

Anais do V Congresso Nacional de pesquisadores em Dança  
ANDA 2018 / Manaus  
ISSN 2238-1112

Para citar esse documento:

BASTOS, Helena. *Nufricar*: permanências possíveis quando tudo se torna fluido. *V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Manaus: ANDA, 2018. p. 450-465.



[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)



## **NUFRICAR: PERMANÊNCIAS POSSÍVEIS QUANDO TUDO SE TORNA FLUIDO**

Helena Bastos<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Nufricar* é uma palavra inventada. O pensamento incrustado lança-se num mover-se entre aproximações e distanciamentos diante de temporalidades advindas de lembranças. Como se dão estas atualizações no corpo? Nesse fluxo, trazemos o projeto “a técnica conta a dança” (1992-1993) enquanto referência nesta nova criação que transita entre distintas memórias. Sublinha-se *Nufricar*, no impulso de demarcar como foi se estruturando coreograficamente, acoplado sempre à questão da memória: espaços suspensos entre realidades fictícias ou não. Importante também na tentativa de pontuar formas de contaminação entre dois sistemas: acadêmico e artístico. Neste trânsito, evoca-se o “artistapedagogopesquisador”. Autores como António Damásio, Fernando Báez, Helena Bastos, Jorge Albuquerque, José Batista Dal Farra Martins, Pascal Gielen e Richard Sennett balizam este discurso.

**PALAVRAS-CHAVE:** A TÉCNICA CONTA A DANÇA. NUFRICAR. MEMÓRIA. PERMANÊNCIAS POSSÍVEIS.

**ABSTRACT:** *Nufricar* is an invented word. Embedded thinking is thrown into movements between approaching and distancing in the face of temporalities coming from memories. How do you get these body updates? In this flow, we bring the project "the technique tells the dance" (1992-1993) as reference in this new creation that transits between particular memories. *Nufricar* is highlighted for choreographically pointing out memory as a suspended space between fictitious realities and for its attempt to punctuate forms of contamination between two systems: academic and artistic. In this transit, the “artistpedagogueresearcher” is evoked. Authors like António Damásio, Helena Bastos, James Gleick, Jorge Albuquerque, José Batista Dal Farra Martins, Pascal Gielen and Richard Sennett mark this speech.

**KEYWORDS:** TECHNIQUE ACCOUNTS DANCE. NUFRICAR. MEMORY. POSSIBLE PERMANENCES.

*Nufricar* é uma palavra inventada. Como poesia que existe *nucorpo*, outra palavra inventada. O pensamento incrustado lança-se num mover-se entre aproximações e distanciamentos. Miradas n(d)o corpo e aí a transitar. Assim, como na poesia para os poetas, aqui é dança para os dançarinos lubrificarem-se e arejarem. A alegria dos que se arriscam a

450

Realização:



Apoio:



Fomento:





estar sempre descobrindo. É dança na fricção entre moralidades e imoralidades no espaço que couber. *Nufricar* é ágil em poesia que escorre *nucorpo* e dança.

Essa proposta move-se em sínteses, entre o desequilíbrio, a surpresa e uma outra perspectiva que surge das memórias. A técnica conta a dança e esta a história de uma trajetória que envolve parceiros de cena do grupo *Musicanoar*<sup>1</sup>.

Nesse percurso tenho me dedicado na produção de pesquisas que expõem uma natureza artístico acadêmica. Na medida em que, muitos artistas atualmente buscam a universidade, cada vez mais evidencia-se um certo conflito, como compreender a distinção entre pesquisa artística da pesquisa artística acadêmica e vice-versa? Muitos artistas, ao ingressarem num programa de pós-graduação, não reconhecem que seus projetos em verdade estão mais associados a uma natureza investigativa artística e não a propostas artísticas acadêmicas. Como pontuar tais implicações?

