

Processos de formação para criadores em dança: o desenvolvimento de habilidades sensório-motoras como aspecto coevolutivo a procedimentos de criação

Resumo

Esse texto apresenta como objeto de pesquisa, habilidades sensório-motoras (NÖE, 2004) entendidas como necessárias ao artista que pesquisa em dança por meio de práticas criativas. Parte-se do pressuposto que o desenvolvimento de uma pesquisa artística em dança ocorre como um processo coevolutivo entre os procedimentos selecionados para investigar uma hipótese, e as habilidades no corpo – como capacidade sensorial e motora – que são desenvolvidas enquanto se investiga e experimenta. A metodologia se configura por revisão bibliográfica dos autores (NÖE, 2004) e (THELEN, 1995) e pelo levantamento de algumas habilidades que se pautam na experiência artística e docente da autora. Visa-se estabelecer parâmetros para a formulação de estratégias de ensino para o criador em dança ao mesmo tempo em que enfatizar a importância da estruturação de projetos e de programas continuados de formação para este recorte, o que se concluiu como necessário.

Palavras-chave: dança contemporânea; formação para criadores; habilidades sensório-motoras; pesquisa em dança.

Educational process for dance creators: the development of sensory-motor abilities as an coevolutive aspect of creative procedures

Abstract

The present research aims at investigating the sensory-motor skills (NÖE, 2004) which we believe are necessary for artists to study dance through creative practices. It is also based on the presupposition that the artistic dance research development is a co-evolutionary process between the procedures selected to investigate hypotheses and body skills, mainly sensory and motor, developed during the investigation experiences. The research used a bibliographic review methodology focusing on two authors, (NÖE, 2004) and (THELEN, 1995), and a

Marila Velloso

Professora do curso de Dança do Campus II da UNESPAR. Professora do sistema Body-Mind Centering. Artista da dança e produtora na área. E-mail: marilaemovimento@hotmail.com

survey of some skills based on the research author artistic and teaching experiences. Its main objective is to establish parameters addressed to formulate teaching strategies that can help dance creators and, at the same time, emphasize the importance of structuring the development of specific projects and programs.

Keywords: contemporary dance; education for creators; sensory-motor abilities; dance research.

Introdução

Dados do Relatório da Edição 2009-2010 do Programa Rumos Itaú Cultural Dança – que analisou o processo de formação do artista nessa área e na da Música – demonstram, segundo a responsável Liliana Segnini (2011), que a formação em dança no País se dá por diferentes formatos em cursos livres, academias, conservatórios e em cursos superiores de dança ocorrendo ao longo da vida dos profissionais. Em Segnini (2013), um dos aspectos afirmados é o das formas heterogêneas de formação para o artista, que encontra ao longo de seu percurso profissional diferentes modelos e formatos. Sendo que vários desses artistas partem de outras áreas de formação que não a dança.

Então, a formação, tanto a do artista quanto mais especificamente a do coreógrafo, é feita ao longo de vários anos e se configura por meio de distintos formatos de cursos, e, portanto, de contextos e de metodologias heterogêneas. Por um lado, esse contexto de diversidade na formação que usualmente se dá ao longo da vida, porém com interrupções nos formatos que são distintos, – aponta para uma demanda de continuidade em propostas pedagógicas específicas direcionadas a quem deseja se formar como criador.

Há escassez¹ de formação continuada para esse recorte na dança e de estudos acadêmicos e de sistematização sobre como se desenvolvem ambientes, sistemas e (ou) propostas de formação para o criador em dança, assim como estudos que sistematizem habilidades que se tornam necessárias conforme vão se transformando os pressupostos para criar em dança, ao longo do tempo.

Sob outro ponto de vista que se aproxima da questão da formação em relação ao campo profissional de atuação de artistas, o relatório (SEGNINI, 2011) apresenta um indicador que aponta o número de ocupados como coreógrafos e dançarinos no Brasil, que chega a ser 1/3 do número de atores e diretores, e em relação aos compositores e músicos, esse número atinge aproximadamente 1/6. Houve um aumento no número de ocupados como coreógrafos e dançarinos entre os anos de 2003 e 2007. Isso leva a pensar que diversos projetos artísticos e que estimulam a criação em dança, mesmo quando não vinculados a instituições de ensino e (ou) a certificações, têm possibilitado uma capacitação aos interessados em atuar profissionalmente como coreógrafos/criadores.

