

Modos organizativos em dança: designs que se materializam enquanto o corpo dança

Carolina Camargo De Nadai¹

Resumo: Este artigo apresenta perspectivas de entendimento da dança a partir dos modos organizativos singulares aos corpos que a constroem. Por meio desta abordagem, percebe-se que a particularidade do movimento da dança constrói um design enquanto o corpo dança. Diferentes designs resultam em modos distintos de se pensar e criar dança, e conseqüentemente, configuram danças contextualizadas pelas relações que se estabelecem entre corpo que dança e ambiente.

Palavras-chave: dança, corpo, design, modos organizativos

Abstract: This article presents perspectives about the comprehension of dance from the organizational ways which are unique to every single body that constructs dance. Through this approach we realize that the particularity of the dance movement builds a design as the body dances. Different designs result in different modes of both thinking and creating dance, and therefore make up dances which are contextualized by the relations established between the dancing body and its environment.

Keywords: dance, body, design, organizational modes

Corpo: um design que gera designs

Há entendimentos variados de definições de *design*, pois há também contextos variados, que tornam múltiplas as possibilidades de compreensões e funcionalidades. Aqui a proposta se dá nos modos organizativos da dança e para isso se faz necessário eliminar a dicotomia instaurada, principalmente, nos meios de comunicação – onde a **soma** de forma e função/conteúdo gera um design – e desorganizar esse modo separatista de pensar design, uma vez que na dança novos significados são produzidos e reconfigurados continuamente.

¹ Bailarina e pesquisadora, formada em dança pela Faculdade de Artes do Paraná e Mestre em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

Este artigo é parte resultante da pesquisa de mestrado “Processos Organizativos em dança: a singularidade dos designs” apresentado, bem como aprovado pela banca presente, em março deste mesmo ano na Universidade Federal da Bahia - Programa de Pós-Graduação em Dança.

Mesmo as danças de repertório e as que utilizam objetos como propriedades compositivas, são atualizadas uma vez que os corpos lidam com o modo circunstancial das relações efetuadas no ambiente.

O corpo é processual e suas imagens pronunciam-se em ações contínuas, sinalizando-se como aspectos do corpo e estados criativos de processos evolutivos. As imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo, e ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que expressa um pensamento, uma vez que cada representação tem um jeito próprio de se organizar a cada momento. São aspectos processuais e circunstanciados, que se divulgam no espaço-tempo (MACHADO, 2001, p.28-29).

Embora haja tal diferença, em que o design de um corpo não se apresenta como um design moldado por normas industriais, pois mesmo que diferentes designs operem por variação e seleção, no corpo, tais organizações se dão por meio de seleção natural². De modo que corpos não participem do conjunto de designs projetados *a priori* para ter determinadas funções, mas, estão há muitas gerações sendo organizados, selecionados e variados de acordo com as necessidades adaptativas geradas nas trocas relacionais com o ambiente. Isso não significa que os modos pelos quais cada corpo se organiza seja totalmente aleatório e sem planejamento.

Os humanos comportam-se de maneira flexível *porque* são programados: suas mentes são dotadas de software combinatório capaz de gerar um conjunto ilimitado de pensamentos e comportamentos. O comportamento pode variar entre as culturas, mas a estrutura dos programas mentais que geram comportamento não precisam variar. O comportamento inteligente é aprendido com êxito porque temos sistemas inatos que se incubem do aprendizado. E todas as pessoas podem ter motivos bons e maus, mas possivelmente nem todas os traduzirão em comportamentos da mesma maneira (PINKER, 2004, p.67).

Um corpo que produz dança, ao configurá-la submete-a a um processo de materialização que é intrínseco a ele, sendo sua ação a própria existência da dança. Mas o design de um corpo não é o mesmo que o design de uma dança, corpos são configurações em processo evolutivo em que “genes³ diferentes contam histórias diferentes” (DAWKINS, 2009, p. 81), numa estimativa de pelo menos dezenas de milhares de anos, segundo Dawkins

² Processo biológico (lento) pelo qual informações são selecionadas e transmitidas, variadas, ou até eliminadas nas gerações seguintes, de acordo com as necessidades adaptativas e com o que pode gerar mais chances de sobrevivência a cada espécie viva.