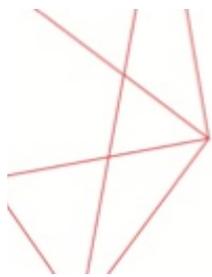
Enquanto professora universitária, esta dúvida permeia toda minha produção artística acadêmica no diálogo com a universidade e sociedade. Ao mesmo tempo, reconheço que o modo como me dirijo a uma nova criação ela está impulsionada por perguntas que buscam um maior diálogo com a produção artística acadêmica. Diante desta percepção que aflige muitos que adentram no sistema acadêmico para evidenciar o próprio pensamento artístico, será salutar enfrentarmos algumas distorções. Este texto, não resolverá tal problema exposto, mas enfrenta alguns cuidados que se mostram quando esses modos de produzir conhecimento se confundem.

Ponto minha dissertação de mestrado<sup>2</sup> intitulada “Dança: Fronteiras. Uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência” que foi sendo construída na medida em que

<sup>1</sup> Grupo Musicanoar fundado em 1992 por Helena Bastos e Rogério Costa. No percurso destes 26 anos Costa se desliga e acentua-se uma parceria entre Helena Bastos e Raul Rachou em pesquisa de linguagem artística com ênfase em dança.

<sup>2</sup> BASTOS, Helena. *Dança: Fronteiras. Uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência. Título de Mestre, PUC/SP (1999). Orientador: Helena Katz*





realizava a pós-graduação. Paralelamente ao sistema acadêmico, foi se tornando determinante a necessidade de criar outras traduções que pudessem averiguar na prática, muitas das ideias e hipóteses discutidas em salas de aula.

Mobilizada por uma experiência pessoal, a ponte entre prática e teoria acabou sendo o vetor determinante naquela pesquisa de mestrado, que procurou ressaltar o processo de contaminação entre dois sistemas: um seria o universo do mundo da ciência introduzido pela universidade e o outro, o universo artístico ligado à linguagem de dança. Naquele momento, umas das atenções era estudar os movimentos em espirais como estratégia de expansão no universo enquanto diálogo entre arte e ciência. O movimento em espiral está no mundo: desde os movimentos de alguns corpos celestes, na fumaça que surge de uma xícara quente de café, na formação muscular dos corpos humanos, na dupla hélice do DNA, nas impressões digitais e porque não lembrar, do deslocamento em espiral, nas estratégias de locomoção espacial como formas de sobrevivência.

A espiral é um símbolo. No universo da dança, o movimento espiral aparece em vários contextos. Na dança moderna, ela se dá desenhada no chão, com a quarta posição de Martha Graham<sup>3</sup>, mas também no espaço, com o arco de Doris Humphrey<sup>4</sup>. Ambas consideradas bailarinas, coreógrafas e professoras de dança. Graham e Humphrey, duas mães da dança moderna americana, foram integrantes da Companhia Denishawn<sup>5</sup>, dotada de um repertório bastante eclético, sob a direção de Ruth Saint-Denis<sup>6</sup> e Ted Shawn<sup>7</sup>. Apesar da experiência na Companhia Denishawn, tanto Martha, como Doris, optaram por se desligar da companhia e construir, cada uma, a seu modo, seus sistemas de dança.

<sup>3</sup> Martha Graham (1894 –1991).

<sup>4</sup> Doris Humphrey (1895-1958).

<sup>5</sup> Depois de terem feito carreiras independentes, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn juntaram-se em 1914, casaram e criaram uma escola em Los Angeles – Denishawn – que teria grande importância para a dança moderna nos Estados Unidos. Tal escola gerou a companhia, que entre outros contou com Charles Weidman, Doris Humphrey e Martha Graham entre seus discípulos.

<sup>6</sup> Ruth Saint-Dennis (1879-1968).

