



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

CAROLINA CAMARGO DE NADAI

**PROCESSOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA:
A SINGULARIDADE DOS DESIGNS**

Salvador
2011

CAROLINA CAMARGO DE NADAI

**PROCESSOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA:
A SINGULARIDADE DOS DESIGNS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Bittencourt Machado

Salvador
2011

793.3 Nadai, Carolina Camargo De.
N126p Processos organizativos em dança: a singularidade
dos designs. / Carolina Camargo de Nadai. -- Salvador,
2011.
86 p. : il.
Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-
Graduação *Stricto Sensu* em Dança da Universidade

Ficha catalográfica elaborada por Raquel Francisca de Jesus Santos – CRB8/8433.

CAROLINA CAMARGO DE NADAI

PROCESSOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA:
A SINGULARIDADE DOS DESIGNS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 16 de março de 2011.

Banca examinadora

Adriana Bittencourt Machado – Orientadora _____
Doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Católica de São Paulo
PUC-SP, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Fabiana Dultra Britto _____
Doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Católica de São Paulo
PUC-SP, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Maria Helena Franco de Araujo Bastos _____
Doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Católica de São Paulo
PUC-SP, Brasil
Universidade de São Paulo

Dedico esta pesquisa aos que me ajudaram e ajudam a entender o fluxo da vida: Vô Bino partindo e permanecendo no nascimento de Ana, sobrinha amada.

Agradecimentos

À todos aqueles que direta ou indiretamente co-desenharam as ideias presentes nesta pesquisa, meus agradecimentos:

À família, em especial à paciência de minha mãe, leitora assídua de meus escritos, ouvinte de meus questionamentos e professora particular nas dúvidas sobre biologia. E ao meu pai pela capacidade de enquadrar a vida em imagens aquareladas e por aceitar a empreitada de ilustrar minha dissertação;

À minha cunhada e meu irmão pelas ideias e apoios sinceros;

À tia Daia, minha terceira vó, tão presente em minha vida;

À minha orientadora e professora Adriana Bittencourt Machado, que me auxiliou na compreensão da dança como um design e me fez entender os processos evolutivos da dança e da vida durante todo esse trajeto;

À Rose e Gladis, participativas desde antes do meu ingresso no Programa;

À Kunifas e Candice por participarem nas ilustrações de designs desta pesquisa;

A todos professores da Faculdade de Artes do Paraná, incentivadores dessa construção artística e científica;

A todos amigos queridos e pacientes que leram e trocaram informações, compartilhando dessa construção;

Ao Wagner, amigo que me presenteou com visitas, ideias e livros;

À Fernanda, amiga e revisora dessas páginas;

À Ercília pela força e sensibilidade nos momentos de crise;

À Preta, amiga amada, por existir e compartilhar tanto da vida comigo;

À Bia, minha flor;

Ao Rodolfo e Raoni, queridos companheiros de todas as horas;

À Loana pela amizade e incentivo ao meu trabalho;

Ao Maximo, por me fazer confiar no meu trabalho;

À Isa e Ti, companheiros do Alcione e da dança;

Às Vizinhas, pelos sorrisos, papos e ovos emprestados;

Ao Klaus, meu professor de inglês, que se envolveu e se embriagou nas idéias evolucionistas para a dança ao estudarmos juntos "The Extended Phenotype";

À banca atenta e comprometida, em especial ao momento de qualificação, que me possibilitou grande crescimento e amor pela pesquisa;

A todo o Programa de Pós-Graduação em dança da UFBA, principalmente às professoras e colegas, contribuintes constantes desse fazer acadêmico e artístico;

À CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo na construção do conhecimento.

“Uma coleção fixa de maquinário na mente pode gerar um conjunto infinito de comportamento nos músculos”

Steven Pinker, 2004

Resumo

NADAI, Carolina Camargo. *Processos Organizativos em Dança: a singularidade dos designs*. 87 f, il. 2011. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Diferentes danças co-existem no mundo e todas elas são designs enquanto acontecem, esta é a hipótese aqui lançada. Para dissertar acerca dos modos organizativos da dança, esta pesquisa inclinou-se a uma redução inter-teórica para abarcar os conceitos de dança, design e evolução, bem como utilizou-se de alguns parâmetros sistêmicos (da Teoria Geral dos Sistemas), com o objetivo de entender que a dança no seu fazer, configura um design respectivo às interações produzidas pela estrutura e funcionalidade vigentes em cada singularidade organizativa. Nessa perspectiva corpo e ambiente co-evoluem e co-desenham informações que resultam em designs de dança. Para tanto, foi necessário desmistificar a compreensão hegemônica de design, presente principalmente nos meios de comunicação, com o intuito de perceber que designs são resultantes de modos relacionais estabelecidos entre estrutura e funcionalidade. O objetivo desta pesquisa é possibilitar a percepção de que os mais variados modos organizativos em dança resultam em designs enquanto acontecem, e que designs de dança são contextualizados pelos acordos continuamente construídos entre corpo e ambiente.

Palavras-chave: dança, corpo, design, estrutura, funcionalidade, modos organizativos.

Abstract

NADAI, Carolina Camargo. *Organizational Processes in Dance: the uniqueness of designs*. Master Dissertation – 87 pp, il. 2011. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Different dances coexist in the world and they all are designs while they take place, this is the hypothesis that is raised here. To dissertate on the organizational ways of dance, this research has leaned to an inter-theoretical reduction in order to cover the concepts of dance, design, and evolution, and has as well made use of some systemic parameters (by the Systems Theory), with the aim of understanding that dance, while being performed, configures a design which is respective to the interactions generated by both the structure and functionalities acting in every organizational singularity. In this perspective both body and environment co-evolve and co-draw pieces of information culminating in dance designs. To do so, it was necessary to demystify the hegemonic comprehension of design, especially dominant throughout the communications media, in the purpose of perceiving that designs are the result of relational modes established between structure and functionality. The aim of this research is to make it possible to perceive that the most varied organizational modes in dance result in designs while they take place, and that dance designs are contextualized by the agreements continuously built between body and environment.

Key-Words: dance, design, structure, body, functionality, organizational modes

Lista de ilustrações

Figura 1 – Modelos singulares	9
Figura 2 – Desenho da bailarina Trisha Brown 1	10
Figura 3 – Dançarina flamenca	15
Figura 4 – Corpos	24
Figura 5 – Estudos da coluna vertebral	33
Figura 6 – Estrutura e Funcionalidade	35
Figura 7 – Mascarada	38
Figura 8 – Corpo em queda.....	44
Figura 9 – Bicicleta de Duchamp	45
Figura 10 – Polvo	52
Figura 11 – Nepentácea	52
Figura 12 – Dança de roda.....	55
Figura 13 – Desenho de Trisha Brown 2	57
Figura 14 – Corpo desconhecido	62
Figura 15 – Dançarina sobre cilindro	64
Figura 16 – Odete	67
Figura 17 – Inversão	69
Figura 18 – Nuvem particular	74
Figura 19 – Nuvem	75
Figura 20 – Co-Grafia	79
Figura 21 – Performance de Jeppe Hein	81

AGRADECIMENTOS.....	v
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	x
APRESENTAÇÃO	1
I. A dança como um design: nem uma única dança, nem um único design.....	4
I.I Designs: resultantes relacionais dos distintos modos de criação em dança	5
I.II Corpo: um design que gera designs	15
I.III Dança: design em permanente evolução	24
I.IV Forma e conteúdo: interação ou justaposição.....	27
II. Estrutura e Funcionalidade: parâmetros para a construção do design	33
II. I A Integralidade entre Estrutura e Funcionalidade.....	34
II.I.I As relações Estruturais do design.....	38
II.I.II A emergência da Funcionalidade no design	41
II. II Modos organizativos em dança: designs enquanto e depois	45
III. Designs de dança como fenótipos estendidos.....	57
III.I Design que se delinea em movimento de dança.....	58
III.I.I Dança: designs que não se repetem; se replicam	64
III.I.II Designs em dança: Fenótipos estendidos em movimento	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81

Apresentação

O entendimento de que a dança é um design enquanto acontece não é, ainda, “consolidado” no meio da dança, o que denota a necessidade de utilizar referenciais teóricos de outras áreas do conhecimento, com o objetivo de fortalecer a construção de um objeto ainda pouco explorado. Aqui a complexidade exigida pela imposição da hipótese e construção do objeto parte das relações entre dança, corpo e design. Para tal, os diálogos se apresentam a partir de referenciais teóricos entre a Teoria da Evolução, Teoria Geral dos Sistemas, Teoria da Mente e teóricos da dança a exemplo de Britto, Setenta, Bittencourt. M, dentre outros.

Ciência e arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade, são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve atos de criação (VIEIRA, 2006, p.47).

A Teoria da Evolução, publicada em “A Origem das Espécies” teve sua primeira edição em 1859 (DARWIN, 2010). Darwin desenvolveu um grande estudo acerca da evolução das espécies, e, atualmente esta teoria é atualizada por Dawkins (2001) dentre outros autores, que, embasam o entendimento de design aqui explorado, na medida em que esclarece que todo existente tem um design, e que, esse design não é um projeto de um

designer qualquer, mas da seleção natural¹. Assim, designs estão sempre sendo construídos em co-dependência com o ambiente, são feitos sob propósitos, mas não propósitos deterministas e evoluem.

Um ser vivo está sempre às voltas com a sobrevivência em seu próprio meio. Ele nunca é inacabado – ou, em outro sentido, ele é sempre inacabado. Assim como nós, provavelmente, também somos (DAWKINS, 2009, p.22).

Aqui a dança é vista sob este enfoque evolutivo, como um fazer que, independente das escolhas estéticas, possui uma particularidade em comum, de ser um design enquanto acontece. É um modo organizativo bastante singular da “natureza da dança”. Fazeres em dança são singularidades organizativas, organizações típicas da ação do corpo na presentidade. Esta afirmativa não é uma novidade quando se trata de dança, porém atentar aos seus modos organizativos e perceber que esses modos resultam em um design é o objetivo deste estudo.

A Teoria Geral dos Sistemas subsidia a hipótese proposta de que o design emerge das relações entre estrutura e funcionalidade e que estas não são ocorrências separadas e lineares, mas relações co-implicadas na própria feitura do design. Designs são modos organizativos relacionais que se fazem enquanto acontecem, formulam suas configurações a partir de como estrutura e funcionalidade interagem.

Deste modo, os conceitos de forma e função, que muitas vezes são compreendidos como dissociados, em áreas do conhecimento que tendem a

¹ “A seleção natural, o processo cego, inconsciente e automático que Darwin descobriu e que agora sabemos ser a explicação para a existência e para a forma aparentemente premeditada de todos os seres vivos, não tem nenhum propósito em mente” (DAWKINS, 2001, p.23).

percepções mais formalistas ou funcionalistas, aqui foram apresentados como forma de fortalecer a construção da hipótese na medida em que se escolhe outro viés teórico que assume que estrutura e funcionalidade podem produzir designs mais estáveis e menos estáveis. Contudo, na feitura que parte das relações entre estrutura e funcionalidade, a emergência dos designs resulta das seleções e conexões estabelecidas na presentidade e conta assim, sempre, com a circunstancialidade. Designs de dança resultam de como as relações entre estrutura e funcionalidade acontecem em cada contexto, pois fazem parte do contexto.

Teorias da mente corroboram também para se entender o corpo afastando-o de lógicas dicotômicas – tão difundidas e tão espúrias. Corpo e mente compõe um design integrado, não se comportam como receptáculos vazios, tal compreensão se faz relevante quando se pensa em singularidades organizativas em dança. Pinker (2004), Damásio (2004) e Churchland (2004) embasam, aqui, estas ideias.

Esta pesquisa assume a dança como um design. Tal pressuposto não invalida a tendência e a produção de designs como padrões nem elimina a possibilidade da mudança, da transformação inerente à provisoriedade. Mas propõe designs como modos relacionais, que podem neste caso, configurar danças 'enquanto acontecem'.

Designs de dança, numa construção análoga ao que Dawkins (1982) propõe aos seres vivos, podem ser pensados como fenótipos estendidos dos corpos, assim como, os movimentos de dança, ou o conjunto deles. Esse design resulta de cruzamentos de diversas informações e que o corpo produz a partir dele mesmo, fenótipos.