Esta análise inicial visa apresentar aspectos de um contexto macro sobre a formação para criadores em dança que abarca tanto alguns indicadores quanto uma reflexão sobre ambientes e condições existentes para que

1 Essa reflexão se restringe à formação desse profissional no Brasil sendo importante considerar que em países como a França, a Holanda, a Suécia, a Alemanha e a Bélgica é possível encontrar cursos de maior duração dedicados exclusivamente – incluindo de graduação – à formação do criador. Em Amsterdam a *School for New Dance Development* tem foco central para o coreógrafo e para o desenvolvimento de novos modos de criar. Na região de Paris, o *Centre National de La Danse* se ocupa de uma responsabilidade com a educação à Cultura Coreográfica. Em Bruxelas, a P.A.R.T.S. organiza um currículo com dois focos: um na formação do artista e dançarino e outro na investigação para o trabalho criativo. Sem contar a existência de inúmeros centros coreográficos na Europa. Quanto a mestrados: há o Programa de Mestrado em Coreografia mantido pelo DOCH da Universidade de Artes de Estocolmo; o Mestrado em Coreografia, pela AHK – *Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten*; o Mestrado em Artes Solo/Dança/Autoral (SODA), pela *Universität der Künste Berlin*.

este tipo de formação ocorra. O intuito desta reflexão inicial é o de enfatizar a importância da estruturação de espaços, de programas, de projetos de formação e da sistematização de conhecimentos que são produzidos durante processos de criação e na relação ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, o que este texto desenvolve a seguir, parte da experiência na realização do Curso-residência em dança contemporânea de caráter investigativo,² realizado em 2013, e interessa considerar que do mesmo modo como são importantes iniciativas para desenvolver projetos artísticos destinados a jovens coreógrafos, são também relevantes projetos que analisem e produzam conhecimento sobre como se elaboram e (ou) podem ser formulados e conduzidos processos de formação para o artista da dança, especialmente o criador.

2 Projeto contemplado pela Carteira Formadores no Rumos Dança, pelo Itaú Cultural, em 2013.

Coevolução como pressuposto para nortear processos de formação para criadores

A experiência vivenciada no curso-residência que foi destinado a criadores em dança possibilitou a experimentação e refinamento de algumas habilidades que serão apresentadas no decorrer deste artigo. Cabe considerar, que o intuito não é o de formular uma receita ou determinar qualidades e habilidades mínimas para desenvolver criação em dança, até porque definir um formato único se afasta da ideia de desenvolvimento de uma abordagem, estilo e estética pessoal de cada artista a partir de referenciais próprios, de particularidades físicas e de interesses. Porém, ao considerar as mudanças em entendimentos sobre dança arraigados na área por muito tempo, como o da habilidade e domínio técnico e virtuosismo para o corpo que quisesse dançar “bem” – com treinamentos privilegiando esforços da perícia à exaustão – parece importante discutir quais habilidades emergem como necessárias ao artista que cria e interpreta sua própria criação. Ou que se propõe a pesquisar em dança para estruturar uma criação.

Esta reflexão parece pertinente a partir do momento em que um entendimento do que é criar e dançar “bem” não parece servir ou fazer sentido a partir de inversões de lógica que acabaram virando de cabeça para baixo pressupostos para criar e dançar. Caberia, portanto, levantar habilidades sensório-motoras visando avançar em um pressuposto que vem sendo considerado por vários autores³ na área da dança como a questão da percepção e da ação e, também, das habilidades sensório-motoras? Existiriam habilidades comuns – desenvolvidas ou a serem desenvolvidas – a artistas criadores em dança?

3 Queiróz (2012); Greiner (2012; 2013); Santana (2011); Vellozo (2011), entre outros.

Mesmo sabendo que criações em dança não necessariamente se apoiam na presença física do corpo na cena, este continua sendo o ambiente em que se configuram as estruturas de pensamento e de seleção para a criação. Portanto, como pensar e formular propostas de formação para um corpo que produz muitas vezes em si mesmo, e simultaneamente, procedimentos e habilidades para criar e dançar?