<sup>7</sup> Ted Shawn (1891-1972)





Uma escolha, neste percurso, foi tentar estabelecer de maneira franca algumas conexões teóricas que, apoiadas no trabalho prático, nos dessem, a um só tempo, outros voos em dança. Neste caso, buscamos na ontologia, que é geral, o suficiente para permitir que se saia da dança para tratar da física, história, biologia, entre outros campos e perceber possibilidades de ampliação de um determinado discurso. Havia o interesse em compreender como alguns deslocamentos podem potencializar epistemologicamente um determinado campo. Testar um deslocamento implicado com outro campo ou área a fim de buscar possibilidades de expandir uma realidade, neste caso, dança. Naquele momento se propunha um exercício de ontologia.

Busca-se na dança a ação de um pensamento que se move no espaço e no tempo continuamente, com diferentes graus de conhecimentos e que, através do corpo, investiga estratégias das mais diferentes ordens, obrigando o artista a uma busca permanente de rearranjos corporais.

No que a universidade pode contribuir na trajetória de um artista para que ele continue pesquisando? Nessa convivência, como o modo de produção artística vai transformando também a universidade? Como esta reconhece no percurso artístico, contaminações acadêmicas? Compreendemos que enquanto artistas acadêmicos estamos construindo esse espaço na universidade. A necessidade de experimentar e averiguar se, de fato, arte e ciência caminham juntas, se há uma ponte e como ela se faz possível, transformou-se numa espécie de mola capaz de propor conexões entre uma hipótese teórico-científica e uma práxis artística naquele momento de mestrado.

A partir dos anos 90, houveram ingressos de muitos artistas na universidade. Os motivos são bem variados, desde a construção de mais universidades públicas, as políticas de inclusão social, o interesse por pesquisa acadêmica, até mesmo por sobrevivência, entre outros. Neste discurso, sublinharemos a natureza de artistas que buscam a universidade pelo interesse a pesquisa artística acadêmica, tentando abrir estratégias que permitirão um diálogo maior entre a sua produção e um pensamento acadêmico.

Realização:



Apoio:

SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT  
Cultura, Artes e Patrimônio

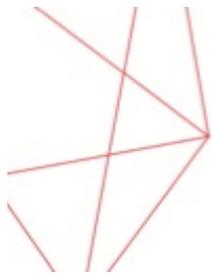


PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





Nesse fluxo, apontamos dois caminhos. Um, de reconhecer a especificidade do modo como um artista na universidade lida com conhecimento contaminado pela ciência. Neste trânsito, a implicação entre arte e ciência numa proposição acadêmica, deixa mais evidente enquanto atuação em pesquisa. Entender também como a universidade e artistas se abrem e confiam nesta especificidade de gerar conhecimento. Como se tecem tais fios? Uma proposta é um trabalho de palmilhamento dentro da ontologia.

Outro caminho é expor a pesquisa acadêmica a partir de parâmetros das artes e humanidades. A questão científica não fica tão evidente, mas precisamos insistir na especificidade e pertinência da pesquisa de natureza artística acadêmica.

Conforme exposto inicialmente, não daremos conta neste texto de aprofundar tal discussão, mas é um alerta aos artistas que se encontram na universidade. De modo pontual, sublinhamos o Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP que neste momento enfrenta a implantação de um novo projeto político pedagógico em que estas discussões permearam a elaboração do novo projeto apoiado na ideia do “artistapesquisadorpedagogo” por entendermos que estas três instâncias devem implicar-se na formação de graduação em artes.

O corpo docente tendo o Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins como coordenador pedagógico, de 2007 a 2017, delineou o seguinte pensamento a respeito do tripé “artistapesquisadorpedagogo”. O pesquisador aparece na manipulação do binômio teoria-prática, seja a teoria pressuposta ou análise da prática. A construção desta capacidade analítica se funda no pensar por si e pela intuição, estimulados por leituras e proposições, menos voltadas para o acúmulo de saberes específicos e mais direcionadas para os saberes gerados nos próprios processos artísticos de aprendizagem. Frise-se que não se trata de cultivar competências somente em disciplinas teóricas, mas de estimular a reflexão em todos os campos curriculares. De forma semelhante, deseja-se que o pedagogo esteja presente em todos os processos, buscando-se construir a mirada para o outro e para o grupo a que pertence: o pedagogo lança laços orgânicos com a realidade social e política da cidade. Os