Capítulo

1

**A Dança como um design: Nem uma única
dança, nem um único design**

I.I Designs: resultantes relacionais dos distintos modos de criação em dança

"Um corpo que dança – dele geralmente se fala como se seus movimentos desenhassem algo no ar. A perna risca, o braço vai cortando o espaço. Parecem surgir linhas que vão formando um desenho. Desenho de que mesmo? O que esse desenho pode representar?"

Helena Katz

A Dança como um design. Nem uma única dança, nem um único design. Tal pressuposto necessita de uma breve compreensão do sentido de *design*², uma vez que seu conceito e sua aplicabilidade mudam de acordo com o contexto em que é produzido, já que as relações entre estrutura e funcionalidade³ são sempre relativas aos contextos e se encontram co-

² A ideia de design aplicada nesta pesquisa não se detém apenas ao conceito de projeto fabricado com finalidade de consumo, mas se ocupa em esclarecer que há algumas significações e modos de aplicações do termo em diversas áreas e contextos – tais como comunicação, artes visuais, publicidade, design, etc. como forma de elucidar a diferenciação do conceito na Dança, tendo como foco os modos organizativos da dança. Não se trata de definir um conceito de design para a dança, mas em refletir sobre suas possibilidades de configurações, seus modos organizativos, e, entender que a dança gera seu design específico a partir, também, das relações entre estrutura e funcionalidade co-existentes em determinado contexto. Para tanto o biólogo Richard Dawkins contribuirá com a noção de design pela Teoria da Evolução, bem como a Teoria Geral dos Sistemas no que tange a emergência do design a partir das relações entre 'estrutura e funcionalidade'.

³ Estrutura e Funcionalidade são alguns dos Parâmetros Sistêmicos Evolutivos definidos pela Teoria Geral dos Sistemas. "Chamamos parâmetros sistêmicos àquelas características que ocorrem em todos os sistemas, independentemente da natureza particular de cada um, ou seja, traços que encontraríamos tanto em uma galáxia como em uma sinfonia, por exemplo" (VIEIRA, 2008, p.31). Nesta pesquisa, optou-se por utilizar as noções de Estrutura e Funcionalidades que serão

implicadas nos propósitos intrínsecos a cada tipo de design. Assim, esta pesquisa, tem como objetivo atentar para a Dança como um Design deslocando-o de conceitos estabelecidos em determinados contextos para assumir que a dança em seu fazer constrói um design, ou seja, a dança se organiza em um *design*, enquanto acontece. Acontecer enquanto se faz implica em modos relacionais específicos (estrutura/funcionalidade) da dança: design que emerge como dança.

Assumir que os modos organizativos de dança são designs requer um outro tipo de entendimento, contrário às noções de origem e de resultante final, pois o corpo⁴ mesmo sendo produto e produtor, ou melhor, por ser produto e produtor, suas ações estão sempre co-implicadas nestas duas possibilidades e na circunstancialidade das suas relações com o ambiente⁵. E nada melhor que a dança para propor que design é um conjunto de ocorrências sucessivas que resultam num tipo específico de configuração. Configurações desenhadas sob propósitos e sempre em processo enunciam que: o modo como corpo se organiza em dança, resulta em um design.

Mas tratar a dança como design não é um entendimento usual e nem mesmo consensual, pois sua etimologia e seus significados apontam para formulações direcionadas às funções e propósitos específicos. Como palavra de língua inglesa, por exemplo, "o substantivo design refere-se tanto à idéia de plano, desígnio, intenção, quanto à configuração, arranjo,

desenvolvidos no capítulo 2 e servirão para a compreensão da organização da dança como um design que se faz no enquanto.

⁴ Em danças organizadas por meio de *softers* tecnológicos com corpos sintéticos, a relação produto-produtor é direferente. O *Life forms* é um exemplo de programa designado para esse tipo de criação em dança. Embora, certamente esse modo organizativo de dança também produza designs, esta pesquisa se atém a como designs acontecem a partir dos modos organizativos e circunstancias dos corpos (humanos) enquanto uma dança está sendo feita.

⁵ Ambiente não está sendo visto como lugar, mas como um conjunto de relações. "Trata-se de um sistema que envolve um determinado sistema. Para que sejam efetivados os mecanismos de produção de sistemas pela termodinâmica universal, é necessário que os sistemas sejam abertos, ou seja, troquem matéria, energia, e informação com outros (...). É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc." (VIEIRA, 2008, p.33-34).

estrutura (grifo meu)” (CARDOSO, 2004, p.14). E em seu significado mais remoto “está no latim *designare*, verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar” (CARDOSO, 2004, p.14). As noções de estrutura, de forma, desenho e de projeto acabaram por tornarem-se corriqueiras, e ‘projeto’ é, inclusive, na língua portuguesa, umas das traduções encontradas para o conceito de *design*.

O processo de organização de um *design* tem nele implícito um projeto, “trata-se de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos” (CARDOSO, 2004, p.14). No projeto ocorre o planejamento das possibilidades e métodos pelos quais serão configurados os *designs*.

Na dança os projetos possuem organizações distintas, pois há tanto danças que necessitam de coreografias pré-determinadas, quanto danças que constroem seus designs a partir da técnica de improviso, e até aquelas que constroem seus próprios métodos de criação e concepção, ou seja, criam seus projetos por meio de lógicas contextualizadas pelas necessidades particulares ao trabalho em desenvolvimento.

O entendimento de projeto, planejamento e métodos objetivos é um modo bastante evidente de produção de *design* industrial⁶. Mesmo que corpos organizem projetos na feitura de suas danças não se pode dizer que sejam utilizados como métodos para produção de um modelo e formato objetivo e linear de metodologia, tal qual aquele que:

⁶ “Não por acaso o emprego da palavra *designer*⁶ registrado pelo *Oxford English Dictionary* data o século 17” (CARDOSO, 2004, p. 15) – período de incipiente mecanização industrial que “testemunhou a introdução de alto grau de divisão do trabalho” (CARDOSO, 2004, p.15), e vários trabalhadores se envolviam na produção de um único objeto. O designer é o profissional responsável pela construção do projeto, do *design* do produto.

(...) prevaleceu com base da construção do mundo moderno no qual, (...) foi referência para o desenvolvimento do modelo industrial ocidental de todo século XX (MORAES, 2010, p.17).

A indústria admite produções seriais a partir de moldes idênticos. Desde que trabalhadores começaram a estar envolvidos na mecanização da indústria e na produção em série de um mesmo objeto, junto com o surgimento das máquinas, o trabalho artesanal deixou de ser referência e as máquinas passaram a gerar produtos a partir de **moldes**. O processo industrial – a partir da Revolução Industrial (séculos 18 e 19) – tornou-se:

Um sistema de fabricação que produz em quantidades tão grandes e a um custo que vai diminuindo tão rapidamente que passa a não depender mais da demanda existente, mas gera o seu próprio mercado (CARDOSO, 2004, p.18).

Nesse viés, pode-se pensar que há danças que se organizam e que se constroem sob essa perspectiva: de reprodução a partir de moldes. Na dança, poderia se traduzir 'moldes' como colagens de passos ou *shapes*⁷ ou até mesmo a ideia de repetição de um padrão. O que permite pensar em um design que se configura pela predisposição de elementos já existentes no vocabulário de determinada dança.

Contudo, quando se trata de uma produção organizada pelo corpo e no corpo, não se pode descartar que as resultantes são circunstâncias, pois

⁷ Em danças como a clássica, a moderna (dentre outras) há movimentos que acontecem com o objetivo de se atingir uma forma final específica, um *shape*.

os corpos não são iguais e geram *designs* menos fixos⁸ dos que os produzidos em um sistema industrial. Mesmo sob projetos vinculados ao entendimento serial, de produção de modelos, “o corpo não produz cópias fiéis” (MACHADO, 2007, p.17).

Não há réplicas de experiências no corpo, o que está em jogo é ‘como’ ele reconstrói uma imagem dentro das diversas possibilidades que dispõem de empreender a tarefa da reconstrução de imagem (MACHADO, 2007, p.18).



Fonte: Eduardo Nadai, 2011⁹

Figura 1 – Modelos singulares

⁸ Um design mais fixo resulta de uma relação entre sua Estrutura e Funcionalidade mais estável, sendo, portanto, menos suscetível a mudanças. Pode-se dizer que os designs de artefatos industriais, neste sentido, são mais fixos que os designs de seres vivos (corpos humanos), por exemplo.

⁹ José Eduardo De Nadai é artista plástico formado pela Faculdade de Belas Artes-SP (1979), atualmente é integrante da ABA – Associação Brasileira de Aquarelas e Arte sobre Papel. Nadai participa desta pesquisa como ilustrador, todas as imagens em ‘aquarela’, nesta pesquisa, são de sua autoria. Para maiores informações visitar o blog do artista ou da ABA: <http://eduardonadai.blogspot.com/> e <http://abaquarela.blogspot.com/>.

O corpo é um propositor de *designs* que não opera como uma máquina industrial. Mesmo as danças que resultam de procedimentos vinculados a modelos, não podem ser comparadas a produções seriais e resultados homogêneos. Como um corpo não é igual ao outro, e como cada corpo não é capaz de reproduzir identicamente uma mesma dança, as diferenças se apresentam como singularidades organizativas, mesmo que a ideia presente nesse tipo de organização seja a de homogeneidade, na perspectiva da igualdade e não da diferença.



(Fonte: <http://mobilesarquitectura.blogspot.com/2008/02/trisha-brown.html>)

Figura 2 – Desenho da bailarina Trisha Brown¹⁰.

¹⁰ Trisha Brown (1936) é uma dançarina e coreógrafa norte-americana, foi membro fundador (1962) do inovadores e influentes Judson Dance Theater, sendo integrante dos movimentos vanguardistas americanos em dança desta mesma época. Em 1970, Brown formou sua própria companhia.

É possível pensar a dança como um “imenso laboratório” quando se trata de ‘singularidades organizativas’, já que há uma infinidade de distintos designs que coexistem entre si. Essa diferenciação ocorre quando se afasta da ideia de modelos e de projetos embasados na linearidade e na relação de causa e efeito, a exemplo, da predisposição de elementos. A diferença, então, está na possibilidade da dança ser “desenhada” nos acordos circunstanciais das informações presentes em um determinado momento, ou seja, há um propósito e regras, mas há também, a imprevisibilidade.

Há “modos de se fazer” dança que replicam e/ou copiam os resultados incididos em projetos particulares. A existência desses designs co-evolui e co-existe com outros, inclusive com designs carregados de resquícios vinculados a repetição de moldes. “Cada um de nós se move de modo singular, (e) essa singularidade vai mudando ao longo do tempo” (KATZ, 2007, p.201), o que significa que diferentes corpos podem produzir dança de modos distintos, além de que, ao longo da vida cada corpo pode transformar sua concepção e modos de construir sua dança.

A indicação da diferença nos fazeres em dança, não supõe valores qualitativos nem inclinações para classificação em grupos opostos. A abordagem da diferença é feita para ressaltar modos e estratégias distintas que se apresentam nas experiências desse fazer artístico. O tratamento dado ao corpo que se move, o entendimento de como o corpo resolve situações que se apresentam no processo de produção de falas, as maneiras de relacionarem-se com elementos externos e internos ao corpo, as escolhas no processo e para a apresentação da fala, vão, então, se dar a ver nas diferentes formulações (SETENTA, 2008, p. 42-43).

Diferentes formulações são organizadas nos corpos e esses distintos designs se apresentam como singularidades. Como são os corpos os propositores e responsáveis nas construções de diferentes fazeres, cada vez que uma dança é feita e refeita, um “novo” design é produzido, pois “o corpo opera em sua presentidade. Sua ação de perceber é sempre modificada” (MACHADO, 2007, p. 23).

Em geral, designs de dança têm certo nível de estabilidade que é suficiente para continuarem a serem reconhecidos quando refeitos, embora algumas danças operem unicamente na perspectiva do improviso e nunca sejam, neste sentido, “refeitas”. Porém, numa dança capaz de se refazer, os ambientes, internos e externos ao corpo, são responsáveis pelos modos organizativos do design em feitura, já que o corpo não é um molde reprodutivo, mas um “tratado aberto, sem resultante definitivo, uma vez que o fluxo das imagens é permanente. Assim, o resultado será sempre temporal, aparecendo como uma ocorrência do tipo ‘solução’ de problema” (MACHADO, 2007, p.49-50).