³ “Coube à Mendel, em 1865, a descoberta das leis de transmissão dos caracteres visíveis dos organismos vivos, mas ela foi ignorada durante cerca de meio século. A palavra “genética” só foi introduzida por William Bateson em 1903, e a palavra “gene” apenas em 1909 por Wilhelm Johannsen. O termo gene designa então, o equivalente para a biologia daquilo que o átomo representa para a química, o constituinte último da vida, cujas combinações explicam todos os fenômenos biológicos” (KECK; RABINOW, 2009, p. 86).

(2009)⁴. Mesmo embora cada corpo tenha um conjunto singular de informações, identifica-se uma organização em comum a todos aqueles considerados corpos humanos, referente aos genes que os constituem. O Projeto Genoma Humano⁵ já se ocupou em mapear genes e identificar nucleotídeos que o constituem.

Portanto a genômica, as redes neurais e a plasticidade neural condizem com o quadro, que emergiu em décadas recentes, de uma natureza humana complexa. Não se trata, é claro, de uma natureza rigidamente programada, impermeável ao input, isenta de cultura ou dotada com minúcias de cada conceito e sentimento. Mas é uma natureza que é rica o suficiente para dar conta das demandas de ver, mover-se, planejar, falar, manter-se vivo, entender o ambiente e lidar com o mundo das outras pessoas (PINKER, 2004, p.146)

A dança, como tudo que se configura e existe na Natureza, é um design e se encontra sob ação do tempo, e, portanto, da evolução. A dança é um tipo de organização artística construída pelo corpo e que depende de como ele assimila, escolhe e varia informações, para se fazer. “É essa coleção de informações na forma de um corpo” (KATZ, 2007, p.199) que cria danças como designs circunstanciados de sua própria organização. Informações que fazem corpo se cruzam entre aquisições e pré-disposições, construindo um sistema de relações, de estruturas e órgãos específicos à espécie (neste caso, humana) para garantir sobrevivência e continuidade no mundo.

Podemos dizer que um corpo ou órgão vivo tem um bom design quando possui atributos que um engenheiro inteligente e capaz teria inserido nele a fim de que cumprisse algum propósito significativo, como voar, nadar, ver, alimentar-se, reproduzir-se ou, de um modo mais geral, promover a sobrevivência e a replicação dos próprios genes (DAWKINS, 2001, p.42).

O design do corpo é um dos “muitos milhões de fins provisórios” (DAWKINS, 2009, p.21) alcançados pela evolução, ele não opera como molde ‘zerado’, que é capaz de produzir

⁴ “Estimamos a data provável do Encontro 0 em dezenas de milhares de anos atrás, e, no máximo, em centenas de milhares. Avançamos pouco em nossa peregrinação ao passado” (DAWKINS, 2009, p. 86). O encontro “0” seria marcado pelo primeiro encontro com um Concestral “0” – “o mais recente ancestral comum a todos os humanos vivos” (DAWKINS, 2009, p.59).

⁵ O projeto genoma humano (PGH) tem como objetivo identificar todos os genes responsáveis por nossas características normais e patológicas. Por meio do PGH será possível analisar milhares de genes ao mesmo tempo e as pessoas poderão saber se têm predisposição aumentada para certas doenças, como diabetes, câncer, hipertensão ou doença de Alzheimer, e tratar-se antes do aparecimento dos sintomas, dentre outros benefícios. Paralelamente a esses avanços, inúmeras questões éticas já estão sendo discutidas e outras irão surgir. Implicações éticas, legais e sociais dos conhecimentos gerados pelo PGH, em relação às características normais e patológicas e sua integração na clínica médica têm sido discutidas no ambiente acadêmico (ZATZ, 2000, p.47).

artefatos idênticos, em série. Essa compreensão se encontra atrelada ao entendimento de que o corpo é uma tábula rasa, qual vem há anos se provando falso, embora ainda prepondere no senso comum como aponta, também, para uma anuência em alguns modos de se fazer dança.