Realização:



Apoio:

SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

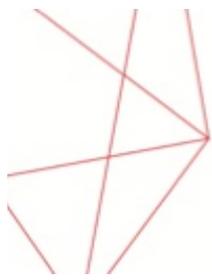
MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS

Fomento:





conteúdos pedagógicos, irrigam os processos artísticos e, reciprocamente, são irrigados por eles, articulados a uma ação educativa e social.

Enquanto síntese a esta proposta é que num curso de graduação em artes, e nesse caso refletindo sobre uma formação em dança, teatro e performance, precisamos incutir desde o início que as instâncias do “artistapesquisadorpedagogo” devem caminhar juntas, implicadas uma na outra. Ao final da formação pode-se apontar uma determinada veemência desses espaços.

A partir dessa preocupação inicial, retomo *Nufricar*, no impulso de demarcar o modo como foi se estruturando e como a questão da memória foi um viés importante na elaboração coreográfica enquanto tentativa de pontuar formas de contaminação entre dois sistemas: acadêmico e artístico. O astrofísico Jorge Albuquerque nos evidencia a compreensão de sistema como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilha de propriedades. Existe uma generalidade que pode ser de qualquer natureza e que esta sugere uma postura sistêmica:

A postura sistêmica (ou sistemismo) é, muitas vezes, uma boa escolha ontológica. Quando estudado entidades complexas, como obras de arte, encontramos a necessidade de conciliar coisas em princípio simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vêm formar todos altamente significativos e estéticos. (VIEIRA, 2006, p.88)

Vieira nos alerta que Sistemas podem ser investigados através de parâmetros gerais, de modo que tenhamos condições de compará-los apesar de apresentarem diferenças compreendidas como radicais. Em arte, esta gama de composição apresenta-se eficaz. Por exemplo, uma dança envolve o sistema formado por pesquisa, dançarinos, coreógrafo, espaço, tempo, silêncios, luz, sonoridades, etc. Neste horizonte, compreendemos que a fusão desses vários sistemas, agora tomados como subsistemas, forma o sistema global, uma determinada dança.

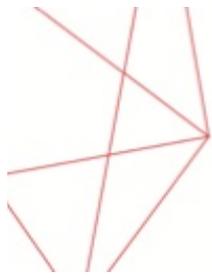
Ao apresentar *Nufricar* é possibilitar uma discussão sistêmica sobre os atravessamentos artísticos acadêmicos que viabilizaram esta coreografia. Lembramos que nos

Realização:



Fomento:





últimos 26 anos o grupo *Musicanoar* vem trabalhando no campo da dança, estabelecendo implicações entre o fazer/pensar arte contemporânea. Nesta e desta conexão aponta-se diferentes experiências cuja ênfase está no corpo enquanto disparo das experiências, tanto na sua materialidade quanto nas suas possíveis representações.

A partir dos argumentos levantados, propomos um mergulho no estudo sobre temporalidades em dança, trazidas pela memória. Nesse recorte lançamos três perguntas: O que recordar? Como recordar? Para que recordar?

Nufricar-I



Foto Inês Corrêa (TUSP – 2017)

**O que recordar?** *Nufricar* dá continuidade a linha de pesquisa que o grupo *Musicanoar* vem adotando. Antes, nossas ações estavam fomentadas por inquietudes acerca de discussão

**456**

Realização:



Apoio:

SECRETARIA  
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT

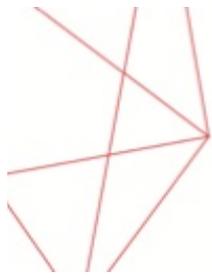


PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





sobre a natureza do espaço. Agora, o grupo se move na perspectiva de entender temporalidades no corpo. Nessa discussão sobre o tempo, cabe indagações n(d)o corpo e no modo como ele lida com suas vivências quando se propõe a recordar.