Para isso é necessário desconstruir a ideia hegemônica de design compreendido somente como artefato. Design ao invés de ser ‘a coisa’ passa a ser ‘os modos pelos quais se pode transformar na coisa’, os modos organizativos “das partes de um todo conforme ela influencia o funcionamento, a utilização, as qualidades estéticas desse todo” (DAWKINS, 2001, p.9). E, portanto, pode aplicar-se:

(...) a uma obra humana que foi projetada deliberadamente, como o design de uma máquina, por exemplo, ou à organização de um ser vivo, de um de seus órgãos, de uma molécula, etc. (DAWKINS, 2001, p.9).

E ainda:

Nosso mundo é dominado por prodígios de engenharia e obras de arte. Estamos inteiramente acostumados à idéia de que a elegância complexa indica um design fabricado, premeditado. Essa é talvez a razão mais forte para a crença, partilhada pela imensa maioria das pessoas em todas as épocas, na existência de alguma divindade sobrenatural. Foi necessário um grande salto imaginativo para que Darwin e Wallace vissem que, ao contrário do que sugere a intuição, há um modo diverso e bem mais plausível - tão logo o entendamos para explicar o surgimento do "design" complexo a partir da simplicidade primeira (DAWKINS, 2001, p.13-14).

Ao produzir um design no seu fazer, a dança não se encontra inserida nos âmbitos dos designs: industrial, de produtos, visual, de moda e de interiores, etc. Pelo contrário, se encontra em suas especificidades, de outra natureza, e apresenta no seu processo organizativo instâncias configuradas que resultam em designs.

O biólogo Richard Dawkins, propõe pensar as coisas existentes como *designs evolutivos*, ou seja, configurações resultantes das sínteses transitórias alcançadas pelo modo como se articulam função e formato de cada coisa, conforme relacionam-se com outras ao longo do tempo de sua existência. O *design* das coisas seria, então, simultaneamente causa e efeito da configuração (também transitória) do seu *ambiente* de existência que, assim, livra-se do sentido meramente topográfico para adquirir importância co-determinante das condições de historicidade – e de corporalidade (BRITTO, 2008, p. 4-5).

O design de uma dança é a resultante de todas as ocorrências que se fazem enquanto essa dança é produzida e depende de muitos acordos entre o corpo e o ambiente, pois a dança enquanto acontece faz parte do contexto cujo corpo se contextualiza, "o movimento faz o contexto e, ao mesmo tempo, dele depende" (KATZ, 2005, p.41). Nesse fazer dança "operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir distintos procedimentos e modos de enunciação" (SETENTA, 2008, p. 42).

Como os contextos são variados, cada corpo soluciona de modo singular, e "cria", portanto, específicos designs. Corpos não são invólucros de formas simplesmente aparentes e vazias de sentidos, eles são e participam dos contextos formulando ideias e sensações que se apresentam na configuração de cada dança. Em cada design.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011
Figura 3 – Dançarina Flamenca¹¹

I. II Corpo: um design que gera designs

*“Que é um corpo, se o habitas primeiro,
E o desenvolves, mas o deixas,
Para ires com o cego relojoeiro?”*

Richard Dawkins¹²

¹¹ Figura baseada em Eva Yerbabuena, dançarina flamenca.

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. 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

¹² Richard Dawkins nasceu no Quênia, atualmente é um influente cientista, estudioso da teoria evolutiva, é etólogo e zoólogo, professor da Universidade de Oxford, na Inglaterra. Neste refrão Richard Dawkins parodiou "Harp song of the Dane Woman" em réplica imediata do corpo ao gene após ter citado no encerramento de uma conferência nos Estados Unidos um verso dizendo: "*Disse-me um gene egoísta de passagem, 'tantos corpos já vi que perdi a contagem. Te julgas tão inteligente, mas é apenas minha aparelhagem para viver eternamente'.*" (DAWKINS, 2009, p.86).

que diferentes designs operem por variação e seleção, no corpo, tais organizações se dão por meio de seleção natural. De modo que corpos não participem do conjunto de designs projetados *a priori* para ter determinadas funções, mas, está há muitas gerações sendo organizado, selecionado e variado 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 "genes¹³ diferentes contam histórias diferentes" (DAWKINS, 2009, p.

¹³ "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).

81), numa estimativa de pelo menos dezenas de milhares de anos, segundo Dawkins (2009) ¹⁴.

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 Humano¹⁵ 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

¹⁴ “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 Concestor “0” – “o mais recente ancestral comum a todos os humanos vivos” (DAWKINS, 2009, p.59).

¹⁵ 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 diabete, 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).

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 predisposições, construindo um sistema de relações, de estruturas e órgãos específicos à espécie (neste caso, humana) 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 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).

Locke¹⁶ 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 predisposições genéticas e apreendidas pela experiência co-habitam nos corpos, e assim constroem continuamente seus designs,

¹⁶ 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).

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).

Em um dos capítulos do livro “Tábula rasa: A negação contemporânea da natureza humana” Pinker¹⁷ (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.

¹⁷ 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.

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 à 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 emerge 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.¹⁸

¹⁸ 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, 1982), além de que a maioria dos efeitos dos genes é probabilística (DAWKINS, 2001), 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 4 – Corpos

I.III 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 sistema¹⁹ que contém autonomia, memória instalada e renovada, apresentando-se como processo histórico (MACHADO, 2001, p.43).

Design, aqui, confere aos modos organizativos da dança e embora a compreensão de 'design' tenha um tratamento hegemônico e consolidado nos meios de comunicação visual, qual prevalecem as noções de 'forma' e 'conteúdo', ainda assim, incide 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).

¹⁹ “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).

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 finalista²⁰, em que delimita-se 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, como o produto que só se torna material na duração da sua própria feitura, já que depende da processualidade do corpo para vir a existir, as ideias de forma e conteúdo estão sendo compreendidas por outra perspectiva - um tratamento relacional, mais adequado aos modos organizativos do corpo, e por consequência, aos modos como corpos criam danças.

²⁰ Finalista, diferente do sentido de finalidade – que designa certa de 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).

I.IV 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 Prigogine²¹

O propósito desta pesquisa não é definir um conceito de design para a dança, não. 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" (PAREYSON, 2001, p.55) – na construção e proposição tanto na arte quanto nos diferentes tipos de designs.

A exemplo das distintas compreensões de forma e conteúdo, Bergström²² (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).

²¹ Ilya Prigogine, Prêmio Nobel de Química (1976), especialista em análise do caos, estruturas dissipativas e instabilidades em sistemas abertos longe do equilíbrio.

²² Bo Bergström 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.

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).

O corpo não é maniqueísta a ponto de se valer crer na existência de um “fantasma na máquina”²³. Essa ideia dicotômica advém de um pensamento Cartesiano²⁴ 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

²³ 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.

²⁴ 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.

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).

A compreensão de design vigente nesta pesquisa está nos modos relacionais que ocorrem entre estrutura e funcionalidade, 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 estrutura, em Teoria Geral dos Sistemas é meramente quantitativa, refere-se ao número de conexões que o sistema é capaz de realizar em determinado tempo, enquanto a funcionalidade é a capacidade que o subsistemas tem de gerar funções as estruturas do sistema (VIEIRA, 2008).

Um fígado é um subsistema na integralidade de nosso corpo, formado com uma composição homogênea de células hepáticas, todas elas partilhando a propriedade que é chamada em fisiologia de "função hepática". Em termos, a integralidade²⁵ permite a emergência dessas propriedades, ou funções, e essa capacidade é chamada de funcionalidade (VIEIRA, 2008, p.40).

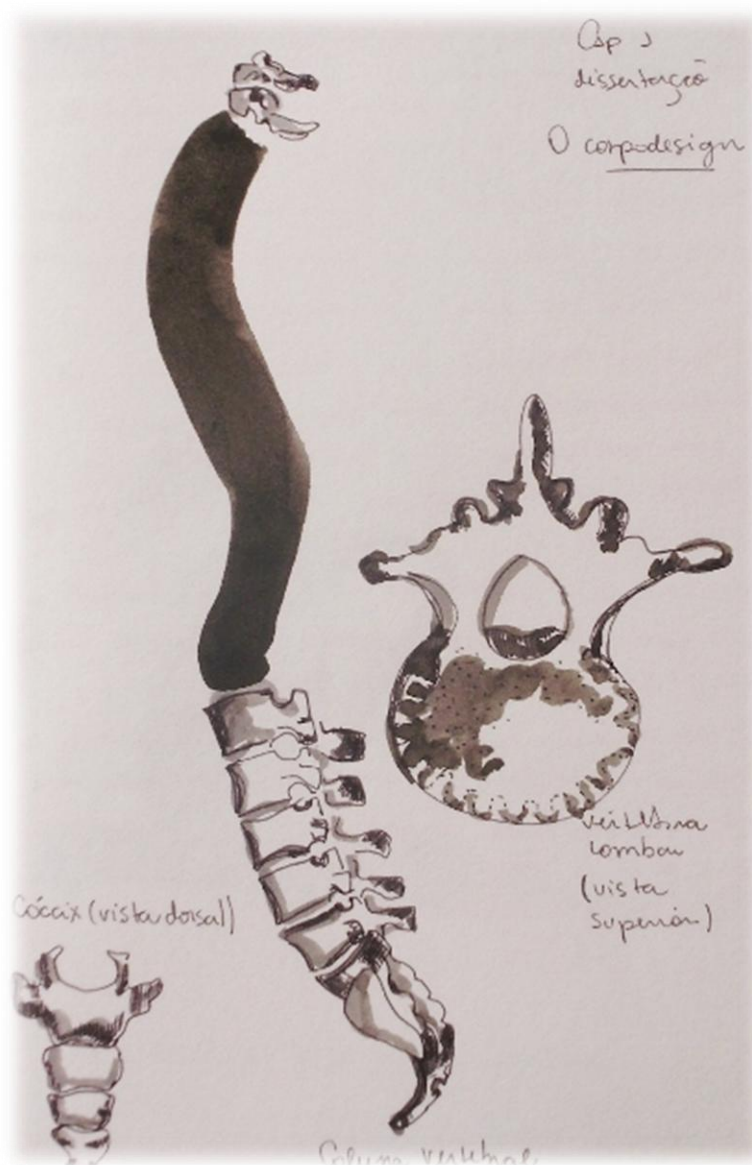
A configuração do design de cada dança depende das possibilidades de interação das informações que corpo e ambiente co-constroem; depende de como as relações ocorrem, dos fluxos de relações que se estabelecem entre estrutura e funcionalidade para uma determinada configuração. Por esse viés, faz-se necessário superar a ideia dual de soma (forma+função) e admitir a integralidade apresentada pelo design enquanto ele acontece. Não se trata de generalizar os modos organizativos como se toda dança fosse 'igual'.

²⁵ A Integralidade é o parâmetro da Teoria Geral dos Sistemas que permite a emergência de um sistema dentro do próprio sistema, ou seja, um subsistema. "Os sistemas vivos são o melhor exemplo quanto à integralidade: é visível sua composição em subsistemas com propriedades partilhadas bem demarcadas, como o fígado e a função hepática, o coração e uma função cardíaca, etc." (VIEIRA, 2008, p.39).

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. **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 Nadai, 2010²⁶

Figura 5 – Estudos da Coluna Vertebral, desenho feito em nanquim sobre papel

²⁶ Carolina Camargo De Nadai é bailarina, formada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e mestranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia no qual propõe esta pesquisa – Processos organizativos em dança: a singularidade dos designs.

Capítulo

2

**Estrutura e Funcionalidade: Parâmetros
para a construção do design**

II. I A Integralidade entre Estrutura e Funcionalidade



Fonte: Carolina Nadai, 2011

Figura 6 – Estrutura e Funcionalidade

Eis aqui os parâmetros que sustentam a hipótese de que a dança é um design enquanto ela acontece. Há uma maleabilidade nas relações entre estrutura e funcionalidade²⁷, o que propicia o design resultar em um

²⁷ Parâmetros, estes, que produzem relações em movimento constante para dar conta de fazer o sistema ter sentido e permanecer. Faz-se necessário agora entender melhor esses parâmetros sistêmicos. 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

contínuo fazer. O design 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.