“O termo “tábula rasa” origina-se do latim medieval *tabula rasa*. Em geral é atribuído ao filósofo John Locke (1632-1704), embora na verdade Locke usasse uma metáfora diferente” (PINKER, 2004, p.23). Locke⁶ usava a metáfora do papel em branco, bem como supunha que a mente humana funcionava assim: sendo escrita ao longo das experiências a partir da cultura; um papel originalmente branco. “Sem, desse modo, trazer a dimensão ampla dos aspectos biológicos, psicológicos, culturais e ambientais que **são** corpo” (RENGEL, 2007, p.37-38)

A concepção Lockiana de uma tábula rasa também minava nos alicerces da realeza hereditária e da aristocracia, cujos membros não podiam arrogar-se mérito ou sabedoria inata se suas mentes haviam começado tão vazias quanto as de qualquer outra pessoa (PINKER, 2004, p.24).

Mas o design de um corpo jamais é igual ao outro corpo, pois, mesmo os gêmeos univitelinos “que têm em comum todo o DNA e a maior parte do ambiente” (PINKER, 2004, p.24) possuem particularidades específicas. Design não diz respeito unicamente à aparência de corpo, mas a todo seu conjunto complexo de informações – qual não é construído somente por inscrições culturais.

E já que pré-disposições genéticas e apreendidas pela experiência co-habitam nos corpos, e assim constroem continuamente seus designs, quando um corpo organiza o seu fazer artístico na criação de uma dança, ele produz um design de dança que é também a confluência de todas essas instâncias: genético-culturais.

A arte está na nossa natureza – no sangue e nos ossos, como antigamente se dizia, no cérebro e nos genes como poderíamos dizer hoje. Em todas as sociedades as pessoas dançam, cantam, ornamentam superfícies, contam e representam histórias (PINKER, 2004, p. 546).

⁶ **John Locke**, expoente da filosofia inglesa do século XVII, nasceu em Wrington, na Inglaterra (1632-1704). Suas obras principais são o Primeiro tratado sobre o governo civil, o Segundo tratado sobre o governo civil, Ensaio sobre o intelecto humano e Cartas sobre a tolerância religiosa. “Locke opôs-se a às justificações dogmáticas do *status quo* político, como a autoridade da igreja e o direito divino dos reis, que haviam sido apregoados como verdades manifestas. Ele procurou demonstrar que as disposições sociais deveriam ser articuladas desde o princípio e aprovadas por consentimento mútuo, baseadas no conhecimento que cada pessoa podia adquirir” (PINKER, 2004, p.23-24).

Em um dos capítulos do livro “Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana” Pinker⁷ (2004) dá o título de *Silly Putty* – que é uma argila plástica baseada em silicone e comercializada como brinquedo infantil – faz uma brincadeira com a ‘geleca’, justamente, para concluir que o corpo não se comporta como uma *silly putty*, se adaptando e se conformando aos moldes que lhe são impostos unicamente pela cultura.

O corpo é um design que se organiza em um processo que depende de informações que lhe são inatas e adquiridas, está permanentemente “se fazendo” e se transformando a partir dessas informações e relações, e não se ‘moldando’ e se ‘encaixando’ como uma *silly putty*. A dança emerge também como resultante desse trânsito natureza-cultura, ao se organizar no cruzamento de informações que transitam entre corpo e ambiente, o que resulta em uma grande multiplicidade de modos de produção de dança.