Outro alicerce é a própria provocação do V Congresso ANDA quando propõe dança e sua crescente “economização” das formas de vida. Neste viés trazemos a palavra criatividade que atualmente escorre como um oceano aberto e nossos espaços de vida e trabalho parecem se compor por “boias flutuantes atravessadas ocasionalmente por pequenos botes salva-vidas” (GIELEN, 2015, p.38). De algum modo, só existimos porque há conexões em redes, estamos cada vez mais vulneráveis às temporalidades pontuais.

Nos agrupamos a partir de um determinado projeto com seu princípio, meio e fim calibrado por uma breve duração. As pessoas estão juntas temporariamente, flutuam coletivamente até concluir o projeto, depois, suas rotas se afastam numa nova deriva. As conexões se dão provisoriamente porque por um momento há um alvo coletivo que tão logo seja cumprido, se esparrama no mundo plano e úmido. São encontros com datas pré-determinadas para outras derivas, flutuações.

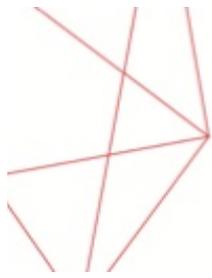
Nestes ciclos que abarcam movimentos de atração e dispersão em temporalidades breves, ao refletir sobre criatividade, ao que parece, o *Musicanoar* caminha em outra vertente, pois eu e Raul Rachou dançamos juntos há 26 anos. Que veemências em nossas danças se vislumbram de um tempo de convivência tão largo?

Retomo algumas memórias, inspirações também de um projeto resultado da parceria da Ex-Escola de Dança Ruth Rachou<sup>8</sup> com o CENA, Centro de Encontro das Artes<sup>9</sup>, na década dos anos 90, intitulado “A Técnica Conta a Dança” calcado no pensamento da dança moderna.

8 A Escola de Dança Ruth Rachou foi um espaço de referência em dança na formação de muitos artistas na cidade de São Paulo. Fundada em 1972 e fechada em 2016, com a parceria de Ruth Rachou e Raul Rachou na direção artística e executiva da escola.

9 CENA - Centro de Encontro das Artes, um espaço cultural de São Paulo, fundado em junho de 1992 por Gilda Murray e Olga Borelli.





Visitar estas memórias tornou-se uma estratégia de se reinventar e manter-se potente diante de incertezas frente ao tempo que se esfumaça no horizonte.

**Como recordar?** *Nufricar* surge em um ambiente de crise: política, social, artística e etária. Quando cruzamos os sessenta anos, não há jeito, surgem demandas que atravessam o que somos, o que fizemos, o que podemos, o que sonhamos. Sonhar não tem idade, é imprescindível para continuarmos projetando futuros. Enfrentarmos que o tempo passa. Como lidarmos com suas passagens? É belo e triste ao mesmo tempo.

Há sempre que celebrar o viver, mas é difícil envelhecer. Por isso falamos em frescor estético, cavar possibilidades de dança neste tempo embebido de velhices, assim como de temporalidades que se atravessam entre antes e depois, sem uma ordem progressista. Quando nos despojamos em *Nufricar* é trazer no presente experiências que mesclam-se entre dor e ardor, ternura e suspiro, silêncio e névoa, assombro e movimento. Paixões que rugem de alguns clarões e nuvens. Enfim, moveres que pela nossa natureza sempre se organizam entre dança e poesia.

Dessas premissas, evocamos o projeto “A Técnica Conta a Dança” (1992-1993) calcado no pensamento da dança moderna americana.