O pressuposto é de que, ao desenvolver procedimentos de criação para estruturar uma peça de dança ou coreografia, o artista que cria e dança sua própria criação também desenvolve habilidades específicas no corpo. O processo de investigar e explorar procedimentos para criar se coadapta às habilidades corporais e vice-versa. Isso, partindo do conceito de coevolução o qual implica a simultaneidade na evolução entre duas espécies, ou no caso, entre dois fatores quando esses têm um processo em comum de desenvolvimento e (ou) proximidade relacional.

Ao se desenvolver um dos fatores como os procedimentos de criação, ocorrem coadaptações no corpo que possivelmente irão promover coadaptações nos procedimentos, ideias e modos de estruturar uma dança. Entende-se que há uma reciprocidade e codependência no processo de evolução de uma investigação em dança entre o que se configura como procedimento investigativo e se estrutura coreograficamente, e o que se habilita no corpo do artista.

O corpo coevolui do mesmo modo que o processo de criação interagindo e provocando ajustes no modo de fazer e de entender esse processo como uma rede em construção. Um processo que funciona por meio de respostas adaptativas desenvolvendo habilidades sensório-motoras emergidas de um modo de entender que pode ser considerado conforme (NÖE 2004) tanto perceptual quanto conceitual.⁴ Pode-se agregar, segundo Lakoff e Johson (1999, p.20): “Se os conceitos forem corporalizados desse modo forte como pensamos, as conseqüências filosóficas são enormes. O lócus da razão (inferência conceitual) seria o mesmo do lócus da percepção e do controle motor, os quais são funções corporais.”

Nessa rede de construção, é relevante considerar que há um conhecimento que se produz a exemplo de um sistema dinâmico, conforme Thelen (1995, p. 3): “não é o cérebro, dentro e encapsulado; ao contrário, é o sistema todo incorporado que consiste do sistema nervoso, do corpo, e do ambiente... antes, é uma estrutura que mutuamente e simultaneamente influencia *mudanças*... antes, eles se desdobram no tempo real de mudanças contínuas no ambiente, no corpo, e no sistema nervoso”. É como se um

4 Ver mais no artigo de Christine Greiner: “Rediscutindo a natureza da percepção”, no Caderno Mil Planaltos, de julho de 2012.

tipo de conhecimento fosse sendo produzido e no qual essa apreensão de habilidades está continuamente coevoluindo com ele.

Esse aspecto coevolutivo pode contribuir, portanto, para o estabelecimento de parâmetros para a formulação de estratégias de ensino para o criador em dança ao mesmo tempo em que pode ser levado em consideração para a estruturação de programas de formação continuados.

De todo modo, este texto, ainda, se baseia em uma prática de ensino na disciplina denominada *Abordagens e Lógicas da Dança*⁵, que aguçou a necessidade de estabelecer o pressuposto mencionado e, de questionar primeiramente quais habilidades emergiam como necessárias quando se estimulava o aluno a estabelecer um processo de criação com autonomia a partir de uma dança que se conceituava como contemporânea e de caráter investigativo⁶, baseada em investigação e no levantamento de procedimentos para tanto.

Quais propostas pedagógicas e quais habilidades sensório-motoras – mais do que apenas pensar em uma ou outra estratégia metodológica – poderiam oferecer subsídios específicos e efetivos ao criador ou aprendiz na criação?

5 Matéria ministrada no curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR pela autora, nos últimos três anos e que faz parte do Currículo novo desse Curso.

6 Nome que mantenho após conversa com Fabiana Dultra Britto, entre 2005 e 2009, para denominar o perfil de dança desenvolvido no Programa de Iniciação à Pesquisa em Dança Contemporânea, na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba, naquele período.

Sobre habilitar habilidades

São vários os aspectos a serem considerados quando o assunto são habilidades sensório-motoras. Definindo a partir do referencial proposto por Alva Nöe (2004) pesquisador da percepção e ciências cognitivas, deve-se considerar inicialmente a relação entre percepção-ação. Interessa considerar que “percebermos” e “agirmos” dizem respeito ao que “fazemos” ou “ao que sabemos fazer”, algo que é determinado pelo que “estamos prontos para fazer” e que atualizamos continuamente no tempo, fazendo. Os verbos perceber e agir do modo imbricado, como propõe Nöe (2004), habilitam capacidades e são refinados por exercício contínuo sensório-motor.