Estes distintos modos de produção não poderiam deixar de resultar em singulares designs. Deste modo, percebe-se no design da dança a lógica de pensamento de quem a produz: há danças que se realizem a partir de “contextos prontos *a priori*” (SETENTA, 2008, p.31), assim como há danças que constroem seus próprios modos de criação, a depender das exigências da proposta em desenvolvimento, dentre tantas outras.

Considerando que a partir desse fluxo de informações o corpo é uma resultante provisória, cujas limitações e regras o fazem organizar um design, não se pode afirmar que design é uma ‘forma’ ou ‘embalagem’, mas sim, a resultante de diversas relações. “A natureza se oferece culturalizada numa teia de traduções físicas. Corpo: trânsito permanente entre natureza e cultura. O que parece não mudar, aparece também como a variedade do que não pára de mudar” (KATZ, 2005, p.16).

Não se trata de compreender design como aspectos relativos apenas a sua aparência (formato), ou imagem estática; não há uma estrutura de corpo para depois funcionalidades de corpo serem encaixadas nele. Corpos se fazem nas constantes relações que ocorrem entre todas suas estruturas e funcionalidades. E o design da dança resulta dessas relações.

Os genes podem modificar os efeitos de outros genes, e podem modificar os efeitos do ambiente. Eventos ambientais tanto internos quanto externos, podem modificar os efeitos dos genes, e podem modificar os efeitos de outros eventos ambientais.⁸

⁷ Steven Pinker é professor de psicologia em Harvard, foi professor assistente da Universidade de Stanford e diretor do Centro de Neurociência Cognitiva do MIT. É autor de, entre outros livros, *O instinto da linguagem* e *Como a mente funciona* (Companhia das letras, 1998). Recebeu numerosos prêmios por sua obra, entre eles o Golden Plate Award, da American Academy of Achievement. Em 1995, foi indicado pela revista *Newsweek* como um dos Cem Americanos para o próximo Século.

⁸ No original: “Genes may modify the effects of other genes, and may modify the effects of the environment. Environmental events, both internal and external, may modify the effects of genes, and may modify the effects of other environmental effects” (DAWKINS, 1982, p. 13).

O genoma não é capaz de definir “tudo”, “seus efeitos podem variar dependendo do ambiente” (DAWKINS, 2004, p.77), além de que “a maioria dos efeitos dos genes é probabilística” (DAWKINS, 2004, p.77), o que faz da organização dos corpos uma configuração processual, designs como feitura constantes. Em contínua transformação, corpos efetuam acordos que são estabelecidos entre características inatas e adquiridas, são projetos co-condicionados e co-dependentes com o ambiente em que estão compartilhando informações.

O design de um corpo é uma configuração – que está sempre por fazer-se – relativa a todas as informações que lhe dizem respeito. No corpo as aquisições se dão a partir de relações de troca de informação nos campos biológicos e culturais: juntos.

Portanto, ao entender a dança como uma resultante dos modos do corpo se organizar, se desenhar e com uma materialidade específica, sua condição de ser arte não pode estar isolada dos aspectos biológicos do corpo. A dança, em sua constituição é um design resultante do cruzamento de informações que acontecem no corpo: resultado – em contínua atualização – de um processo que se faz no trânsito constante entre natureza e cultura, em que, características inatas e adquiridas acontecem de modo indissociável e ininterrupto, num jeito processual de existir. A dança resulta como uma organização em que ocorrências co-evolutivas se encontram no permanente processo de configuração do seu design.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011
Figura 22 – Corpos

Dança: design em permanente evolução

A dança se organiza por meio de estratégias particulares, diferente de um produto industrial, seu design, não só se faz no enquanto, como ele é o produto resultante desse fazer. Uma dança não se repete nem se mantém por longa duração de tempo, enquanto é dançada, porque o que lhe confere materialidade não é algo fixo e estanque, mas é o corpo, o “mesmo corpo que opera no cotidiano, mas que produz uma qualidade de movimento que é da natureza da dança” (MACHADO, 2001, p. 51).