Foram convidados professores/bailarinos das mais importantes companhias de dança dos EUA, promovendo encontros que se realizavam no CENA e no Espaço de Dança Ruth Rachou. Entre eles: Técnica Duncan e também Técnica Doris Humphrey com Lori Belilove (bailarina e diretora artística da Isadora Duncan Foundation for Contemporary Dance Inc.); Técnica Humphrey-Weidman e também Técnica José Limón com Maxine Steinman (bailarina da Eleo Pomare Dance Company); Técnica Graham com Daniela Stasi e Floyd Flynn (bailarinos da Martha Graham Dance Company); Técnica Ruth St.Denis com Stephanie Clemens e Karoun Tootikian; além do encontro com Lisa Dalton e Austin Hartel (ex-bailarinos do Pilobolus Dance Theatre, que hoje formam a dupla Dalton-Hartel). (2018, museudadanca.com.br/ruthrachou/)

Realização:



Apoio:



Fomento:





Tal proposta foi lançada pelo Centro de Encontros das Artes - CENA dirigido por Gilda Murray e Olga Borelli (1926-2002), em parceria com a Escola de Dança Ruth Rachou dirigida por Ruth Rachou e Raul Rachou. Foi uma escolha precisa naquele momento. Muitos artistas e bailarinos trilharam naqueles workshops.

O projeto aconteceu durante dois anos, em algumas etapas também com o apoio da política cultural pública da Prefeitura de São Paulo. Registra-se aqui que o CENA bancou muitas das estadias e passagens dos bailarinos/professores convidados. O Espaço de Dança Ruth Rachou (Rua Fiandeiras 669, Vila Olímpia) e o espaço do CENA (Rua Ibiatê 52, Itaim Bibi) eram os lugares paulistanos onde os workshops aconteciam, além de encontros que pontuavam em conversas, discussões sobre os criadores e suas técnicas em abordagens reflexivas num contexto de dança moderna.

Era uma oportunidade ímpar fazer aulas durante uma semana, em que os bailarinos/professores convidados disponibilizavam, mais que uma técnica moderna, mas o modo como seus criadores inventaram, suas metodologias e seus respectivos contextos. Um exemplo: Daniela Stasi que havia dançado na Cia. Martha Graham dava detalhes das espirais do chão criadas por Graham e das imagens que esta evocava como “a coluna como uma cobra que sempre se conecta com o tronco de uma árvore num vetor para cima em espiral”. Das quedas: “você está na festa e vê aquela pessoa e você desmaia”. Tal desmaio era em queda para trás, o detonador de um “high release” (extensão da coluna dorsal) que precisávamos realizar até chegar ao solo. Outro relato de Stasi em relação a Graham no final de sua vida, quando encontrava-se quase cega, dirigia-se aos ensaios da companhia exigindo que seus bailarinos vestissem collents de balé com cores bem fortes e vibrantes para que ela pudesse ver melhor as linhas do corpo dos dançarinos e corrigi-los. Era importante ouvir estes bastidores referentes aos criadores e suas metodologias.

Realização:



Apoio:



Fomento:





<http://museudadanca.com.br/ruthrachou/img/1992-1993/1.pdf>

Ruth Rachou nos ensinava muito, não eram novidades as técnicas de Martha Graham e José Limon (1908 -1972), porém, ao proporem este projeto nos davam a dimensão de um todo, isto é, um pensamento construído em dança que perpassa aulas com definição de um pensamento estético bem evidente. Apesar de estarmos sob o viés de um pensamento moderno da dança americana, percebíamos distinções e aproximações entre as diversas técnicas apresentadas. Tal percepção nos mobilizava também criticamente. Tínhamos ainda a oportunidade de ver estes artistas dançando aquele pensamento no teatro. Não bastava somente fazer aula, no sentido de reproduzir um modelo, era compreender os fundamentos do modo como aquele pensamento era acionado no corpo e na cena.

Os artistas bailarinos/professores convidados nos passavam informações com requintes de detalhes. Eram excelentes professores cujas pedagogias delineavam a diferença que existe

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA

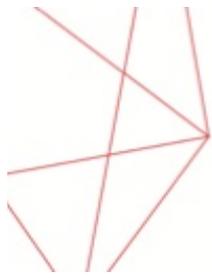


MANAUSCULT



Fomento:





quando temos possibilidade de conviver num processo de formação com um artista que também é um bom professor. Não à toa a técnica conta a dança.