O 'enquanto'²⁸ de uma dança – o seu *design* em feitura – por ser um conjunto de ocorrências, constrói relações que geram resultantes no próprio processo em que se configuram. "E sendo assim, os corpos que vivenciam esse espaço-tempo elaboram Dança como informação" (MACHADO, 2001, p.41), num constante fazer em que a integralidade entre estrutura e funcionalidade configura designs.

Designs de dança enunciam sentidos em informações organizadas no corpo e pelo corpo. A dança apresenta modos diversos de configuração de informações, a cada propósito, modos organizativos particulares. Designs específicos e singulares, mas que têm em comum no modo organizativo a inseparabilidade entre estrutura e funcionalidade.

A dança é um design enquanto acontece. Uma resultante das inestancáveis relações efetuadas entre estrutura e funcionalidade – que operam para determinados fins e se encontram implicados na eficiência de uma determinada organização. Na dança os elementos²⁹ agregados em fluxo de partilha de informações podem ser os mais variados possíveis. Cada dança, ao produzir um tipo particular de interação entre os elementos,

organização do design da dança, porém não exclui a existência dos demais, bem como reconhece que são co-implicados.

²⁸ A noção do "enquanto" refere-se ao design específico da dança que está se configurando, ou seja, uma apresentação de dança. Pois como arte que, segundo historiadores e pesquisadores, registra existência desde a pré-história, a dança não é volátil, mas, mantém sua historicidade ao replicar-se ao longo desses séculos.

²⁹ 'Elemento' aqui está sendo compreendido do mesmo modo que na Teoria Geral dos Sistemas: na qual um sistema emerge a partir de agregados de elementos (sejam eles qualquer espécie de elementos, a depender do sistema), que se encontram relacionados entre si a ponto de partilha de propriedades (VIEIRA, 2006).

produz também, um sentido específico à sua configuração, o que resulta no seu design.

As relações que se estabelecem são, portanto, o que fazem os designs emergirem. Pois um design não é sobreposição de estrutura e funcionalidade, mas é aquilo que resulta das relações que esses parâmetros produzem. Estrutura e funcionalidade fazem com que determinada dança ganhe uma configuração típica a depender de como suas propriedades se organizam³⁰: integrando-se e conectando-se.

O que distingue justaposição e interação é o grau de conectividade entre as partes do agregado – passos e acontecimentos –, bem como a qualidade dessas conexões. Algo que permite reconhecer esse agregado como um “todo organizado”, cujas propriedades derivam da ação relacional entre seus elementos e não da soma das propriedades de cada parte que compõe o agregado (BRITTO, 2008, p.68-69).

Enquanto uma dança acontece, seu design se organiza a partir das relações e conexões que emergem da estrutura e funcionalidade vigentes. Na duração do próprio fazer, a dança resulta de tais processos, relações que se constroem pela ação corporal enquanto se configura. Um design, ao se organizar, constrói um fluxo de relações entre estrutura e funcionalidade de modo incessante, imbricado e transitório. Mesmo que haja danças que

³⁰ Esta pesquisa vem desde o primeiro capítulo discutindo acerca de modos organizativos em dança. Faz-se necessário, portanto, esclarecer agora que a ideia de organização – que é tomada de ambiguidades – não está sendo utilizada como no senso comum, mas por um viés sistêmico em que: “um sistema será dito organizado quando for composto por subsistemas conectados por relações efetivas (no sentido de Denbigh, 1975:87) com graus variados de importância tanto nos subsistemas quanto nas conexões, gerando uma totalidade dotada de propriedades irreduzíveis aos subsistemas ou elementos” (VIEIRA, 2008, p.43).

aconteçam sob perspectivas formalistas ou funcionalistas³¹, um design sempre emerge das interações entre estrutura e funcionalidade juntas.

Designs, nesse sentido, são produtos do enquanto: irreversíveis, produzem imagens que no corpo são sempre “uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade” (MACHADO, 2007, p.12). Danças, ao se configurarem em estado de presentidade não separam algo que é sua estrutura da sua funcionalidade, pois ambos são co-condicionados e correlacionados. Portanto, estrutura e funcionalidade são co-determinantes aos designs de dança.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 7 – Mascarada³²

³¹ Nestes casos havia uma separação entre forma e função de modo que no formalismo: a forma tinha maior importância (primeiro a forma, depois a função) e no funcionalismo a função era privilegiada ("a forma segue a função").

II. I. I As relações Estruturais do design

"A estrutura resulta do tipo de interação com o ambiente"

Ilya Prigogine

Entender que designs emergem das relações entre estrutura³³ e funcionalidade é propor uma mudança perceptiva afastada da dualidade entre forma e função. O conceito de design na dança não se encontra, desta maneira, reduzido a uma forma estática. O design muda por que depende das relações efetuadas, e como estas são circunstanciais, operam num jogo dinâmico e adaptativo. A estrutura, então, se modifica a depender das relações.

Nos termos colocados pela **Teoria Geral dos Sistemas**, o que caracteriza o processo evolutivo é uma dinâmica de superação das crises na estabilidade organizacional, funcional e estrutural do sistema, advindas da troca informativa inerente ao modo relacional de existência deles (BRITTO, 2008, p.78).

³² Esta aquarela foi baseada em uma imagem da performer dinamarquesa Mette Ingvarsen (1980) chamada "Manuel Focus" num instante em que Mette encontra-se de costas e com uma máscara, como se sua face tivesse girado 180°.

³³ "Este parâmetro para a Teoria Geral dos Sistemas é quantificado e, portanto, não mantém referências a sinônimos como: suporte, base, ou ainda forma" (MACHADO, 2001, p.64).

No decorrer da feitura de uma dança, é a partir da estrutura do design que se tem a experiência visível. Pois a estrutura é o parâmetro que propicia “visibilidade sistêmica, fornecendo leituras a respeito de sua diversidade e da natureza das suas relações; uma boa estratégia para se lidar com a permanência” (MACHADO, 2001, p. 64).

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 evidenciar a quantidade de relações que ocorre em determinado tempo no sistema, a estrutura, se faz eficiente para o entendimento de design na dança, uma vez que permite a percepção das relações efetuadas em dado momento ao apresentar as possíveis alterações e variações no design. Assim uma dança pode ser reconhecida quando refeita, e danças distintas podem ser diferenciadas já que “a estrutura de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico de seus autores” (BRITTO, 2008, p.29).

Estrutura, neste caso, não confere simplesmente aos entendimentos de forma, dado que se modifica a depender do tipo de design em feitura. É, pois, a partir do instante em que “encontraremos as relações vigentes, independente do seu grau de intensidade ou coesão” (VIEIRA, 2008, p. 38) que a estrutura encontra-se visível. Na dança, as sucessivas ocorrências interativas entre corpo e ambiente, geram contínuos e distintos acordos

entre estrutura e funcionalidade, distintos designs que se organizam e reorganizam.

As relações que acontecem no processo de configuração de cada dança, o modo como corpos organizam seus movimentos na interação com o ambiente constroem coerências³⁴ organizativas singulares, que resultam em designs. Para cada “pensamento de corpo”³⁵, um design de dança. A estrutura de um design de dança refere-se às relações efetuadas em um determinado momento, são estruturas adaptativas, variando em grau, a depender de como os corpos e o ambiente interagem na configuração da dança.

A dança é um tipo de construção artística que se materializa enquanto ela é dançada. Seu design se apresenta em pensamentos do corpo, “pensamentos estes que, por sua vez, formulam-se no corpo: a dança é, simultaneamente, ação e produto da cognição humana”. (BRITTO, 2008, p.29). São designs que emergem a partir de como o conjunto de relações se estabelecem: resultam de processos relacionais entre estrutura e funcionalidade estabelecidos na presentidade dos acordos entre corpo e ambiente.

³⁴ Coerência não no sentido de harmonia ou perfeição, mas como aquilo que “reflete as características do todo, possíveis relações do sistema com seu meio ambiente, seus níveis de integralidade e organização” (VIEIRA, 2006, p.91).

³⁵ Helena Katz em sua tese já publicada em livro pelo FID editorial ‘Um, Dois, Três A dança é o pensamento do corpo’, propõe a dança como um pensamento do corpo através de uma epistemologia naturalizada, a partir da teoria evolucionista, da semiótica peirceana, e das ciências cognitivas.

II. II. III A emergência da Funcionalidade no design

Estrutura e Funcionalidade são parâmetros co-relacionados e co-adaptativos, não há como separá-los, ou seja, cada vez que se trata de um tipo de funcionalidade e estrutura de uma dança, está se tratando diretamente do seu design. O design, ao emergir como a resultante de muitos processos das relações entre estrutura e funcionalidade, torna possível a percepção de características que são particulares a cada dança.

A funcionalidade é a responsável pela capacidade de gerar funções aos subsistemas, e, neste caso entende-se sistema como design de dança. "A integralidade permite a emergência de específicas aos subsistemas, o que caracteriza agora a funcionalidade." (VIEIRA, 2006, p.90).

Assim pode-se identificar que os modos organizativos são diferentes, que as possibilidades de se materializar ideias em dança variam de corpo para corpo a depender de: como o conjunto de predisposições inatas junto com as experiências de cada corpo produz coerências no ambiente que se relaciona para construir dança.

Cientistas cognitivistas como Pinker acreditam que arte é uma adaptação ou um subproduto humano, e que independente do que realmente seja, "ela está profundamente arraigada em nossas faculdades mentais" (PINKER, 2004, p.547). Ou seja, a arte é um produto da cultura, mas os modos como diferentes corpos em diferentes sociedades organizam suas danças, cantos, esculturas, pinturas, criam histórias... Não estão separados de suas características genéticas, inatas.

A arte (exceto a arte narrativa) é um subproduto de outras três adaptações: a ânsia por status, o prazer estético de vivenciar objetos e ambientes adaptativos e a habilidade de elaborar artefatos para atingir fins desejados (PINKER, 2004, p.547).

Na dança, os modos organizativos são plurais, são designs produzidos em feitura que não resultam em artefatos, mas são configurações referentes ao fluxo de informações que transitam no corpo que dança, que resultam em designs de dança. Existem propostas com tendências mais tecnicistas, outras em que as explorações de movimentos são baseadas em improviso, há danças feitas para entretenimento, outras conceituais e existem também aquelas que se aproximam da performance, dentre outras. Inúmeros modos particulares de dança co-existem, todas elas se fazem em design, com funcionalidades distintas e específicas.

Independente do tipo de resultante gerada, um design de dança implica em uma composição irreversível gerada a partir da coerência entre: sua estrutura visível e aquilo que “permitirá refletir sobre as emergências geradas pelo sistema dança” (MACHADO, 2001, p. 65), a sua funcionalidade. Portanto, mesmo que certos tipos de dança apresentem tecnicismos e finalismos na sua configuração, o processo pelo qual estrutura e funcionalidade se relacionam para a emergência do design é sempre integrado.

Na dança, organizar um design é na maioria dos casos propor alterações às funções iniciais dos corpos, é construir novas relações entre estrutura e funcionalidade que geram designs específicos de dança. A dança se organiza em um design extremamente complexo em que o cruzamento de informações que a configuram são circunstanciados a partir das relações que ocorrem entre corpos e ambientes. Portanto, afirmar que estrutura e

funcionalidade produzem designs de dança significa que organizam resultantes de muitos processos em simultaneidade.

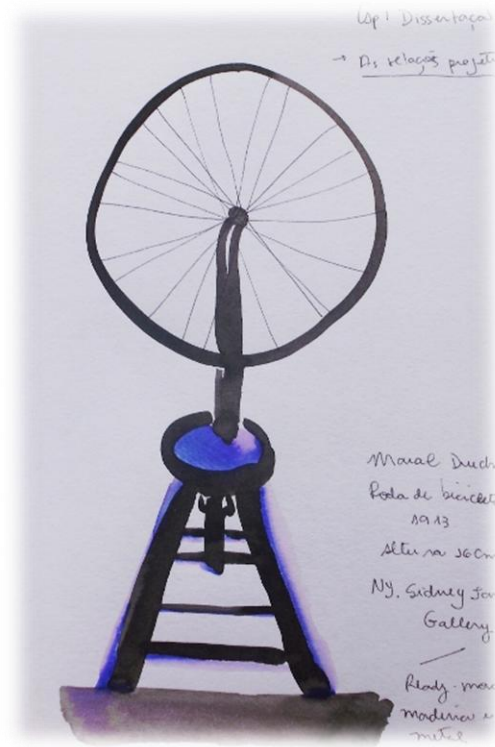


Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 8 – corpo em queda³⁶

[...] o design dos sistemas é, simultaneamente, causa e efeito da configuração circunstancial do seu ambiente de existência (ou sub-sistema). A função contextual do ambiente, de ser o espaço-tempo de validação dos designs em interação, confere ao próprio relacionamento importância co-determinante do processo evolutivo de um dado sistema. Nessa concepção história não tem autor, tem co-autores. (BRITTO, 2008, p. 83-84)

³⁶ Esta figura foi baseada em um movimento de queda da bailarina Leticia Lamela, integrante do Grupo Cena 11 Cia. de Dança durante o espetáculo Violência, (2000).