Há registros muito antigos de homens dançando. Quem visitar a gruta de Pech-Mele, encontrará lá, segundo certas descrições de especialistas em pré-história, as marcas de um pé direito e esquerdo de uma criança, acompanhadas mais atrás, de uma marca de pé esquerdo de uma mulher, que construíram a prova de prática de um rito dançado (KATZ, 2005, p.43-44).

A dança tem história e permanece construindo sua historicidade. Portanto, afirmar que seu design é um acontecimento cujas relações são efetuadas no instante em que é dançada, não a reduz a nenhum tipo de entendimento de efemeridade vinculado àquele fazer, mas são esses vários designs que co-existem e co-evoluem que a constroem e possibilitam sua permanência no mundo.

A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos. E a história da dança é uma narrativa das ocorrências instauradas através dessas correlações (BRITTO, 2008, p. 30).

A dança apresenta certa complexidade da continuidade implicada na sua construção, seu design é sempre referente ao design do corpo que a propõe, pois é da “informação – aquilo que impregna, contamina, e se transfere de um corpo a outro” (BRITTO, 2008, p.55) permeada de natureza e experiência, que as possibilidades criativas emergem. Se informações são singulares, corpos criam danças também singulares.

Assim cada dança é única, como cada corpo que dança, configurando uma singularidade advinda da relação com o meio ambiente. Contudo revela-se um sistema⁹ que contém autonomia, memória instalada e renovada, apresentando-se como processo histórico (MACHADO, 2001, p.43).

Design, aqui, refere-se dos modos organizativos da dança e embora a compreensão de 'design' tenha um tratamento hegemônico e consolidado nos meios de comunicação visual, em que as noções de soma entre 'forma' e 'conteúdo' são utilizadas como meio de construir o conceito de design, ainda assim, há distinções conceituais: que vão desde o campo da biologia – da organização dos seres vivos – ao design produzido com a mais alta tecnologia. Assim, se faz possível pensar um design que se organiza em movimento, ainda mais quando se trata do design da dança: uma resultante expressa por um modo específico de organizar ações corporais. “A proposta aqui é pensar que quando acontece, ela toma uma forma que é o seu design, sem separação temporal entre as duas instâncias. Não existe um corpo dançando, que então vai desenhando no ar a sua dança” (KATZ, 2007, p.201).

Se a dança constrói um design que se faz e se refaz (e se refazer é diferente de se repetir), no próprio fazer, há de se admitir que essa resultante não é um projeto finalista¹⁰, em que se delimitam objetivos prontos a cumprirem fins previamente determinados. O que existe são inúmeras finalidades implicadas na constituição artística da dança, que podem ser comunicadas e configuradas em diferentes designs.

É comum que os modos de produção de design, inclinem para a utilização dos conceitos de 'forma' e 'conteúdo' no que se diz respeito ao planejamento e construção do projeto, mesmo que por meio de diferentes abordagens. Mas a dança é um produto que só se torna material na duração da sua própria feitura, pois depende da processualidade do corpo para vir a existir. As ideias de forma e conteúdo estão sendo compreendidas nesta pesquisa por outra perspectiva, por um tratamento relacional, mais adequado aos modos organizativos do corpo, e por consequência, aos modos como corpos criam danças.

⁹ “Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si a ponto de partilha de propriedades” (VIEIRA, 2006, p. 88).

¹⁰ Finalista, diferente do sentido de finalidade – que designa certa forma de organização – “admite a causalidade do fim, no sentido de que o fim é a causa total da organização do mundo e a causa dos acontecimentos isolados. Essa doutrina implica duas teses: 1ª o mundo está organizado com vistas em um fim; 2ª a explicação de qualquer evento do mundo consiste em aduzir o fim para o qual esse evento se dirige” (ABBAGNANO, 2007, p. 532)

Forma e conteúdo: interação ou justaposição

“A concepção de uma natureza passiva, submetida a leis deterministas, é especificidade do Ocidente. Na China e no Japão, “natureza” significa “o que existe por si mesmo””.

