-51, jul.-dez. 2013.

FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Ediciones Akal. S.A., 2002.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Trad. Margarida Salomão. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GERALDI, Silvia. *Raízes da teatralidade na dança paulistana, duas criadoras Célia Gouvêa e Sônia Mota*. Curitiba: Prismas, 2015.

GIGENA, María Martha; DORIN, Patricia. Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol.01, n. 01, p. 40-67, 2022.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.143-275.

GUARATO, Rafael. O ano em que a Quasar quase terminou... ou como a interrupção das atividades da Quasar em 1993 ressoou em sua permanência. In: GUARATO, Rafael e DIAS, Hugo Oliveira (Org.). *Quasar em nove perspectivas*. Salvador: ANDA, 2022. Pp. 69-106.

GUARATO, Rafael; DIAS, Hugo Oliveira. Quasar Cia. de Dança como arauto da modernidade 'nesse cerradão bravo': nuances entre dança, cidade e aspirações urbanas entre os anos de 1988 e 1996. In: GUARATO, Rafael; CADÚS, Eugenia; MARQUES, Roberta Ramos. (Org.). *Memórias e histórias da dança por vir*. Salvador: ANDA, 2020, p. 242-275.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

MARTIN, Randy. Dance as a social movement. *Social Text*, 12, 1985, p. 54-70

MAZZA, Samuel Nogueira. NO SINGULAR (2012): *dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?* Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

MOSTAÇO, Edécio, Considerações sobre o conceito de teatralidade. *DAPesquisa*, Florianópolis, v.2, n.4, p. 56-61, 2007.



MUNDIM, Ana Carolina. A comicidade como possibilidade criativa na dança contemporânea. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 46-58, 2014.

RIBEIRO, Luciana. *Breves danças à margem: explosões estéticas de dança na década de 1980 em Goiânia*. Goiânia: Eclea, 2018.

RIBEIRO, Paula Cristina Peixoto. Quasar Companhia de Dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. *Pensar a Prática*, 6: p. 87-106, 2002/2003.

ROCHELLE, Henrique. Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. *Anais do VII Congresso ABRACE*. Porto Alegre, 2012.

ROCHELLE, Henrique. Estilo e Comunicação nas Coreografias da Quasar Cia de Dança. *Anais do I Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena*. Campinas: Unicamp, 2013. p. 52-58.

SILVA, Michael; CORREIA, Paulo Petronilio. A Performance para o Riso: a Comicidade na Quasar Cia. de Dança a Partir de “Por Instantes de Felicidade” (2008). *Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 53-71, 2016.

VENTUNA, Rafael. *Quasar cia. de Dança - quando arte e negócio movem-se juntos*. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso MBA em Bens Culturais) – Cultura, Economia e Gestão do Programa FGV Management. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

Fontes em áudio

BICALHO, Vera Regina Santana. Goiânia, (via *google meet*), 02 mai. 2022. *Entrevista*.

RODOVALHO, Henrique. São Paulo/Goiânia (via *google meet*), 08 set. 2021. *Entrevista*.

Fontes impressas

ABREU, Sebastião Vilela. “Quasar” vai dançar na Alemanha. *O Popular*. Goiânia, 07 dez. 1995.

BEZERRA, Valbene. Dança versus conservadorismo. *O Popular*. Goiânia, 16 dez. 1994. (Caderno 2)

CARDOSO, Patrícia. Passos inovadores. *O Popular*, 13 jan. 1990. (Caderno 2)

DECONTO, Jaime. Quasar: a pesquisa contra. *Correio do Triângulo*, Uberlândia, 26 out. 1991.



GRUPO Quasar vai apresentar o espetáculo “3 é melhor”. *O Triângulo*. Uberlândia, 24 out. 1991

GUZMÁN, Mauricio. Divierta y no joda. *La Prensa*. Santa Fé de Bogotá, 25 ago. 1992.

O GRUPO Quasar de Goiânia, convidado especial para abertura do Seminário. *Jornal de Brasília*, 25 out. 1991, p. 7.

RAMIREZ, Wilson Escobar. “Não Perturbe”, o la decadencia en simples movimientos. *La Patria*. Manizales, 24 ago. 1992.

SILVEIRA, Adevania. A dança de um novo tempo. *Diário da Manhã*, 17 dez. 1989.

TEATRO de Ruptura. *La Patria*. Manizales, 24 ago. 1992.

UMA estrela quer brilhar. *Diário da Manhã*, 18 abr. 1990. (Revista)

Recebido em: 18/06/2022

Aprovado em: 08/11/2022