Fonte: Carolina De Nadai, 2010

Figura 9 – Bicicleta de Duchamp

A dança, ao se fazer em um design na duração de sua ocorrência produz uma configuração em acordos constantes com o ambiente; são as relações que definem seus propósitos. Um design que continuamente estruturas são co-construídas com suas próprias funções. 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).

[...] Funções compartilhadas na instabilidade geram organizações através de um processo colaborativo. Não é à toa, a entropia é uma solução criativa da evolução: é atributo de improvisação (MACHADO, 2007, p.45).

O entendimento de design se encontra em uma perspectiva que supera o dualismo forma/função (em que a forma segue a função ou vice e versa). Já que a estrutura é pensada como o que não para de acontecer e a funcionalidade como o que não para de gerar funções: juntas.

Este é o design em questão: movimentos organizados em dança; em que os corpos em contínua relação produzem-se em integralidade: não há primeiro uma estrutura, não há depois uma função. Há designs que se fazem e refazem na imbricação daquilo que é possível; daquilo que se torna visível, dos sentidos que deles emergem.

II. II Modos organizativos em dança: designs enquanto e depois

"No corpo, que é construção incessante, danças-falas descrevem os seus objetos através de seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual se refere. Dança é enquanto e depois."

Helena Katz

A dança apresenta muitos modos organizativos, não há apenas uma dança. Há variadas perspectivas de construção de designs, dados os distintos contextos que emergem. A hipótese de que a dança se configura em um design, poderia tomar como exemplo, um estudo de caso específico

ou um estudo específico de tendências de um coreógrafo, grupo, ou tipo de dança. Porém tal recorte não seria eficiente para se falar de 'modos organizativos', mas sim de um modo particular que reduz o entendimento da Dança como um design único. Não há um único design: a cada dança uma variação, ou muitas mudanças, ou outra dança.

Há uma generalidade implicada: a feitura de uma dança, independente de qual propósito, resulta em um design. O que acontece é que cada dança se constitui num trânsito de informações singulares e, conseqüentemente, produz relações específicas entre os modos como se relacionam sua estrutura e sua funcionalidade.

Designs de dança resultam de uma co-dependência dos acordos efetuados entre corpo e ambiente. A cada circunstância, estrutura e funcionalidade se integram de modo singular. Portanto, mesmo quando a ideia é a de repetição de um código ou modelo, o corpo permanece em "fluxo incessante de trocas de informação com os ambientes por onde transita (...) a sua dança não pode se repetir, pode apenas ser refeita" (KATZ, 2007, p.199).

Os contextos, as relações existentes, os modos organizativos, os propósitos; a cada interação, um tipo de design. Cada fazer organiza estrutura e funcionalidade de um modo específico, o que resulta em um pool³⁷ de distintos designs co-existent.

³⁷ O entendimento de "pool" para se falar de designs que esta pesquisa se fundamenta encontra-se presente no conceito de 'pool de genes' da biologia. Refere-se, portanto, ao conjunto de genes de determinada espécie. Pensando-se na espécie humana, quanto maior a variabilidade nos genes (especificamente nos nucleotídeos heterozigotos), maior a chance em garantir a permanência; é por esse motivo que a seleção natural tem a necessidade de focar sua atenção na variabilidade. (DAWKINS, 2001); (DAWKINS, 1982). "Numa breve analogia aos memes de Dawkins, os corpos se encontram no *pool* de imagens. É importante ressaltar que as imagens que se configuram como padrão não são estáticas, pois se dissipam, se auto-organizam e se transformam" (MACHADO, 2007, p.88).

Portanto não se deve construir regras prévias para se observar 'designs de danças', já que a especificidade encontra-se nas soluções que cada artista ou grupo de artistas constrói e formula dança. Cada corpo, por ser resultante de um conjunto de relações particular, cria modos de construir informações no corpo baseado no seu próprio fluxo: natureza-cultura.

Perceber que a dança possui modos organizativos quais suas configurações resultam em distintos designs, depende de um olhar cuidadoso para cada design de dança. Assim, para se construir uma análise ou crítica de dança é indispensável se atentar a cada singularidade, aos modos organizativos de cada proposta. Tendo em vista que corpos são diferentes, fica fácil constatar que os designs que compõe pool de designs da dança é imensamente rico e variado.

As possibilidades de designs são singularidades contextuais justamente porque estão sujeitas a como o corpo organiza informações em movimento de dança. Isso não significa que danças sejam sempre improvisadas, ou que sempre se configurem a partir de concepções prévias, de arranjos de passos, partituras de movimentos. Independente dos modos, sempre haverá variações a depender das relações e dos propósitos, típicos da presentidade do fazer da dança.

Essa condição de existir no fazer, de "ganhar" configuração enquanto acontece, é o design da dança. Não é um modo organizativo tão estável quanto a secularidade da ideia, do conceito que se tem sobre a dança³⁸. O design, em feitura, depende das relações presenciais que acontecem entre estrutura e funcionalidade, o que implica alto grau de instabilidade. Porém,

³⁸ Pode-se pensar que cada dança enquanto acontece é um design específico de dança, e pode-se pensar num conceito geral de dança que abrange: uma dança primitiva, uma dança clássica, uma dança flamenca, um sapateado irlandês, uma dança moderna, um forró... Enfim, todos os modos organizativos e possibilidades de designs reconhecidos como dança.

quando um design se refaz, conserva características dessas relações que o faz garantir particularidades. Assim ao rever uma 'mesma' dança é possível reconhecê-la, pois, mesmo que feita em outro espaço-tempo, ainda assim, enuncia semelhante relação entre estrutura e funcionalidade.

Danças são designs que se constroem a cada vez que são feitos, a cada reorganização, tendo em vista "o movimento presente nas ações do corpo" (MACHADO, 2007, p.12). Reorganizações não são repetições, mas transitam entre regra e imprevisibilidade.

Refazer é fazer de novo, exige uma outra ação e, portanto, um outro acordo. Transformar-se em hábito é automatizar a ação, internalizá-la, uma vez que o corpo também tem seus costumes. Afinal, reconhecer não é sinônimo de resgatar, mas reorganizar (MACHADO, 2007, p.48).

O entendimento de design aqui proposto, não carrega a noção teleológica³⁹ de formato estático como no senso comum⁴⁰. Não que os designs de artefatos estejam livres da ação do tempo, eles também se modificam, e também são produzidos a depender das circunstâncias, mas são inevitavelmente diferentes de um design de dança. Na dança cada design é uma resultante presencial, e, portanto, cada vez que é refeito,

³⁹ Teleologia: Termo criado por Wolff para indicar "a parte da filosofia natural que explica o fim das coisas". O mesmo que *finalismo* (ABBAGNANO, 2007, p.1110).

⁴⁰ Design é normalmente denominado como qualquer processo técnico e criativo relacionado à configuração, concepção, elaboração e especificação de um artefato. Esse processo normalmente é orientado por uma intenção ou objetivo, ou para a solução de um problema. Não há motivos para negar tal entendimento, entretanto, esta pesquisa assume a ideia de design como um modo organizativo da dança. Deste modo, os objetivos e funcionalidades tornam-se circunstanciais e não estáticos ou finalistas como um artefato.

estrutura e funcionalidade produzem relações próprias àquele fazer, àquele contexto.

Ao se projetar fazendo, a dança combina planos prévios com a imprevisibilidade típica de cada circunstância. O design de dança “emerge” a partir de percepções e experiências, enfim, do conjunto de informações que formalizam no corpo: ideias em atos de dança. Uma dança se apresenta sempre como um design que depende de como os corpos lidam com as informações e as organizam.

Acreditamos que, como tudo que é da Natureza, compartilha o reino das semelhanças e diferenças. As **danças são extremamente singulares e, no entanto, todas são danças** (grifo meu) (MACHADO, 2001, p. 44).

Danças não são organizações sem propósitos, mas designs que variam, também, de acordo com os propósitos. Ou seja, não há apenas um único design de dança, mas modos organizativos circunstâncias que dependem de como estrutura e funcionalidade se relacionam para produzir um design. Designs podem ser projetos prévios como aqueles que designers e engenheiros constroem prevendo boa aparência e eficiência daquilo que criam, assim como podem acontecer a partir de pequenas mudanças.

(...) antes do surgimento da vida na Terra, uma evolução rudimentar de moléculas poderia ter ocorrido através de processos usuais da Física e da Química. Não há necessidade

de pensar em plano, propósito ou direção. Se um grupo de átomos, na presença de energia, se ordena em um padrão estável, este grupo de átomos tenderá a permanecer desta maneira. A primeira forma de seleção natural foi simplesmente uma seleção de formas estáveis e uma rejeição daquelas instáveis. (DAWKINS, 2001, p. 34-35).

Na natureza os exemplos de designs são praticamente infínitos. A capacidade adaptativa permite que ao longo de várias gerações, sofram alterações no design, e assim, ampliem suas condições de existência. O propósito adaptativo está em gerar permanência à sua espécie.

Em geral qualquer animal ou planta descenderá de ancestrais que viveram em outro lugar e é muito provável que possuam genes para se movimentar ou dispersar – em qualquer lugar que não aquele. Essa é a razão pela qual sementes de dente-de-leão apresentam tufo de delicados pêlos. Essa é a razão pela qual os carrapichos possuem ganchos que aderem à pelagem dos animais. Essa é a razão pela qual muitos insetos deslizam para longe nos plânctons aéreos e vão pousar em solos estranhos (DAWKINS, 1998, p.130).



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 10 – polvo



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 11 – Nepentácea⁴¹

⁴¹ A *Nepenthes pervillei* é uma planta da família das Nepentáceas. “Ela tem todo jeito de ter sido excelentemente bem projetada, não apenas para armazenar água, como também para afogar os insetos e digeri-los” (DAWKINS, 1998, p.21).

Cada design de dança é uma existência do próprio fazer, e, que se mantém vivo no replicar desse fazer. “A replicação em si não exerce um procedimento consciente, mas sim um programa de continuidade” (MACHADO, 2007, p.83). Movimentos de dança apresentam padrões organizacionais nos corpos. A partir da replicação de determinados padrões, diferentes danças podem ser refeitas ainda hoje.

Não é a toa que danças de diferentes períodos e contextos co-existam na contemporaneidade. Designs de dança organizam possibilidades de informações no corpo na própria feitura da dança, mas o corpo, ao construir enunciados por meio de movimentos-pensamentos de dança, gera possibilidades de replicação dos designs dessas danças. Deste modo configurações de dança, que são menos estáveis no fazer, podem ganhar maior estabilidade a partir de suas replicações.

Uma coisa estável é uma coleção de átomos a qual é permanente ou suficientemente comum para merecer um nome. Ela poderá ser uma coleção particular de átomos, como o Matterhorn⁴², o qual dura o suficiente para que valha a pena lhe dar um nome, ou ela poderá ser uma *classe* de entidades, tal como pingos de chuva, os quais formam-se a uma taxa suficientemente alta para merecer um nome coletivo, mesmo embora cada um deles tenha vida curta (DAWKINS, 2001, p.33).

Será que se pode imaginar metaforicamente a dança como uma classe de entidades, como os pingos de chuva? Pois há nela uma

⁴² O Matterhorn é uma montanha nos Alpes Pennine na fronteira entre a Suíça e a Itália. Sua cúpula é 4.478 metros (14.692 pés) de altura, tornando-o um dos mais altos picos nos Alpes.

pluralidade: dança quer dizer danças. E há também a singularidade de cada design que dura enquanto é feito. Danças não caem sobre as pessoas como pingos de chuvas, mas co-existem aos montes, como eles.