Ilya Prigogine¹¹

O propósito deste estudo não é definir um conceito de design para a dança. Porém, não se pode ignorar a existência de uma ideia já consolidada no campo do design, bem como, os diversos significados e tratamentos para a secular questão das relações entre forma e conteúdo – na construção e proposição tanto na arte quanto nos diferentes tipos de designs.

A exemplo das distintas compreensões de forma e conteúdo, Bergström¹² (2008, p.166) afirma que “o termo ‘forma’ está relacionado a como as formas visíveis ou configurações foram criadas, e a como as diversas partes diferentes foram organizadas”. Enquanto “o termo ‘conteúdo’ diz respeito *ao que* preenche esses diferentes elementos e também a quais pensamentos e tipos de informações são transmitidos” (BERGSTRÖM, 2008, p.166).

Bergström (2008) considera forma e conteúdo como mutuamente interdependentes, porém ressalta que “o conteúdo deve conduzir a forma e não o contrário” (BERGSTRÖM, 2008, p.166). Esse pensamento fragmentado em que design se organiza como um ‘conteúdo preenchendo uma forma’ levaria a crer que no corpo existem conteúdos conduzindo ou preenchendo formas como se houvesse uma “embalagem corpo” e um “conteúdo corpo” dentro dessa embalagem a manipulando.

Com um entendimento consolidado e essencialista, a razão é pensada geralmente, “fora do corpo”. Corpo e mundo são separados, sem contato, e, a razão transcendental a ambos, no sentido que vai além e distancia-se deles. Como se ela emanasse de algo “superior” que sobrepujasse e se distanciasse (do corpo e do mundo) (RENGEL, 2007, p.43).

¹¹ Ilya Prigogine, Prêmio Nobel de Química (1976), especialista em análise do caos, estruturas dissipativas e instabilidades em sistemas abertos longe do equilíbrio.

¹² Bo Boergström tem uma longa experiência no campo da comunicação visual. Ministra cursos em universidades e escolas de design, organiza workshops para fotógrafos e jornalistas, promove seminários no ramo industrial e também é consultor. Escreveu seis livros e ganhou vários prêmios pelo trabalho que faz na comunicação.

O corpo não é maniqueísta a ponto de se valer crer na existência de um “fantasma na máquina”¹³. Essa ideia dicotômica advém de um pensamento cartesiano¹⁴ em que há “a crença de que a mente é uma coisa diferente do corpo” (PINKER, 2004, p.29). Esse tipo de ideia não só é dualista com a noção de corpo, como se infiltra em muitas áreas do conhecimento e operosidades humanas.

Assim, na citação de Bergström, há um tipo de entendimento separatista: em que ‘a forma segue o conteúdo’ ou que o design é resultado da soma de forma e conteúdo. Esta ideia é atual e também muito usual nas áreas da comunicação visual (embora carregado de um pensamento cartesiano). Mesmo que não seja eficiente quanto aos modos pelos quais danças representam seus designs, não se trata de negar sua compreensão, mas de atentar que corpos não são designs que se organizam assim, “não são a simples soma de configurações, como sugerem as somas algébricas e as equações matemáticas” (BRITTO, 2008, p.3).

Há sim designs de dança que operam a partir de ‘arranjos de passos’ e formas pré-estabelecidas, e que possam operar na perspectiva da soma dessas formas. As possibilidades de criação e as escolhas estéticas nos designs que se enunciam são múltiplas. Entretanto, o corpo, não é separatista. “Sabe-se com referência nos estudos *in vivo* das Ciências Cognitivas, que mentes e corpos não tem que se integrar, **são integrados**” (RENGEL, 2007, p.36).