Para o autor (2004), as habilidades são responsáveis por produzir – ao perceber-agir – o conhecimento sensório-motor tão relevante e que consiste em possuir habilidades práticas. Por isso, o papel fundamental que essas habilidades têm em relação às capacidades cognitivas que envolvem conhecimento. Para Nöe (2004), os conceitos observacionais que são de outra ordem são conceitos, porém esses são constituídos, em parte, por habilidades sensório-motoras.

A medida de como essas relações ocorrem no corpo não é ainda passível de ser analisada nesse texto por ser um campo de estudos complexo e em construção, principalmente por envolver as pesquisas acerca do sistema nervoso. Porém, para Nöe (2004), quando experienciamos algo, a experiência se dá como se apresentasse um perfil sensório-motor definido, sendo vivenciada como algo cuja aparência irá variar de modos precisos, conforme ela se move em relação a algo ou em como esse algo se move em relação a ela. Há um domínio prático implícito desses padrões de mudança que permitem apreciar uma experiência ou objeto de um determinado modo que não de outro.

Aproximando um pouco mais essa discussão de estudos sobre o sistema nervoso, sabe-se que as atividades corporais têm a função de desenhar nossos circuitos neurais que constroem os padrões neurais, o que, segundo Damásio (2009), ocorre em uma interface constante e dinâmica com as atividades do corpo.

De um ponto de vista neurológico, em grande parte, os mapas neurais são estáveis durante toda a vida contribuindo para que a percepção seja acurada e confiável. Porém, também são constantemente atualizados e aprimorados conforme exigem as informações sensoriais (aquelas que vão sendo reconhecidas como informação e com a qual o corpo pode estabelecer contato ou relação) como um estímulo sensorial.

Do mesmo modo como essas atualizações ajudam a compreender o surgimento de um membro fantasma (RAMACHANDRAN, 2004), essa continuidade entre perceber e agir e em se atualizar conforme propomos e (ou) vivenciamos situações, e nos movemos em relação às informações no ambiente, acaba por poder habilitar outras capacidades no corpo. Habilitar, contudo, requer um exercício continuado, inclusive, de refinamento e para tanto é importante espaços que privilegiem programas de formação voltados para o desenvolvimento de certas competências específicas.

Quais habilidades sensório-motoras podem ser desenvolvidas em artistas que criam e dançam seus próprios trabalhos?

Partindo da experiência como docente e orientadora de trabalhos de pesquisa prática em dança, algumas habilidades sensório-motoras foram consideradas inicialmente necessárias ao criador que tem como pressuposto investigar e levantar procedimentos para criar.

Uma primeira habilidade é a de se pôr em contato e de estabelecer relação com as informações que forem selecionadas no ambiente (de ideias a procedimentos criativos ou atividades, calor, ruído etc.), pois nossa capacidade de perceber-agir é exercitada no momento em que movimentamos nossos sentidos (audição, visão, olfato, paladar, tato, proprioceptores de distintas especificidades) pondo em relação o aparato corpo com qualquer uma dessas informações que selecionarmos. Parece que uma habilidade de exploração sensorial, espacial, temporal, afetiva, comportamental, motora, é necessária – em alguma medida – a um corpo que cria em dança. E que pode ser refinada:

A sensação é suavemente integrada com capacidades para pensar e para mover; então, por exemplo, naturalmente viramos nossos olhos a objetos de interesse, e modulamos nossas sensações com movimento de um modo que seja responsivo ao pensamento e a uma situação... e o estímulo variará conforme você se move ou irá se mover. (NÖE, 2004, p. 6)

Por esse pressuposto, o corpo pode habilitar uma disponibilidade físico-corporal (que não apenas de energia para se mover ou tomar iniciativas), mas de conhecimento sobre modos de se mover e de estabelecer relação com um determinado foco de atenção. Há que se considerar sob esse aspecto, que isso ocorre durante o processo de reconhecimento e de seleção das informações, não sendo dado *a priori* como um modelo. O que significa dizer que há incertezas no percurso de uma pesquisa e exploração com a qual o corpo deve saber lidar e que neste texto será tratada – a incerteza – como uma qualidade implícita a esse tipo de processo.

Assim como a incerteza, as qualidades de curiosidade, de especulação, de autonomia e de iniciativa serão consideradas importantes para o desenvolvimento de um processo de criação. E, portanto, podem ser tomadas em consideração no momento de se pensar em refinar habilidades sensório-motoras para o criador em dança e no momento de se programar estratégias de ensino e de formação.