O corpo em movimento de dança participa de um processo contínuo, onde as informações não desaparecem, mesmo depois da apresentação da obra, e isso independe do acompanhamento de um libreto ou um texto de apresentação. Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam corpo (SETENTA, 2008, p.41).

Em algumas danças a conservação de determinadas informações gera certa estabilidade que pode se apresentar como padrões de movimentos. "Padrões são sistemas informacionais, uma vez que resultam do cruzamento de muitas informações, servindo-se de "molde" para propagar cópias de si mesmo" (MACHADO, 2007, p.81-82). Certos padrões podem tender a permanecer mais, enquanto outros menos.

Na dança, existem padrões extremamente antigos, como a 'formação em roda', que embora designe outras circunstâncias quando refeita hoje, que não danças ritualísticas ou evocações de deuses, pode-se perceber características que se estabilizaram e características que se transformaram como forma de garantir sua permanência. A relação que estrutura e funcionalidade organizam no padrão 'roda', como roda de samba, de ciranda, de coco, maracatu, a roda de luz, dentre muitas outras, resulta em um design eficiente: roda de dança.

(...) A primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo deve ter sido em roda, bailando ao redor de um ídolo. Desde o paleolítico vivem os vestígios das pegadas em círculo em cavernas francesas e espanholas. O movimento seria simples e uniforme, possivelmente com o sacerdote no centro dirigindo o culto e animando o compasso (...) (CASCUDO, 2002, p.676).



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 12 – Dança de Roda

Possivelmente a questão religiosa foi um dos fatores decisivos para continuidade desse padrão que organiza distintos modos de design em formações de roda, visto que as questões religiosas produzem memes⁴³ que

⁴³ "Meme é um termo criado em 1976 pelo biólogo neodarwinista Richard Dawkins, em seu livro *O Gene Egoísta*. Considerado uma unidade de informação que replica de cérebro para cérebro, pode ser reconhecida em livros, músicas, danças etc. Memes podem ser ideias, partes de ideias, línguas,

normalmente tem boa difusão e replicação nas sociedades em geral. Mas embora esteja claro que suas condições de replicação sejam eficientes, não é possível saber ao certo todos os fatores que geraram sua continuidade. “Os padrões são sistemas de imagens, pois produzem configurações que divulgam seus *designs* (...). Contudo nada impede a emergência de padrões aleatórios” (MACHADO, 2007, p.75).

O que parece relevante atentar, é que, independente do que faça esse design de roda permanecer ainda hoje, é o modo como estrutura e funcionalidade se articulam na sua configuração. Ao que parece, para ter garantido sua existência ao longo de tanto tempo, é que este modo organizativo não pode nem ser único e nem fixo, mas teve que se adaptar a diferentes contextos, se atualizar para assim garantir sua continuidade.

A replicação em dança é uma estratégia eficiente, possibilita que ‘movimentos-ideias’ sejam reproduzidos em corpos, o que aumenta as garantias de continuidade de cada dança. Mesmo que cada corpo vá construir um modo particular de padrões em forma de movimento de dança, algo de estável está presente, algo que faz com que as pessoas reconheçam aquele design e que “danças sejam designs enquanto e depois”.



Fonte: http://www.minnpost.com/_asset/zt03bp/mp_main_wide/TrishaBrownUntitled.jpg

Figura 13 – Desenho de Trisha Brown⁴⁴

⁴⁴ Desenho feito pela por Trisha Brown enquanto dançava sobre papel com carvão nas mãos –
Fonte: http://www.minnpost.com/_asset/zt03bp/mp_main_wide/TrishaBrownUntitled.jpg

Capítulo

3

**DESIGNS DE DANÇA COMO FENÓTIPOS
ESTENDIDOS**

III. I Design que se delinea em movimento de dança

"Peirce⁴⁵ dizia que existe uma realidade magnífica extremamente bela e sedutora (...) e aí diante dessa realidade você se apaixona por ela, e quando você está apaixonado mesmo, você tem que desenvolver uma atitude compatível com seu amor. Então você se apaixona devido à estética – acima de tudo a estética – e a atitude compatível com seu amor é ética. Depois que você passa pela estética e pela ética você está preparado pra conhecer... Todo o resto vem depois disso: Filosofia, Arte, Ciência, todos os tipos de conhecimento emergem desta condição do ser humano estar dentro desta realidade.⁴⁶"

Jorge Albuquerque Vieira⁴⁷

⁴⁵ Charles Sanders Peirce (1839-1914) licenciou-se em ciências e doutorou-se em Química em Harvard. Ensinou filosofia nesta universidade e na Universidade Johns Hopkins. Foi o fundador do Pragmatismo e da ciência dos signos, a semiótica. "Desenvolveu uma tipologia elaborada de signos com base em uma classificação do representamen, objeto e interpretante, cada uma em três classes denominadas tricotomias" (NÓTH, 2003, p. 76).

⁴⁶ Palestra no Planetario de SP dentro do projeto DESABA – disponível em vídeo pelo *youtube*. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4>).

⁴⁷ É professor no Programa de Estudos Pós- Graduated em Comunicação e Semiótica da PUCSP. Atualmente, também leciona na COMFIL/PUCSP, no Curso de Comunicação e Artes do Corpo, em Teoria Geral de Sistemas e Corpo e Novas Tecnologias; na Faculdade Angel Vianna / RJ, em Metodologia Científica, Teoria do Conhecimento e Elaboração de Projetos.

A dança é um design enquanto acontece, uma resultante evolutiva em que cada especificidade se apresenta na transformação e na diferenciação. Designs de dança têm uma qualidade própria, a qualidade de um fazer que se materializa enquanto acontece em ideias organizadas em corpos, sempre em contínuo movimento, pois nos corpos “não existe imobilidade, somente gradações de energia, às vezes infinitesimais” (SUQUET, 2009, p.520).

A vida de todo organismo é movimento. A dança como tudo que é vivo se transforma pelo movimento (...). Este olhar sobre a dança revela a existência de mecanismos gerais da Natureza e explica a dança como um sistema de comunicação complexo. Tudo o que existe, expressa algo. Na dança, o movimento é a chave de sua comunicação. Ele é o que faz da dança uma das maneiras possíveis do corpo se comunicar (MACHADO, 2001, p.6).

No corpo que dança os movimentos também são inestancáveis, mas a dança produz um modo organizativo próprio da sua especificidade, ou melhor, do seu conjunto de especificidades. “O corpo não é passivo” (DAMÁSIO, 1996, 256), está em permanente movimento, continuamente submetido a processos, e, ao se organizar em dança opera numa qualidade particular de movimento. O corpo, como próprio produto e produtor de singularidades organizativas em forma de dança, “cria”⁴⁸ designs que se delineiam em movimento.

Portanto não há como se definir modos de entender, qualificar ou definir a dança, tal qual uma equação matemática. Mas pode-se observar

⁴⁸ Criação, aqui, não se encontra vinculada ao sentido de criacionismo, mas como uma construção artística.

em cada fazer, a cada resultante gerada, especificidades de determinada organização no corpo ou corpos que constituem um design de dança.

Não se pode reduzir a dança a deslocamentos espaciais, porque estes podem simplesmente não acontecer e, mesmo assim, aquele evento continuar a ser um evento de dança. Existem muitas danças em que a espacialidade é explorada de modos muito inusitados, sem pernas e braços riscando o ar (KATZ, 2007, p.197).

A exemplo de uma dança que explora o deslocamento espacial 'sem pernas e braços riscando o ar', Cinthia Kunifas⁴⁹, em 'Corpo desconhecido'⁵⁰ explora com cuidado micromovimentos. Estuda as sensações e as mudanças de estado do corpo sem executar grandes deslocamentos pelo espaço. Um design particular de sua experiência, dos modos como organiza suas ideias em movimentos em dança.

O que se vê inicialmente é um corpo em pé, coberto por um vestido feito de látex tingido em tons de salmão e vermelho que delinea o corpo e deixa a mostra os braços, ombros,

⁴⁹ Cinthia Kunifas nasceu em Curitiba (PR), em 1969. Bacharelou-se e licenciou-se em dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e especializou-se em consciência corporal-dança na Faculdade de Artes do Paraná. Recebeu bolsa de estudos para o American Dance Festival em Durham, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, participando de oficinas e performances. Em Curitiba, foi diretora e coreógrafa da Companhia da Cidade entre 1996 e 1997. É professora dos cursos de dança e teatro da Faculdade de Artes do Paraná desde 1995. Atualmente desenvolve pesquisa de linguagem artística com a orientação de Mônica Infante.

⁵⁰ Reflete um corpo em crise que busca construir um vocabulário cuja fonte é o próprio corpo, no qual uma trajetória de vida inteira está inscrita. Um corpo inserido num fluxo de transformação onde a dança se realiza no trânsito entre corpo e ambiente. (INSTITUTO Itaú Cultural. Mostra Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. [catálogo]).

pescoço, parte das pernas e pés. Nos 30 minutos de duração da obra, o corpo vai lenta e quase imperceptivelmente curvando-se em direção ao chão. As pernas permanecem sem movimento, mas a coluna vertebral, ao final do trabalho, está totalmente voltada para baixo. (...) Embora seja uma obra configurada, continua em permanente processo de criação (KUNIFAS, 2008, p.1).



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 14 – Corpo desconhecido

Tantos outros corpos se utilizam da pausa em suas construções artísticas, e cada pausa é diferente. A singularidade não está na definição de 'pausa' mas em como cada corpo aciona modos organizativos próprios para gerar um design de pausa.

Designs de dança. Designs que se configuram em movimento de dança. O corpo que cria uma organização específica no espaço-tempo que

resulta em dança é, também, produtor de outros tipos de designs⁵¹. Mas de outro modo, pois na dança não há isolamento entre produto e produtor, ou seja, o corpo organiza um design enquanto dança, que é a dança.

Quando um bailarino/a flexiona os joelhos para executar um salto, faz design.

Quando uma recepcionista muda o telefone de posição, deixando-o próximo ao computador, com a finalidade de facilitar o seu trabalho, faz design.⁵²

Quando a faxineira coloca um cartaz acima de uma lata de lixo, contendo uma mensagem do tipo: "RECICLAGEM DE PAPÉIS", faz design.⁵³

Quando um caixa, funcionário de banco, apóia uma caneta sobre a orelha, faz design.

⁵¹ A Natureza como um todo é composta de designs. "No caso dos seres vivos, esse design tem como causa para os darwinistas, a seleção natural; para os criacionistas, o desígnio divino" (DAWKINS, 2001, p.9-10). Não só um designer (aquele que tem como especialidade, criar os designs das coisas), mas corpos em geral constroem designs. Tais resultantes podem ser algum tipo de artefato, bem como, podem ser configuradas nos próprios corpos, como o design que se organiza no corpo de um jogador de futebol ao cobrar um pênalti. No cotidiano, designs não intencionais (Non Intencional Design) são produzidos com frequência, a cada vez que alguém apóia os óculos na camisa, ou usa uma cadeira com o objetivo de alcançar algo alto, por exemplo.

⁵² Fonte: <http://www.infonova.com.br/site/tecnologia/a-diferenca-entre-dezainer-edesigner.html>

⁵³ Fonte: <http://www.infonova.com.br/site/tecnologia/a-diferenca-entre-dezainer-edesigner.html>

Quando lavadeiras vão ao rio lavar roupas, fazem design.

Quando crianças colhem jabuticabas e as colocam na camiseta como se fosse uma sacola, fazem design.

Quando Pina Baush⁵⁴ coloca uma de suas bailarinas sobre um cilindro, com o objetivo de fazê-la manter equilíbrio, faz design.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 15 – Dançarina sobre cilindro

⁵⁴ Philippine Bausch (1940-2009) foi diretora do Tanztheater Wuppertal na Alemanha desde 1973 e tornou-se mundialmente conhecida por ter criado a Dança-Teatro.

Um design de dança se faz na ação do corpo que constrói, simultaneamente: enunciado e movimento de dança, enunciado **em** movimento de dança; uma integralidade típica do corpo. Na dança, estrutura e funcionalidade apresentam múltiplas possibilidades em singularidades construídas pelo “nó de trânsito das informações biológicas e culturais” (BRITTO, 2008, p.29).