Na abordagem dualista da mente estão incluídas diversas teorias bastante diferentes, mas todas elas concordam que a natureza essencial da inteligência consciente está em algo que é *não-físico*, algo que está definitivamente para além do âmbito de ciências como a física, a neurofisiologia e a ciência da computação. O dualismo não é a concepção mais amplamente defendida em meio a comunidade científica e filosófica hoje em dia, mas é a teoria da mente mais comum em meio as pessoas em geral; ele está profundamente arraigado na maioria das religiões populares do mundo inteiro e tem sido a teoria da mente que tem predominado durante a maior parte da história do Ocidente (CHURCHLAND, 2004, p.25-26).

¹³ A ideia do ‘Fantasma na máquina’ corrobora com a separação mente-corpo proposta por Descartes. Nesta ideia, o corpo funcionava como uma máquina guiada por um homenzinho inteligente que se localizava na mente.

¹⁴ O ‘pensamento Cartesiano’ vem do filósofo René Descartes (1596-1650), sua ideia partia de uma dicotomia que ainda hoje em dia tem forte aceitação, a dualidade entre corpo e mente. Para ele corpo e mente eram coisas de naturezas diferentes, sendo o corpo divisível e a mente não.

A compreensão de design vigente nesta pesquisa está nos modos relacionais que ocorrem entre estrutura e funcionalidade¹⁵, segundo a Teoria Geral dos Sistemas. Há uma maleabilidade nas relações entre estrutura e funcionalidade, pois estes parâmetros, produzem relações em movimento constante para dar conta de fazer o sistema ter sentido e permanecer, o que propicia o design resultar em um contínuo fazer. A configuração estética de cada dança depende das possibilidades de interação das informações que corpo e ambiente co-constroem; depende de como as relações ocorrem, dos fluxos de relações que se estabelecem entre estrutura e funcionalidade para uma determinada configuração.

A estrutura refere-se simplesmente ao número de conexões estabelecidas no sistema, para um determinado instante de tempo. Com a evolução de um processo, tal número variará no tempo, o que acarretará variações estruturais (VIEIRA, 2006, p.89).

Por esse viés, faz-se necessário superar a ideia dual de soma (forma+função) e admitir a integralidade apresentada pelo design enquanto ele acontece. A funcionalidade por não estar desconexa da estrutura, gera funções ao design de cada dança quando “a integralidade permite a emergência dessas propriedades, ou funções” (VIEIRA, 2008, p. 40). Não se trata de generalizar os modos organizativos como se toda dança fosse ‘igual’. Mas é justamente por reconhecer as diferenças e compreender as singularidades de cada fazer que é possível afirmar que designs de dança emergem de uma relação imbricada entre estrutura e funcionalidade.

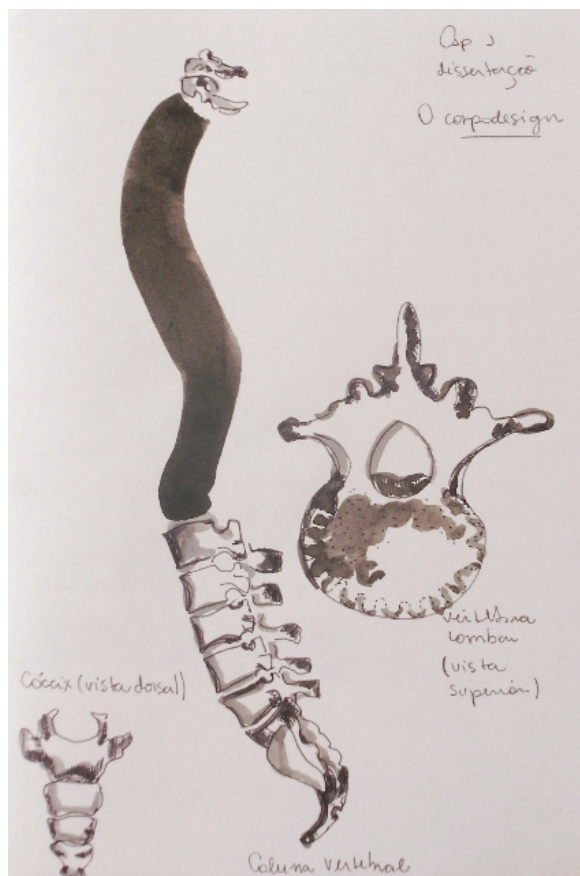
Por longo tempo o conteúdo foi visto no simples *assunto* ou argumento tratado (...). Paralelamente a esta concepção a forma era vista na *perfeição exterior* da obra, isto é no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um determinado argumento (...) (PAREYSON, 2001, p.55).

Esta teoria, chamada de ‘ornato’, “reduz a arte a uma veste exterior, a um exercício técnico, a uma questão de preceituário e concebe a união de forma e conteúdo como uma junção” (PAREYSON, 2001, p.55-56). Mesmo que essa noção seja ainda replicada, e

¹⁵ Há outros parâmetros sistêmicos descritos na Teoria Geral dos Sistemas, estão divididos em Básicos ou Fundamentais e Evolutivos, são eles: Permanência, Ambiente e Autonomia (que são básicos, ou seja: todo sistema possui, independente de processos evolutivos) e Composição, Conectividade, Estrutura, Integralidade, Funcionalidade, Organização e Complexidade (que são Evolutivos, surgem ao longo da evolução do sistema, com o passar do tempo). Esta pesquisa se foca nos parâmetros: **Estrutura** e **Funcionalidade**, como meio de explicar a organização do design da dança, porém não exclui a existência dos demais, bem como reconhece que são co-implicados.

que com frequência, alguns tipos de dança operem em acordo com esse entendimento separatista, ao desenhar a dança, o corpo não é capaz de propor essa disjunção entre algo que é a forma e algo que é o conteúdo. Por isso, **falar do formato de uma dança, ou do conceito de uma dança, é sempre referir-se a seu design**, já que não há como separar ou integrar estas instâncias, pois já são co-relacionadas!

Enquanto um design de dança é construído, independente da sua escolha estética, coerência, eficiência, não há meios de separar o que se apresenta como forma e o que se apresenta como conteúdo - são co-dependentes e, portanto, concebidos juntos. Na invenção do próprio fazer, a dança enquanto design em movimento se organiza em tempo real, propondo atualizações imediatas na construção do design. Por esse viés, a dança se difere de outras artes, se faz presencial, na medida em que ação e representação ocorrem simultaneamente (MACHADO, 2001). É um design que se projeta no ato em que é realizado.



Fonte: Carolina De Nadai, 2010.

Figura 23 - Estudos da Coluna Vertebral, desenho feito em nanquim sobre papel.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- BERGSTRÖM, Bo. *Comunicação visual*. São Paulo: Edições Rosari, 2009.
- BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Fabiana Britto, 2008.
- _____. *Corpo e Ambiente: Co-determinações em Processo*. ENECULT, 4, Salvador-BA. *Anais Eletrônicos*. Salvador: FACOM/UFBA, 2008.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.
- DAWKINS, Richard. *A grande história da evolução: na trilha dos nossos ancestrais*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- _____. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001
- _____. *O relojoeiro cego: a teoria evolutiva contra o desígnio divino*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. *The Extended Phenotype: The long reach of the gene*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1982.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KATZ, Helena. *Corpo, Design e evolução*. IN: Edith Derdyk (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac: 2007, p.195-205.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- MACHADO, Bittencourt. A. *O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.
- _____. *A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. 2004. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins fontes, 1997.
- _____. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: 1993.

PINKER, Steven. *Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p.20.

RENGEL, Lenira Peral. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. 2007. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

SETENTA, Jussara S. *o fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008.

_____. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

ZATZ, Mayana. *Projeto Genoma Humano e Ética*. São Paulo Perspec. v. 14, n. 3, p. 47, July/Sept. 2000.

Recebido em 12/05/2011.
Aceito em 09/06/2011.