Ao mesmo tempo, a percepção é a de que algumas habilidades vão se habilitando ou sendo exigidas conforme se deseja compreender maneiras de se estabelecer uma relação. Isso quer dizer: ao mesmo tempo em que não se sabe como a relação será estabelecida, até porque essa se dá experimentando e em tempo real (termo melhor delimitado posteriormente), existem aspectos da exploração que podem ser exercitados ao longo de um

processo de formação. Afinal, nem toda habilidade emerge de uma hora para outra.

Desde movimentos das mãos (ou outras partes do corpo) ao explorar o toque em um objeto em diferentes planos, quanto da visão para olhar por diferentes ângulos carregando o corpo – a garganta, o quadril, as vértebras etc. – para outros pontos de vista incluindo uma habilidade de dobrar/fletir o corpo em diferentes planos espaciais; do mesmo modo como se afastar ou mesmo se aproximar do objeto/informação selecionado. Assim, habilitando o corpo a explorar por caminhos e posições desconhecidas. Um corpo que se habilita inclusive a lidar com a incerteza de até onde pode chegar a cada vez que se põe em relação com alguma informação.

Porém, ao pensar em uma formação para o criador em dança, não cabe apenas uma preocupação ou foco em habilidades para ampliar a exploração do movimento. Habilidades compositivas parecem ser tão necessárias quanto qualquer outra. Sob este aspecto menciona-se a necessidade de refinar a habilidade de selecionar informações durante uma exploração do movimento quando se deseja compor e (ou) estruturar uma improvisação compositiva ou que leve a uma estruturação coreográfica. Ao mesmo tempo em que o corpo estará ampliando suas possibilidades investigativas pelo movimento, este terá que em certo momento selecionar, manter e (ou) transformar informações.

A partir desta demanda, a compreensão de que uma atividade corporal não é dissociada de uma atividade mental, e mesmo de uma estrutura de pensamento, torna esta discussão de ordem mais elaborada. Considerar que apenas um exercício “corporal” já dá conta de atuar em uma estrutura de pensamento pode vir a ser tão correto quanto pode ser equivocado subestimar a necessidade de um pensamento associativo que contribua para entender a estrutura de pensamento em vigor quando se explora em movimento ou se deseja exercitar e (ou) desenvolver uma habilidade sensório-motora.

Em outras palavras, mover o corpo acreditando que a estrutura de pensamento e a do modo de se mover não estão imbricadas pode ser equivocado. Na experiência com alunos e artistas percebe-se a necessidade de associar questões sobre como se move um corpo e estruturas de pensamento utilizadas para mover o corpo, enquanto se move o corpo. Um estudo teórico e (ou) prático não garante a compreensão no corpo dos seus modos de compreender como se move ou de compreender como associa ideias em uma composição. O estudo e pensamento associativo entre uma habilidade e outra – do que se habilita na fisicalidade e do que se entende

no jeito de estruturar uma criação parece ser necessário caso seja considerada uma abordagem coevolutiva entre esses mecanismos.

Estudo este, que cabe ser desenvolvido em um processo de formação que considere: direcionamentos visando facilitar o pensamento associativo – por meio da articulação entre distintos conhecimentos; atividades individuais e coletivas em processos colaborativos – que contribuem para o reconhecimento de padrões perceptivos e de estruturas de pensamento; para a problematização de questões e para o estabelecimento de outros tipos de relações. É nesse sentido, que vislumbrar espaços de formação como programas artísticos, escolas, programas de graduação e de pós-graduação para o criador em dança parece pertinente para oferecer subsídios de forma substancial e continuada aos artistas que desejam ser criadores e não apenas intérpretes. Há muito a ser investigado, estudado e habilitado pelo criador ao mesmo tempo em que faltam ambientes e programas especificamente direcionados para esta função.

Partindo de um ponto de vista específico com foco corporal, um dos exercícios do coreógrafo David Zambrano,⁷ a partir de uma relação que essa autora estabelece e que pode exercitar, em parte, essa habilidade de associar, se estrutura por propor a exploração de todo corpo indo em direção a diferentes pontos no espaço a partir da ponta dos dedos das mãos simultaneamente com os olhos (que acompanharão a direção do movimento), em um movimento que sempre repete a ação de aproximar os dedos ao tronco na altura do coração, e, de retornar para fora, em direção a diferentes pontos no espaço – guiados pelas mãos acompanhadas pelos olhos.

O que se sente, quando se exercita desse modo, é um movimento que explora continuamente um aproximar e afastar do centro do corpo que se direciona – pela própria mobilidade dos braços e das mãos – para infinitos pontos possíveis no espaço (naturalmente esse exercício pode ser desdobrado para iniciações em outras partes do corpo como a ponta dos pés).

Esse movimento pode carregar o centro do corpo, usualmente centralizado e estabilizado pela coluna, para outras possibilidades de apreensão das informações do ambiente mudando constantemente a cabeça, o olhar e o corpo de lugar. Consequentemente, mudando o ponto de vista do corpo para se relacionar com alguma informação selecionada. Isso no caso de você recortar, nesse exercício, apenas um foco de atenção.

Porém podemos achar que um dançarino ou artista já faz isso muito bem simplesmente pelo fato de que “sabe” dançar. Independente da técnica. Mas aqui a sutileza de “saber” dançar pode nos fazer tropeçar. Não significa apenas se mover em direção a, mas uma habilidade mental e

7 David Zambrano, venezuelano que mora atualmente em Amsterdam é coreógrafo e educador na área da Dança. Já atuou em 40 países e trabalhou com mais de 25.000 estudantes. Entende a improvisação como arte e coreografia.

corporal de imaginar, de sentir e de perceber outras possibilidades de acesso à informação ou objeto selecionado com condições lógicas e físicas de fazê-lo, e de inverter situações a partir do que vivencia e observa; e no momento em que experiencia e observa, em tempo real. A mesma habilidade, só que direcionada para a compreensão de uma lógica de pensamento quanto a um modo de criar, também se faz necessária.

Por outro lado, e por razões como a necessidade de resolução e seleção “do que se faz” e “por quanto tempo se faz” e “como se faz” – enquanto se improvisa na exploração ou em cena – se faz necessário aprofundar o entendimento sobre o conceito de “tempo real” – tão comumente utilizado atualmente por artistas e professores da área. Porém, cabe perguntar: o que coimplica o uso do conceito “tempo real” nos estudos e explorações do corpo e do movimento em dança e como detonador de procedimentos para desenvolver uma criação artística? Quais parâmetros devem ser considerados, partindo desse conceito para criar procedimentos e práticas de exploração para a criação artística em dança? Quais habilidades se fazem necessárias ao criador-intérprete para saber lidar, com certa precisão, com a imprevisibilidade em ter de selecionar alternativas para sua estruturação coreográfica em tempo real enquanto improvisa?

Quanto ao conceito de tempo real, este é utilizado para compreender o sistema cognitivo como sistema dinâmico que se desdobra por meio de mudanças constantes no ambiente, no corpo e no sistema nervoso. Contempla o entendimento de escalas de tempo de ação em que ocorre a elaboração de conhecimento ao longo da vida de um indivíduo e que tem substancial potência durante o desenvolvimento ontogenético, na infância. Tempo real diz respeito à escala de tempo de segundos e minutos, porém é parte da mesma dinâmica de escalas de tempo de atividades que ocorrem em semanas, meses e anos. (THELEN, 1995) Carrega em sua duração, passado, presente e possíveis escalas de futuro, numa mesma cápsula de tempo e por isso sua compreensão na ação dançada requer uma espécie de refinamento.

Cabe ainda questionar: como refinar a habilidade sensório-motora de observar as alterações que ocorrem em tempo real durante as explorações de movimento e a capacidade de manter o foco para aquilo que se torna **necessário** no corpo?

E em que medida habilitar os sentidos e a percepção pode gerar coerência como procedimento para refinar o corpo e o movimento quando o que se quer investigar na criação provém de entendimentos sobre aspectos do Tempo e da Cognição como “tempo real”? Essas perguntas embasam

possibilidades de estudo e do desenvolvimento de habilidades e de propostas para a formação do criador em dança.

