



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

O REGISTRO FÍLMICO DE *NO SINGULAR* (2012): UMA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA?

Samuel Nogueira Mazza¹

INTRODUÇÃO

A escolha pelo registro fílmico do espetáculo *No Singular*, de 2012, da Quasar Cia. De Dança, como objeto principal de análise foi feita já na iniciação científica durante a graduação. A Quasar Cia. De Dança surge em Goiânia – Go, no ano de 1988, pela união do coreógrafo Henrique Rodovalho e da dançarina Vera Bicalho, ambos dissidentes da academia Energia de Julson Henrique.

A escolha por esse registro fílmico deveu-se a dois motivos principais: primeiro pela qualidade do registro fílmico desse espetáculo, o que já deixou bastante evidente as possibilidades de pesquisa a partir desse objeto; o outro motivo foi a quantidade de informações publicadas em jornais sobre o espetáculo, tanto na sua estreia como durante todas as suas representações na capital goiana.

As notícias de jornais, em sua quase total maioria, colocam *No Singular* como um divisor de águas na trajetória da companhia, pois seria um espetáculo que

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS – UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista de Pós-Graduação – Mestrado (GM) (CNPq). Graduado em História (2017) pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail para contato: nogueiramazza@gmail.com.

reestabeleceria uma comunicação mais clara entre a Quasar e o público, após uma fase mais “hermética”, mais voltada para o mundo da dança. Além disso, essas notícias também divulgam temas que são tratados na obra de Henrique Rodovalho, como as relações em rede, o mundo digital, as redes sociais e a nossa relação com essas plataformas de comunicação e interação na contemporaneidade².

ENTRE A ESTÉTICA E A SEMIÓTICA

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

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

² Todas as notícias de jornais referentes ao espetáculo foram retiradas do jornal *O Popular*, disponíveis em: <https://www.opopular.com.br/>. Última visualização: 18/12/2018.

Partindo desse ponto de vista, aliado à noção de transposição midiática de Irina Rajewsky, Cluver pensa a transposição intermidiática como a ação de transportar uma obra – poema, conto, escultura, música, etc – para outro suporte midiático, onde o novo texto, ou texto-alvo, conserva certos elementos do texto-fonte (diálogos, personagens, enredos, etc). A grande diferença entre as teorizações de Cluver e Jakobson é que a transposição Intersemiótica de Cluver não resulta em um substituto do texto-fonte, mas sim na produção de algo novo em que “a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças” (CLUVER, 2011, p.12).

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

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

Ou seja, o que nos interessa então são as possibilidades imbricadas entre uma linguagem e outra, sem a preocupação de estabelecer semelhanças e diferenças, mas pensar como as possibilidades técnicas e as características formais específicas de cada

linguagem interferem e modificam uma a outra. É claro que percebemos que a experiência daquele que assiste ao registro é diversa daquele que assiste à encenação, porém o registro não pode ser considerado uma obra de arte completamente nova.

Nesse sentido, a análise estética do registro fílmico tem se mostrado mais proveitosa para os avanços da pesquisa. O que queremos dizer é que o registro é um objeto novo, autônomo, mas não completamente original em comparação com a obra coreográfica. Isso se estabelece pela própria liberdade criativa de quem dirige o registro fílmico, que acaba sendo limitada pela obra que está sendo gravada, impossibilitando toda a liberdade criativa possível. O que não quer dizer que certas técnicas, típicas do cinema, não sejam utilizadas durante o registro de forma criativa, na maioria das vezes, usadas para melhorar a experiência de quem assiste somente ao registro. Porém essas técnicas acabam se entrecruzando com a obra que está sendo filmada, modificando-a, alterando sua temporalidade, ditando as próprias regras do cinema sobre a obra registrada.

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

Na técnica de *close-up* em plano próximo, a câmera deixa de copiar a realidade e seleciona o essencial, aniquila a realidade espacial do palco e a temporalidade da encenação. Assim, todos os planos próximos identificados durante o registro de *No Singular* são uma seleção daquilo que foi entendido como o mais importante, aniquila todo o resto do palco que envolve a movimentação dos outros bailarinos e ressalta uma especificidade. A técnica de filmagem de teatro hoje é muito diferente dos primeiros registros em que apenas uma câmera ficava na boca de cena, estática, assumindo a visão de um possível espectador. Essa maneira de produzir registros foi muito criticada pelo próprio Rosenfeld e por diretores de registro, como percebemos através dos trabalhos de Tamara Katzenstein (2007) e Talitta Freitas (2010), por retirar a especificidade da linguagem cinematográfica que é, exatamente, a mobilidade da câmera e a montagem.

É a partir dessas questões que passamos a entender a interferência, ou melhor, as relações que a objetiva da câmera e as técnicas de cinema – como o *close up*, o corte e

a montagem – estabelecem com obras registradas. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica faz com que os registros de teatro deixem de copiar a realidade e passem a imprimir o seu olhar sobre a obra. Há nesse sentido uma liberdade criativa de como o “tempo cinematográfico”³ irá ser trabalhado sobre a obra, qual parte será privilegiada, o que será deixado de fora em determinado momento, qual é o detalhe que deve ser registrado ou qual efeito deve ser empreendido em determinada passagem.

No caso de *No Singular*, percebemos uma intensa articulação entre o registro e a coreografia com o objetivo de ressaltar alguns significados do espetáculo, por exemplo: o primeiro esquete do espetáculo chama-se pezinhos⁴, e os planos detalhes nesse esquete são todos voltados para os pés dos bailarinos. Em outro momento, esse mesmo plano é usado para ressaltar a presença da cantora convidada que executa uma música ao vivo no palco. Em vários momentos, é utilizada a sobreposição de imagens para enfatizar a virtualidade das redes sociais, e a velocidade dos cortes sempre acompanham o tempo coreográfico, ou seja, frases coreográficas mais viris e ágeis são acompanhadas de cortes mais rápidos e com pouca duração em cada plano. Já nas frases mais lentas e com movimentação menos intensa, os cortes são também em menor quantidade, mantendo-se mais tempo em cada plano utilizado.

POR UMA FUNDAMENTAÇÃO NA ESTÉTICA

A despeito das especificidades do registro, que seriam muito melhor discutidas a partir da apresentação das imagens, nesse momento, outras questões tornam-se mais importantes de serem pontuadas. A primeira é quanto ao papel e objetivo da análise estética de obras artísticas. Para Rosenfeld (1993), os valores estéticos são de fato concretizados e têm primazia em obras artísticas. É na arte que todos os outros valores, os de uso, os hedonísticos, religiosos, morais e científicos têm menor importância em comparação com os estéticos. Segundo ele, esses valores estão presentes em todas as sociedades. O que muda é a valorização que damos a eles.

³ Para melhor entendimento sobre o “tempo cinematográfico” ler. ROSENFELD, Anatol. *O Close up em Plano Próximo*. In.: *Cinema: arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva (Debates: 288), 2013.

⁴ O nome de todos os esquetes que utilizamos na pesquisa foram retirados da dissertação de Mestrado de Henrique Rochelle, defendida em 2014. ROCHELLE, Henrique. *Elementos da dança como linguagem: “no Singular”, de Henrique Rodovalho*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

Percebemos que Rosenfeld, de certa maneira, historiciza a relação que estabelecemos com os nossos valores, inclusive estéticos. Ou seja, nossas valorizações ou desvalorizações estéticas variam com o tempo. Assim, os arranjos formais, mais ou menos bem definidos dentro de cada arte para produção do efeito estético, também se modificam ao longo do tempo.

Desse ponto de vista, podemos compreender duas questões importantes: primeiro é a valorização do contexto para compreensão de obras de arte, e isso fica muito claro nos estudos de Rosenfeld, sempre pontuando como os artistas estão em constante relação com o seu tempo, por exemplo, durante o advento do romantismo na Alemanha ao analisar, em suas reflexões estéticas, as obras de Goethe, Schiller e Beethoven.

Outra questão importante é que a análise estética só é possível se partirmos da obra, ou seja, a obra toma primazia na análise estética, partindo principalmente da noção de linguagens, pois essas são os arranjos formais capazes de produzir o efeito comunicativo estético. Então, é preciso entender as técnicas e formalidades da linguagem, inserida em seu momento, para empreender uma análise estética que também é realizada em um determinado momento posterior ao da obra.

Para Rosenfeld, não vivemos em um mundo de fatos, mas sim num mundo de variadas reações positivas ou negativas: "o valorizar impregna nossa vida até o âmago [...] vivemos num denso tecido de valorizações [...]. Isto quer dizer que não só a cultura em geral, mas também minha posição dentro desta cultura determina em alto grau minha visão das coisas" (ROSENFELD, 1993, p.239-240).

A partir dessa afirmação, percebemos a importância das posições ocupadas pelos sujeitos dentro da cultura. A mensagem não é vista de forma unânime por todos, dependendo de uma série de questões, inclusive, da temporalidade desses sujeitos inseridos nessa cultura. Além disso, pensar a inserção dos sujeitos na cultura impossibilita o analista de pensar o texto somente a partir de suas características internas, pois a posição do autor e do leitor, dentro da cultura, passa a ter importância na discussão. Por fim, nos permite discutir qual é esse "lugar social"⁵ ocupado por aquele que produz arte e aquele que lê a arte. Entendemos que tanto a produção quanto a leitura são dependentes ou são

⁵ Entendemos "lugar social" aqui a partir das considerações teóricas feitas por Michel de Certeau em *A Escrita da História* (1982). Para aprofundamento no debate, ver: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

produzidas a partir de um lugar ocupado na cultura. É a partir dessas considerações que se torna possível pensar a historicidade das linguagens artísticas.

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

Por esse prisma, percebemos que a análise semiótica acabaria nos impossibilitando de pensar essas questões referentes ao registro fílmico. Primeiro por ser considerado, pela transposição, um processo mais simples em relação às outras possibilidades da transposição⁶. Isso não é necessariamente verídico se observarmos todas as implicações tanto das relações entre as linguagens quanto na utilização desses registros fílmicos em um dado contexto. Esse é o caso de *No Singular*, que foi montado reforçando significados presentes no espetáculo, estabelecendo assim uma dada memória do que foi a apresentação no teatro.

O segundo ponto é sobre a atenção secundária que se dá para a linguagem na análise semiótica. A partir de uma tradição “peirceana”⁷, a análise semiótica entende a

⁶ Claus Cluver dedica algumas linhas para pensar os registros fílmicos de ópera e de teatro, e nesse trecho ele destaca que essa operação é aquela que mais preserva as características do texto-fonte, como cenário, figurinos, etc, sendo que o registro apenas substitui o olhar do espectador pela câmera. Nota-se, a partir desse trecho, que o autor desconsidera as implicações da objetiva e das técnicas de filmagem sobre o espetáculo filmado. Para ele, o registro mantém-se fiel ao espetáculo, sem alterações por parte da câmera e ainda considera que outros tipos de transposições ou adaptações sejam mais complexas em relação ao registro de palco. CLUVER, Claus. Intermidialidade. In. *Pós*. Belo Horizonte. v.1, n.2, p.11-12, nov.2011.

⁷ Aqui fazemos referência aos estudos de Teoria Semiótica desenvolvidas por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). Para aprofundar a discussão sobre a semiótica “peirceana”, ler: MELO, Desireé Paschoal de, MELO, Venise Paschoal de. *Uma Introdução à Semiótica Peirceana*. Paraná - Gráfica Unicentro. Unicentro – 2015. Disponível em:

linguagem apenas como uma ferramenta utilizada na comunicação. A obra, nesse sentido, é reduzida ao nível de mensagem, sendo essa uma das principais críticas levantadas por Matheus Brito (2015) na análise semiótica no campo da literatura. Para o pesquisador, a semiótica tende a tratar objetos artísticos em prol da generalização científica, deslocando o poema, por exemplo, para o estudo de seu código. A abordagem linguística da literatura emancipou-a da estética. Dessa maneira, “a crítica cedeu o primado à atividade de análise literária: da obra não se predica um valor primário, mas um sistema de signos a decodificar [...] o juízo crítico foi tomado como algo exterior à obra” (BRITO, 2015, p.1412). Assim, aniquila-se o julgamento de valor. A função da análise passa a ser a de identificar e descrever signos que são naturalmente constantes na semiótica.

A consequência desse trato semiótico com a obra artística é torná-la “ahistórica”, ou seja, emancipada de seu contexto e momento de produção. É exatamente essa a análise empreendida por Fábio Sadao Nakagawa e Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa (2017) ao pensarem o filme *A Festa de Babette* (1987) a partir da transposição Intersemiótica e das noções de fronteira semiótica, memória cultural e tropo, propostas por Iuri Lotman. Esse filme é uma adaptação do conto homônimo de Isak Dinensen (1885 – 1962), e a análise fílmica realizada pelos autores parte de uma cena específica, onde eles diagramam uma relação piramidal de força e importância em torno da figura paterna e todos os outros personagens em volta de uma mesa.

Essa forma piramidal em perspectiva, que passa uma noção tridimensional de uma imagem planificada (ou seja, de duas dimensões), faz os pesquisadores se preocuparem com a origem da técnica de perspectiva que os leva para a análise de pinturas renascentistas de Giotto di Bondone (1266 – 1337). Para os autores,

a articulação da memória proposta pela semiótica da escola de Tártu-Moscou é constituída tanto pela lógica temporal quanto espacial. Pela dimensão diacrônica, têm-se a percepção de uma espécie de estabilidade entre textos oriundos de épocas distintas [...] A constância desses traços permite identificá-los como invariantes que, pela analogia entre formas, passam a ser percebidos como semelhantes (NAKAGAWA, NAKAGAWA, 2017, p.8).

Nesse sentido, a forma piramidal possibilita a aproximação com outras formas imersas na cultura, apesar do longo período que as separam.

Questões importantes perdem-se nessa análise. Primeiro pela grande temporalidade abordada, fazendo com que processos mais sutis e mais difíceis de serem identificados num recorte tão amplo sejam extirpados da pesquisa. Outra consequência é a ideia de que os signos são constantes e não sofrem interferências do seu contexto de uso, podendo ser invocados em diferentes temporalidades com as mesmas características de tempos anteriores. Por fim, o contexto e a estética são suprimidos e tudo fica atemporal, sendo uma coisa só: a técnica invariante como solapadora das sensações e impressões estéticas datadas. A linguagem cinematográfica perde sua especificidade contextual ao ser comparada com um quadro Renascentista. Nesse sentido, a pergunta “o que essa obra diz sobre o seu tempo?” pensada a partir das considerações de Eduardo Morettin (2003), ao discutir películas de reconstituição histórica, perde-se, não tem mais razão de ser dentro da análise semiótica, pois um filme histórico, como no caso de *A Festa de Babette*, nessa perspectiva, nada diz sobre o seu contexto de produção e de leitura.

Por fim, vale ressaltar que apontamos aqui diferenças, principalmente, em relação à semiótica de imagem, como definem Cardoso e Mauad. Essas diferenças ficam muito mais sutis e de difícil definição em relação ao que os pesquisadores chamam de semiótica planar, pois “nesta, a imagem é um texto-ocorrência em que a iconicidade tem a natureza de uma conotação veridictória (um juízo) culturalmente determinada” (CARDOSO, MAUAD. 1997, p.572). O que os autores ressaltam é que esse deslocamento da análise semiótica se deveu a um duplo caminho: primeiro, da saída de uma semiótica sígnica para outra, a da significação, a partir dos textos de Roland Barthes; e, por outro lado, demonstrar que os signos icônicos possuem um caráter convencional. O que notamos é que os dois historiadores percebem, é claro, a importância da historicidade, mesmo na análise semiótica, e têm uma preocupação com o estabelecimento de um juízo definido culturalmente, ou seja, contextualmente.

Talvez a principal diferença que estabelecemos com Cardoso e Mauad é quanto a uma questão que eles mesmos apontam, que diz respeito à forma que historiadores e semióticos lidam com o cinema. A partir das perspectivas teóricas de Marc Ferro, Cardoso e Mauad apontam que o historiador distancia-se dos semióticos pela preocupação de decodificar ideologias, projetos políticos dos envolvidos, interesses, ou seja, uma realidade social externa à obra. E é essa a tarefa que nós temos em mente, a todo o momento, com o registro fílmico de *No Singular*. Além das questões internas do objeto, suas formalidades da linguagem, suas técnicas, sua qualidade estética, temos em mente

que devemos entender que esse objeto cumpre uma função. O problema é entender que função é essa.

CONCLUSÃO

O objetivo principal aqui foi desenvolver algumas considerações sobre o deslocamento do próprio pesquisador de uma perspectiva de análise para outra. Um campo de possibilidades foi aberto após a leitura dos textos de Anatol Rosenfeld, possibilidades antes diminuídas pela perspectiva, até então, adotada na pesquisa. O objetivo está longe de dizer que a análise semiótica seja inviável no campo da história, muito pelo contrário. Foi sim demonstrar que o campo da estética potencializa o objeto de pesquisa além de outras preocupações que temos no nosso horizonte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BRITO, Matheus de. Semiótica ou Estética: considerações sobre a epistemologia das letras. In.: *Estudos Linguísticos*. São Paulo, 44(3): p. 1409, set-dez, 2015.

CARDOSO, Ciro Flamarion, MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. – Rio de Janeiro: Campus, 1997.

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

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Miraflores: DIFEL, 2002.

CINEMANEIRO. Manual de Produção Audiovisual. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/Manual%20de%20produ%C3%A7%C3%A3o%20audiovisual.doc>. Última visualização em: 14/11/2018.

CLUVER, Claus. Intermedialidade. In. *Pós*. Belo Horizonte. v.1, n.2, p.8-23, nov.2011.

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

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

MELO, Desireé Paschoal de, MELO, Venise Paschoal de. Uma Introdução à Semiótica Peirceana. Paraná - Gráfica Unicentro. Unicentro – 2015.

NAKAGAWA, Fábio Sadao, NAKAGAWA, Regiane Miranda. A Construção do Signo Estético Pela Tradução Intersemiótica. In.: *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba – PR – 2017.

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

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

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

ROCHELLE, Henrique. Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. In: *Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações* - Porto Alegre – outubro de 2012.

ROSENFELD, Anatol. Notas Sobre a Arte de Cinema. In.: *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. O Close up em Plano Próximo. In.: *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Estética. In.: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.