Enquanto uma dança acontece, corpos estão se auto-organizando a partir das relações efetuadas na duração deste evento. É no fazer, em dinâmica relacional que “aquilo que podemos ver: a dança, e aquilo que podemos tocar: o corpo (BRITTO, 2008 p.23)” emergem em design.

III.I.I Dança: designs que não se repetem, se replicam

*“Num dado momento, uma molécula particular notável foi formada acidentalmente. Nós a chamaremos a **Replicadora.**”*

Richard Dawkins

A dança é uma configuração que “nasce quando no corpo se desenha um determinado tipo de circuitação neuronal-muscular. Este mapa exclusivamente ele, tem o caráter de um pensamento” (KATZ, 2005, p.52). Há muitos modos de se fazer dança, e todos eles são designs, até mesmo aqueles que se replicam como padrões de ideias e movimentos já

estabelecidos, pois produzem conexões entre estrutura e funcionalidade que são típicas àquela ocorrência, conexões que se contextualizam em cada fazer e implicam diferentes trânsitos de informações, já que informação “é (...) uma relação, um modo de organização” (GREINER, 2008, p.114).

“A organização é uma forma elaborada de complexidade (...) fala das relações que definem o sistema como um todo” (VIEIRA, 2008, p.40). Por isso pode-se pensar na organização de uma única dança, e também, no “sistema dança” como um todo. Um design, enquanto está sendo feito, apresenta os modos organizativos daquela dança: alguns emergem de questionamentos de contextos específicos, de um corpo, de muitos corpos e muitos replicam designs já existentes.

Independente dos propósitos, dos modos relacionais e organizativos, quando danças ganham configuração apresentam seu design ao mundo: cruzamento de informações que a cada refazer, organiza uma coerência a partir das relações entre estrutura e funcionalidade vigentes.

Quando o corpo não se propõe a inventar o seu fazer, o corpo é tratado sob outros enfoques. Ainda é o corpo o ambiente onde se processam as experimentações que, então, se apresentam vinculadas a algo de fora deles. Um mesmo movimento pode ser empregado para dizer falas distintas, pois, nesse caso os movimentos são geralmente organizados e não inventados especificamente para cada situação (SETENTA, 2008, p.47).

Danças que apresentam modos organizativos pautados em padrões de movimentos e na repetição de modelos são (re)contextualizadas em

cada corpo que dança. Estas também se fazem em designs únicos. A dança tem um certo tipo de organização que se desenha na materialidade das ações do corpo, nem mesmo aquelas em que a estética define narrativas ou arranjos de passos na organização do seu design, escapam à circunstancialidade.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 16 – Odete⁵⁵

⁵⁵ Figura baseada em foto de Natalia Makarova interpretando Odete em O Lago dos Cisnes.

Deste modo, não há, por exemplo, um único “Lago dos Cisnes”⁵⁶, mas há nesse repertório clássico, um design específico para a Odete⁵⁷ de: Alicia Markova, Vera Nemchinova, Alexandra Danilova, Ana Pavlova, Cecília Kerche, Ana Botafogo, Margot Fonteyn, Mathilde Kshessinka, Marcia Haydée, Alicia Alonso, Dalal Achar, Tatiana Leskova, Nora Esteves, Sylvie Guillem, Gelsey Kirkland... A cada corpo apto a essa dança, uma Odete. Mas sempre uma Odete singular, que nas interações entre e estrutura e funcionalidade formula seu próprio design. Por serem organizados a partir do corpo, designs de dança são ocorrências mestres em reorganizar “signos que se replicam, que reproduzem, que se propagam e que evoluem” (VIEIRA, 2006, p.81).

A forma aparente final de um passo de dança resulta de um acomodamento entre proporções. Quantos modos de se fazer um *passé* podem ser aceitos como sendo um *passé*? Todos os que couberem na proporção estabelecida para o passo que recebe o nome de *passé* (KATZ, 2005, p.57).

Ao ser replicada e reproduzida a dança não gera cópias perfeitas. Mesmo as danças que objetivam “repetir” seu design ao se

⁵⁶ O exemplo poderia ser outro qualquer, mas, “O Lago dos Cisnes” foi escolhido pelo fato de ser uma dança de repertório que permanece atuante depois de tantos anos de sua estréia, e sendo comum a muitas pessoas. “Le Lac des Cygnes (O Lago dos Cisnes). Bailado em 4 atos. Libreto de V. P. Begitchev e Gelster; música de P. I. Tchaikovsky; cenários de Botcharov e Levogt; coreografia de Marius Petipa e L. L. Ivanov. Levado pela primeira vez, integralmente, no Teatro Mariinsky, de São Petersburgo a 15/27 de janeiro de 1895” (BEAUMONT, Cyril W. **O livro do Ballet: um guia dos principais bailados do séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1953).

⁵⁷ Personagem feminino principal do enredo de ‘O lago dos cisnes’. Odete sofre um feitiço que a transforma em Cisne ao anoitecer; seu papel ficou conhecido pela movimentação leve, delicada e ondulante que representa um cisne.

reapresentarem, não podem reproduzir com identidade uma “mesma” ação. O corpo é incapaz de não transformar.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 17 - Inversão⁵⁸

⁵⁸ Esta aquarela foi baseada em uma imagem do bailarino, coreógrafo e diretor do Grupo Cena 11 Cia. De Dança, Alejandro Ahmed, no espetáculo “O Novo Cangaço” (1996).

Se a ideia de um corpo universal, ou de uma técnica de dança universal permanecem ainda nos dias atuais é porque sua difusão é extremamente aceita e fecunda. Isso significa que são inúmeros os ambientes e os corpos que concordam mutuamente com tal enunciado, apesar de tantas evidências sobre a sua falsidade. Mero engano que comprova que a replicação, como mecanismo da evolução, é cega. Corpos geram padrões e possuem características gerais independente de seus tipos, mas em hipótese alguma são iguais (MACHADO, 2007, p.90-91).

Se os designs são modos organizativos e, portanto, relacionais, replicar um tipo de dança implica, então, em reformular ações dessa dança. Tais ações ocorrem nos corpos, que “são meios de sobrevivência dos memes, são máquinas de replicação” (MACHADO, 2007, p.84) e veículos indispensáveis nas replicações de dança.

As várias qualidades de informação que um corpo produz e abriga não são compartimentadas e estanques, mas se comunicam e se relacionam. Assim, um processo de repetição, também está modificando todo o resto, que não está sendo especificamente repetido (KATZ, 2005, p.39).

Mesmo não havendo cópias, quando se trata de corpo, “temos a tendência a considerar a cópia irregular como uma coisa ruim” (DAWKINS, 2001, p.37). A cultura, porém, produz continuamente, memes que não param de ser replicados, e na dança, as possibilidades de erro na “cópia” (no refazer) resultam em novas possibilidades criativas e podem gerar outros designs.

Evolução é processo. Essa engenhosa aventura de efetivar replicações apropriadas para permanecer não trabalha com o conceito cultural de justiça. Replicações tornam-se hábitos de produzir padrões, jamais idênticos, já que ocorre sempre uma diferença entre o padrão inicial e o padrão replicado, que deve sempre ser levada em conta (MACHADO, 2007, p.27-28).

Danças acontecem enquanto são feitas e isto não reduz sua existência à duração de uma apresentação. Designs continuam a existir replicando seus memes em corpos, – que são ambientes propícios à replicação de movimentos e ideias – se propagando e “pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação” (DAWKINS, 2001, p.214).

Um novo tipo de replicador recentemente surgiu neste próprio planeta. Ele está nos encarando de frente. Ainda está em sua infância, vagueando desajeitadamente num caldo primordial, mas já está conseguindo uma mudança evolutiva a uma velocidade que deixa o velho gene muito atrás. O novo caldo é o caldo da cultura humana (DAWKINS, 2001, p.214).

As replicações acontecem quando uma dança é refeita com o intuito de reproduzir um mesmo design, um design que já aconteceu. O corpo que

dança produz um fazer que se materializa em um design que não é externo a ele, mas é seu próprio fenótipo estendido em movimento de dança⁵⁹.

III. I. II Designs em dança: Fenótipos estendidos em movimento

*"Os fenótipos que se estendem para fora do corpo não tem que ser artefatos inanimados: eles mesmos podem ser feitos de tecidos vivos."*⁶⁰

Richard Dawkins

Cada corpo, por ser um "arranjo único"⁶¹, organiza sua dança de modo muito específico, típico de uma resultante em contínuo fazer. A dança se projeta enquanto acontece, e como "a evolução rima, padrões se repetem" (DAWKINS, 2009, p.18), esse projetar no fazer, adquire, pela replicação, modos de garantir sua continuidade.

⁵⁹ Aqui está sendo aplicado o conceito de Fenótipo Estendido de DAWKINS (1982) definido em: "The Extended Phenotype: The long reach of the Gene". A idéia principal é que o fenótipo não deve ser limitado aos processos biológicos, como a biossíntese de proteínas ou crescimento de tecido, mas se expande a outros aspectos como atividades cognitivas e de forma mais geral, o comportamento do animal em seu ambiente, e tudo aquilo que os seres vivos são capazes de produzir, como artefatos ou não, são considerados efeitos fenotípicos estendidos.

⁶⁰ No original: "Phenotypes that extend outside the body do not have to be inanimate artefacts: they can themselves be built of living tissue" (DAWKINS, 1982, p.210).

⁶¹ DAWKINS (2001) utiliza o termo "arranjo único" para tratar das combinações que organizam designs de objetos complexos, vivos ou não. O corpo é um desses objetos.

O darwinismo exerceu grande impacto sobre as teorias da expressão defendidas pelos bailarinos e atores na virada do século XIX e mais tarde. Sua influência já se pode sentir em Genevieve Stebbins. Ela é reivindicada por Isadora Duncan, muito influenciada pela “filosofia pagã” do orador humanista Robert Green Ingersoll (que se apresentava como o “buldogue” de Charles Darwin nos EUA). As teorias monistas do naturalista Ernst Haeckel, livremente adaptadas de Darwin, não impressionaram apenas Duncan, mas exerceram influência determinante sobre os líderes do movimento “asconiano”. É precisamente em Áscona, Suíça, no contexto da comunidade de Monte Verità, que Laban funda, em 1913, uma escola destinada a explorar o movimento sob todas as suas formas (SUQUET, 2009, p.526).

Um design de dança é produto artístico resultante dos modos como o corpo organiza relações entre estrutura e funcionalidade. Não se trata de gerar um produto externo ao corpo, mas de formular nele mesmo, no próprio ato em que é configurado, uma dança. Toda dança é, enquanto acontece, um design. A cada interação que é estabelecida entre corpo que dança e ambiente, um design específico é delineado.

Designs de dança são implicados nos modos como as informações se organizam em dança. Construções de designs nos corpos são singulares, e deste modo, parece possível se pensar em uma expressão fenotípica de cada corpo que dança. A exemplo de singularidade organizativa, a performance “Nuvem Particular”⁶², criada por Candice Didonet⁶³ ilustra aqui um modo organizativo, uma possibilidade de design. Didonet utiliza saquinhos transparentes cheios de ar para construir uma veste que auxilia

⁶² Performance criada e interpretada por Candice Didonet.

⁶³ Candice Didonet é artista e estudante. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUCSP e pós-graduanda em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA.

na condução de sua movimentação, suave, leve e aerada, que explora em Nuvem Particular.

A expressão fenotípica de um gene pode estender-se para fora da célula na qual os genes exercem sua influência bioquímica imediata, vindo a afetar características mais amplas de todo um corpo multicelular ⁶⁴.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 18 – Nuvem Particular⁶⁵

⁶⁴ No original: "The phenotype expression of a gene can extend outside the cell in which the genes exert their immediate biochemical influence, to affect gross features of a whole multicellular body" (DAWKINS, 1982, p.209).

⁶⁵ Esta figura foi feita com base em imagens da performance Nuvem Particular (2010).

Não se trata de estabelecer um modo específico de construção de designs. Designs são únicos porque são co-condicionados a muitas relações efetuadas entre as informações. Na dança os modos inventivos são desenhados sob os mais variados propósitos e resultam em distintos designs como extensões fenotípicas singulares. Como “corpo e ambiente se compõem em co-autoria” (MACHADO, 2007, p.71), estrutura e funcionalidade operam sempre em processos circunstanciais na construção dos designs.



Fonte: Eduardo Nadai, 2010

Figura 19 – Nuvem

Danças são designs próprios da cultura, ou melhor, são resultantes da interação entre natureza e cultura, e podem ser pensados como expressões fenotípicas dos corpos. Enquanto, nos seres vivos, um fenótipo estendido tende a ser uma casa, um ninho, uma teia, ou seja, um artefato construído, na dança é o próprio design que emerge enquanto ela acontece.

A casa de uma mosca d' água é estritamente parte de seu corpo celular, mas ela se encaixa perfeitamente ao redor do corpo, se o corpo é visto como seu veículo genético ou máquina de sobrevivência, é fácil encarar a casa de pedra como um tipo de parede protetiva extra, num sentido funcional a parte externa do veículo. Acontece apenas da parede ser feita de pedra ao invés de quitina. Agora considere uma aranha sentada no centro de sua teia, se ela for vista como um veículo genético, sua teia não é uma parte deste veículo dentro do mesmo sentido óbvio da mosca d' água, uma vez que quando ela se vira, a teia não vira com ela. Mas a distinção é claramente frívola, num sentido muito real sua teia é uma extensão temporária de seu corpo, uma enorme ampliação da efetiva área de captura de seus órgãos predatórios⁶⁶.

Nessa perspectiva tudo que é vivo tem um design. Corpos e danças organizam designs, em contínuo processo, em contínuo fazer. Não só corpos individuais são extensões fenotípicas em designs de dança, como há também modos organizativos de distintos corpos e grupos guiados por lógicas semelhantes que se comportam como "famílias"⁶⁷ de dança.

Corpos de diferentes famílias de dança produzem designs similares, guardadas as especificidades e circunstancialidades do contexto que se encontram inseridos. A singularidade, portanto, não significa o fazer de um só corpo. Se danças podem ser entendidas como "pensamentos do corpo",

⁶⁶ No original: "The house of a caddis is strictly not a part of its cellular body, but it does fit snugly round the body. If the body is regarded as a gene vehicle, or survival machine, it is easy to see the stone house as a kind of extra protective wall, if a functional sense the outer part of the vehicle. It just happens to be made of stone rather than chitin. Now consider a spider sitting at the centre of her web. If she is regarded as a gene vehicle, her web is not a part of that vehicle in quite the same obvious sense as a caddis house, since when she turns round the web does not turn with her. But this distinction is clearly a frivolous one. In a very real sense her web is a temporary functional extension of her body, a huge extension of the effective catchment area of her predatory organs" (DAWKINS, 1982, p.198).

⁶⁷ Em analogia à Classificação Taxonômica dos Seres Vivos, famílias de dança seriam grupos que possuem modos organizativos similares.

e se há modos de construir danças que se assemelham, estas famílias equivalem a fenótipos estendidos coletivos, que compartilham de modos de organizações mais padronizados entre si.

Pode-se pensar em famílias de danças que organizam seus designs a partir de “passos de dança”, e que, no entanto, co-existem com outras famílias que criam designs sem arranjos de passos pré-estabelecidos. A exemplo de grupo que não cria a partir da ideia de passo de dança, Alejandro Ahmed⁶⁸ (2008), diretor do Grupo Cena 11 Cia. de Dança⁶⁹ esclarece que:

Pensar em comportamento e vocabulário para nós é buscar métodos efetivos de produzir e entender o *design* de movimento com características de forma e função que cumpram prerrogativas importantes para a construção da dança que procuramos. Uma dança onde a evidência de co-autoria é o agente diretor dos nossos rumos. Ao produzir comportamento para extrair vocabulário, desviamos da armadilha do “passo de dança” e desenvolvemos ferramentas para melhor analisar e compreender como diferentes informações se instauram de forma evidente e emergente no corpo.

Nessa mesma família de pensamento de dança, encontram-se muitos outros corpos que buscam construir seus designs por lógicas próprias. Entretanto, identificar a familiaridade nesses modos organizativos

⁶⁸ Alejandro Ahmed (1971) é bailarino, coreógrafo e diretor do Grupo Cena 11 Cia. de Dança desde 1992 e desde então, vem desenvolvendo, simultaneamente à criação das obras, uma técnica que almeja produzir dança em função do corpo e não o contrário. Esta técnica foi nomeada de *percepção física* (SPANGHERO, 2009).

⁶⁹ Sediado no sul do Brasil, em Florianópolis (SC), o Grupo Cena 11 Cia. de Dança é uma das principais companhias de dança contemporânea em atividade no país. O grupo atua de forma diferenciada ao compreender dança como produção de conhecimento e não apenas junção de passos ou ilustração de temas e assuntos (SPANGHERO, 2009).

não é concluir que os designs resultantes desses pensamentos são iguais, mas, que há replicações de padrões na dança.

Movimentos de dança como fenótipos estendidos do corpo apresentam padrões variados de pensamentos em coletividade dentro do pool da dança: há famílias em que os designs são sempre baseados em improviso; há famílias que utilizam corpos similares na construção dos designs; outras organizam seus enunciados, justamente, a partir do hibridismo dos corpos; há modos organizativos baseados na replicação de modelos, e tantas outras famílias.

Não há uma única dança, nem uma única família de dança. Mas danças são únicas porque em cada fazer há modos singulares de acomodações de ideias nos corpos. Assim, cada design, mesmo que inserido em uma família, pode ser observado em sua particularidade. A partir deste ponto de vista, não há mais necessidade de existir critérios *a priori* para se assistir ou criticar um design de dança, mas se torna relevante a construção de critérios baseados na especificidade de cada design.

Danças são criadas, replicadas, refeitas e reorganizadas nos corpos. São construções artísticas em que os modos organizativos resultam em configurações de designs provisórios, mas que a partir da replicação, podem adquirir estabilidade e historicidade. Designs de dança se configuram em corpos e lançam múltiplas expressões fenotípicas ao mundo: Nem uma única dança, nem um único design.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011

Figura 20 – Co-Grafia⁷⁰

⁷⁰ A imagem Co-Grafia foi baseada no duo, de mesmo nome, de criação e interpretação de Carolina Nadai e Isaura Tupiniquim.

Considerações finais

Essa dissertação foi construída para propor que danças são designs singulares que se organizam no próprio fazer. Danças, portanto, devem ser observadas a partir dos contextos quais são desenvolvidas integrando as relações que são efetuadas entre corpo ambiente, entendendo também que corpo é ambiente.

A ideia da dança como um design se atém ao instante em que a dança é configurada e apresentada simultaneamente, um design que se organiza enquanto o corpo dança. Para tanto, foi necessário construir uma noção própria de design para a dança. Assim o desenvolvimento desta pesquisa teve base nos preceitos da Teoria da Evolução e utilizou-se de noções e conceitos apresentados por autores e historiadores do design industrial, já que o objetivo era formular uma noção de design para a dança e não simplesmente negar ou ignorar formas de entendimento pré-existentes.

A ideia de se compreender a dança como um design, foi um grande desafio e apresenta ainda muitas possibilidades de continuidade para descobertas nesse âmbito. Pois trata-se de um tema ainda pouco explorado e imerso em um amplo universo de possibilidades. Mas as teorias, conceitos, ideias e propostas foram alinhavadas com o objetivo de se pensar em um design em movimento, em um design próprio da feitura do corpo, próprio do movimento da dança, a partir de uma noção sistêmica e evolutiva.

Dentre tantos designs que co-evoluem no mundo, a dança apresenta um "pool" de designs que co-existem em seu próprio campo. Portanto, as

proposições desta pesquisa afastam-se das tentativas de definir estilos de dança como designs que se enquadram em modos restritos de se “criar” dança. Mas ao contrário, propõe o design como a resultante de relações, e, estas relações dependem de muitas circunstâncias que constroem o contexto do design de cada dança. E sendo o design aquilo que resulta da relação entre estrutura e funcionalidade e não da soma desses parâmetros, pode-se concluir que designs de dança não são formas fixas ou estanques, mas operam lidando com informações em constante transformação e resultam em sistemas complexos e repletos de movimento.



Fonte: Carolina De Nadai, 2010

Figura 21 – Performance de Jeppe Hein⁷¹

⁷¹ Esta imagem foi baseada em uma performance do artista dinamarquês, Jeppe Hein.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins fontes, 2007.

BERGSTRÖM, Bo. **Comunicação visual**. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

BOBBS, David. Reflexo revelador. IN: **Mente e cérebro - scientific american**. ANO XIV, Nº 161, junho 2006.

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.

BAUMAN, Zigmund. **Capitalismo Parasitário**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2010.

_____. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2008.

CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2004.

CAVALLI-SFORZA, Luigi L. **Genes, povos e línguas**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e consciência: uma introdução à filosofia da mente**. São Paulo: UNESP, 2004.

DAMÁSIO. António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

_____. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

DAWKINS, Richard. **A grande história da evolução: na trilha dos nossos ancestrais**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. **A escalada do monte improvável**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. **Desvendando o arco-íris**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **Deus, um delírio**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. **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.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

JOHNSON, Steve. **Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

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.

KATZ, Helena, GREINER, Christine. O meio é a mensagem porque o corpo é objeto da comunicação. In: NORA, Sigrid. **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2003, p. 11-19.

KECK, F.; RABINOW, P. Invenção e representação do corpo genético. In: COURTINE, J. (Org.). **História do Corpo: As Mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 86.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos da metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. **Corpo desconhecido: um contínuo processo de criação em dança**. 2008. Salvador. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Suzane K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1953.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações, teses**. Salvador: EDUFBA, 2008.

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.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORAES, Dijon de. **Metaprojeto: O design do design**. São Paulo: Blucher, 2010.

MOURA, Gilsamara. Dançar como bocejar contagia. In: Lengos, Geórgia (Org.). **Põe o dedo aqui! Reflexões sobre dança contemporânea para crianças**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

Nöth, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão à Peirce**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 76.

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.

_____. O fim da ciência?. In: SCHNITMAN, Dora, F. (Org.). **Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade**. Porto Alegre: Artes médicas, 1996.

QUEIROZ, Clélia F. P. **corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

RAMACHANDRAN. V.S. **Fantasmas no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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.

_____. Corponectividade metafórica: o corpo e as artes cênicas sem fronteiras. In: RAMOS, A. V. e THRALL, K. (Orgs.). **Artes cênicas sem fronteiras**. Guararema, SP: Andareco, 2007.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII): modos de aplicação e referências**. São Paulo: Annablume, 2008, p.7.

RIDLEY, Matt. **Genoma**. São Paulo: Record, 2001.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, B. e LINS, D. (Orgs.). **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: Processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

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

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2006.

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

SCHNEIDER E. D, KAY, J. J. Ordem a partir da desordem: a termodinâmica da complexidade biológica, In: MURPHY M. P, O' NEILL L. A. J. (Orgs.). **"O que é a vida?" 50 anos depois: Especulações sobre o futuro da biologia.** São Paulo: UNESP, 1997.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Darwinian Bodies: Against Institutionalized Metaphysical Dualism. In: O'DONOVAN - ANDERSON, Michael. **The incorporated self: interdisciplinary perspectives on embodiment.** New York: Rowman & Littlefield, 1996.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, J. (Org.). **História do Corpo: As Mutações do olhar. O século XX.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VECCHI, Ana Maria Barros. Sobre o autor. In: Lisa Ullmann (Org). **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978, p.9.

VIEIRA, Jorge A. **Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

_____. Liminaridade e transdisciplinaridade. In: SILVA, Rafael S. (Org.) **Discursos simbólicos da mídia.** São Paulo: Edições Loyola, 2005. P. 107-24.

_____. **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.

Referências Eletrônicas:

Morales, Daniel Tapias. **A diferença entre "dezainer" e designer.** Disponível em: <<http://www.infonova.com.br/site/tecnologia/a-diferenca-entre-dezainer-edesigner.html>>. Acesso em 30 de abr. de 2011.

SPANGHERO, Maíra. **Grupo Cena 11 Cia. de Dança.** Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+Cena+11+Cia.+de+Dan%C3%A7a>>. Acesso em 04 de out. 2009.

Revista re[do]bra] vol.1, n.4 Corpografias Urbanas. **Entre[vista]: Fabiana Dultra Britto e Alejandro Ahmed.** Disponível em:

<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/04_03_entrevista.htm>. Acesso em 13 de out. 2009.

VIEIRA, Jorge A. **Jorge A. Vieira DESABA 1.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4>>. Acesso em 12 de mai. 2009.