Outra habilidade levantada durante os estudos da autora é a do corpo em permanecer por mais tempo em um procedimento de criação. Como manter o foco de atenção e a exploração por mais tempo no corpo? Por 30 segundos, 5 minutos, 15 ou 30 minutos continuamente? Por duas horas? Quais habilidades estão em questão quando se deseja permanecer em uma exploração de movimento para testar um palpite⁸ ou efetivamente dar tempo para que algo aconteça e até mesmo, se transforme no tempo, no movimento, na sensação, na percepção de que aquela dinâmica proposta e testada faz sentido? Inclusive, para que outra habilidade seja habilitada no corpo?

Isso diz respeito a manter um aumento gradual do tempo de permanência do corpo em uma mesma proposta de exploração ou em um mesmo procedimento de criação. Ao observar praticantes exercitando essa dimensão de trabalho corporal foi possível visualizar uma qualidade da atenção corporal que se exercita e se torna habilidade e que demanda foco, resistência física e mental, engajamento na proposta criativa e certa capacidade de insistir.

Outras habilidades vêm sendo examinadas e exercitadas pela autora ao sistematizar uma proposta pedagógica que abranja vários aspectos que se desdobram da necessidade de articular procedimentos de criação ao desenvolvimento de habilidades sensório-motoras para o criador-intérprete que ao mesmo tempo em que dança/explora, produz seus procedimentos de criação.

Para concluir, enfatiza-se a necessidade de se planejar e instituir programas específicos para o criador em dança. É no tempo e por meio de estratégias de estudo e de pesquisa, que modos de explorar o corpo, o movimento e possibilidades criativas em dança podem se estabelecer coevolutivamente. Do mesmo modo, é necessário tempo para a emergência de outros modos de perceber, agir e de se relacionar com as informações selecionadas para explorar, investigar e compor em dança. Ressalva-se, ainda, que os dados apresentados inicialmente neste texto, além de demonstrarem um aumento no número de profissionais artistas da dança, apontam para a necessidade da existência de programas específicos e continuados para o criador na área.

8 Palpite conforme entende Vera Mantero, artista da dança portuguesa, é a ação de especular, formular hipóteses de propor ideias para criar. Ver mais no artigo de Velloso (2012): "Modos de ver, ler e criar para estruturar um solo".

Referências

- DAMÁSIO, Antônio. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DAVID ZAMBRANO. Disponível em: <<http://www.davidzambrano.org/?p=15>>. Acesso em: 15 fev. 2014.
- GREINER, Christine. Rediscutindo a natureza da percepção. *Mil Planaltos*, 30 jul. 2012. Disponível em: <<http://milplanaltos.wordpress.com/2012/07/30/rediscutindo-a-natureza-da-percepcao/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- _____. A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. *Corpo em cena*. São Paulo: Anadarco, 2013. v. 6. p. 11-35.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books, 1999.
- NÖE, Alva. *Action in perception*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- QUEIRÓZ, Lela. Corporalização: BMC em Dança. *Revista de Estudos em Artes Cênicas: Urdimento*, Florianópolis, n. 19, nov. 2012.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. *Fantasma no cérebro*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *The tell-tale brain*. New York: W. W. Norton and Company Inc., 2011.
- RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. *Corpo em cena*. São Paulo: Anadarco, 2012. v. 5.
- _____. *Corpo em cena*. São Paulo: Anadarco, 2013. v. 6.
- SANTANA, I. A “consciência” de cada dança: reverberações de =corpo-rel(ação)-objeto. In: POÉTICAS TECNOLÓGICAS - SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DANÇA, TEATRO E PERFORMANCE, 3., 2010, Salvador. *Anais...* Salvador: PPGAC/UFBA, 2011. p. 77-88.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli (elaboração). *Programa Rumos Itaú Cultural Dança: formação profissional e trabalho nas narrativas de artistas selecionados*. Edição 2009-2010. Videodança e Mostra de processos dança. Observatório Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001812.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2011.
- _____. Formação profissional de artistas: além dos números, experiências vividas. *Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, 15 maio 2013. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=88&id=1085>>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- THELEN, Esther. Time-scale dynamics and the development of an embodied cognition. In: PORT, Robert; GEDER, Timothy van (Org.). *Mind as motion*. Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- VELLOZO, Marila. Modos de ver e vivenciar o mundo: invertendo lentes no ensino da dança. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 133-146.

VELLOZO, Marila. Modos de ver, ler e criar um solo. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. *Corpo em cena*. São Paulo: Anadarco, 2012. v. 5. p. 27-49.