Em uma das classes, Karoun Tootkian que dançou com Ruth Saint-Dennis (1879-1968) nos relatou o disparador para coreografia de “Radha”. É precioso quando vemos aquela informação dada numa conversa informal em aula, confirmada na rede:

Em 1904 em uma de suas viagens com Belasco, ela observa em um outdoor de propaganda de cigarros, a imagem da Deus Egípcia do amor e da magia, com o nome de Ísis. Esse fato fez despertar seu interesse sobre o Egito e a Índia. A partir disso Ruth criou sua coreografia chamada “Radha”, que foi apresentada até seus 80 anos de idade. (2018, [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Ruth\\_Saint\\_Denis](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Ruth_Saint_Denis))

Remontaram no Centro Cultural da Vergueiro um espetáculo da Ruth Saint-Dennis em que nós, que fazíamos o curso, dançamos juntos. A noite era organizada em quatro coreografias de Sain-Dennis, a qual incluía no programa “Radha” (1904), um encantador de serpentes. A bailarina Stephanie Clemens, dançava sentada, com uns anéis nos dedos das duas mãos que representavam os olhos da cobra. A dança era um encantamento a partir das gestualidades das duas mãos. Nós, alunos da Ruth Rachou, dançávamos e testemunhávamos estes encontros. Importante mencionar também as mediações do pesquisador Marcos Bragato<sup>10</sup> na viabilização do projeto, pois na década de 90 era responsável pelo setor de políticas públicas da dança no Centro Cultural Vergueiro.

Ruth Rachou, Raul Rachou, Gilda Murray e Olga Borelli foram certos na proposta “a técnica conta a dança”. Naquele momento, testemunhamos como a dança conta um pensamento de corpo *nucorpo*.

<sup>10</sup> Atualmente é Coordenador e Professor adjunto III da Universidade Federal do Rio Grande do Norte na Licenciatura em Dança do Departamento de Artes.



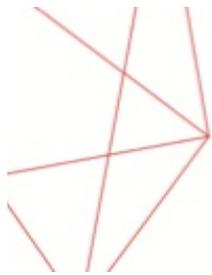


Foto Inês Corrêa (TUSP – 2017)

**Para que recordar?** Em vista dessas lembranças, evocamos o sociólogo Richard Sennet quanto ao tema da habilidade artesanal que estabelece uma relação direta entre as habilidades do artífice e a esfera do desejo, argumentando que há nele permanentemente uma busca pela qualidade, um querer fazer bem o trabalho. Ao recordarmos este projeto, apontamos que aqueles que se implicaram nas aulas, das intimidades daquelas técnicas modernas, dos espetáculos, da empatia com os professores acionaram deslocamentos que potenciaram danças integradas as suas vidas.

O *Musicanoar* carrega até hoje vestígios daquele tempo de uma perspectiva sistêmica, tem a ver como nos responsabilizarmos por modos de existências na compreensão de outras permanências em dança. Dirigir-se para os workshops naquele formato concentrado implicaram que as repetições tomaram outros rumos. Como afirma Richard Sennett:

Realização:



Apoio:

SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





Tocar determinado trecho repetidas vezes pode nos levar a uma concentração cada vez maior em suas especificidades, e assim o valor dos sons, das palavras ou dos movimentos corporais se torna profundamente impregnado. (SENNETT, 2012, p.114)

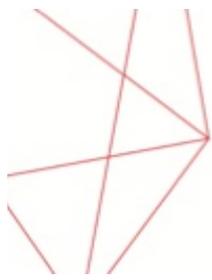
Como expandir permanências em dança? Nesses confrontos entre realidades vivenciadas ou inventadas fala-se da memória como produção de imagens, uma estratégia do corpo imprescindível para que exista a criatividade que identifica memória como uma propriedade de sistema que reflete os efeitos de contexto e as associações de vários circuitos degenerados capazes de produzir uma saída similar, mas não idêntica. Portanto, pode-se afirmar que a memória não replica exatamente uma experiência original. A cada passo, a cada gesto, a cada propósito em dança acionamos um circuito que se conecta no momento que dançamos. Desejamos discutir a técnica que conta uma dança e a dança que conta uma técnica. Não tememos de trazer o termo técnica porque entendemos que está acoplado ao um modo de olhar e compreender o mundo. Associa-se a um pensamento de corpo que se organiza numa postura ontológica.

Sublinha-se também o modo como aquelas informações foram passadas na relação direta, com a qualidade dos “artistas-professores” envolvidos e o pensamento/estrutura do projeto. Esta é uma chave que sintetiza quando a diferença promove uma informação. Se quisermos compreender a vida lembremos da informação que circula. “As células de um organismo são nódulos de uma rede de comunicação ricamente entrelaçadas, transmitindo e recebendo, codificando e decodificando” (GLEICK, 2013, p.17).

Nesse fluxo constante, a própria evolução é produto de uma troca ininterrupta de informações entre organismo e meio ambiente. “Cada estrela incandescente, cada silenciosa nebulosa, cada partícula que deixa seu rastro fantasmagórico numa câmara de nuvens é um processador de informações” (GLEICK, 2013, p.19).

Vislumbro *Nufricar* no enfrentamento de permanências possíveis quando tudo se torna fluido. Resistências que se tecem em fios, como elaborações de traduções a partir de lembranças que estavam quase que apagadas no tempo. A palavra quase me devolve a





percepção de que alguma coisa é e não é. Esta dúvida me mobiliza a tramar naquilo que o tempo possibilita nas incertezas.

### Referências Bibliográficas:

BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Fernando Báez; Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad**. Revisão e tradução: Martina Altaf. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

\_\_\_\_\_. **Dança: Fronteiras. Uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência**. Título de Mestre, Comunicação e Semiótica, PUC/SP (1999). Orientador: Helena Katz

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o Homem**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

GLEICK, James. **A informação: Uma história, uma teoria, uma enxurrada**. Tradução Augusto Calil – 1ª. ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2013

MARTINS, José Batista Dal Farra. **Um Sistema Curricular no Departamento de Artes Cênicas: Proposta Pedagógica Processual**. Revista de Graduação USP, Volume 1, Edição 2, p 75-80, 2016.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. **Juntos**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. / Jorge Albuquerque Vieira – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

### Páginas consultadas:

Museu da Dança. “Ruth Rachou: Dança Afetos Resistência” Disponível em: [museudadanca.com.br/ruthrachou/](http://museudadanca.com.br/ruthrachou/) Acesso em: 25 de agosto de 2018.

464

Realização:



SECRETARIA  
DE CULTURA

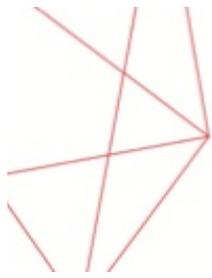


MANAUSCULT  
Cultura em Movimento



Fomento:





Anais do V Congresso Nacional de pesquisadores em Dança  
ANDA 2018 / Manaus  
ISSN 2238-1112

Museu da Dança. Disponível em: <http://museudadanca.com.br/ruthrachou/img/1992-1993/1.pdf>  
Acesso em: 25 de agosto de 2018.

---

<sup>i</sup> E-mail: [helenahelbastos@gmail.com](mailto:helenahelbastos@gmail.com)

Bailarina e coreógrafa. Professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA da USP. Atual Coordenadora Pedagógica do CAC e Vice-Diretora do TUSP. Desenvolve junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da ECA a linha de pesquisa intitulada “Texto e Cena”.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Apoio:

Fomento:

