

A DANÇA COMO UM DESIGN: NEM UMA ÚNICA DANÇA, NEM UM ÚNICO DESIGN

Carolina Camargo De Nadai¹

Resumo: Este artigo é resultante dos questionamentos da pesquisa de mestrado intitulada “Processos Organizativos em dança: a singularidade dos designs”. Este estudo argumenta, a partir de aspectos da Teoria Evolutiva e da Teoria Geral dos Sistemas, que a dança possui particularidades em seu modo organizativo que resultam em designs enquanto ela acontece.

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

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.

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), que, embasa 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

¹ Graduada em dança pela Faculdade de Artes do Paraná e mestre em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. caca_nadai@yahoo.com.br.



natural². 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, é 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-implicada 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.

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)

A Funcionalidade é aquilo que “permitirá refletir sobre as emergências geradas pelo sistema dança” (MACHADO, 2001, p. 65), ela é responsável por gerar ininterruptas funções às estruturas do design em feitura. Deste modo, os conceitos de forma e função, que muitas vezes são compreendidos como dissociados, em áreas do conhecimento que tendem a 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

² “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).

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.

Pensar a dança como um design 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’.

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? (KATZ, 2007, p.197).

A Dança como um design. Nem uma única dança, nem um único design. Tal pressuposto necessita de uma breve compreensão do sentido de *design*³, 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 funcionalidade⁴ são sempre relativas aos contextos e se encontram co-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 corpo⁵ mesmo

³ 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’.

⁴ 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).

⁵ Em danças criadas por *softers* tecnológicos com corpos sintéticos, a relação produto-produtor é diferente. 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 circunstâncias dos corpos (humanos) enquanto uma dança está sendo feita.

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 ambiente⁶. 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, **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*. Esse entendimento é um modo bastante evidente de produção de *design* industrial⁷, e que ainda hoje é utilizado como método para produção de um modelo e formato:

(...) objetivo e linear de metodologia que 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

⁶ 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” (VIEIRA, 2008, p.33).

⁷ “Não por acaso o emprego da palavra *designer*⁷ 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.

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*⁸’ ou até mesmo a ideia de repetição de um padrão. O que permite pensar em um design que se configura pela pré-disposição de elementos já existentes no vocabulário de determinada dança.



Fonte: Eduardo Nadai, 2011⁹
Figura 1 – Modelos singulares

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

⁸ 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*.

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://abaaquarela.blogspot.com>.

geram *designs* menos fixos¹⁰ do que os produzidos em um sistema industrial. Mesmo sob projetos vinculados ao entendimento serial, de produção de modelos.

O corpo não produz cópias fiéis (...) 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).

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 Brown¹¹.

É possível pensar a dança como um “imenso laboratório” quando se trata de ‘singularidades organizativas’. O que leva a se pensar, também, que há uma tendência nos

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

modos de se fazer dança, e, portanto, construir seus designs, que são diferenciados, mas que coexistem com tantos outros.

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 pré-disposição 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.

Tal tendência gera a replicação desse tipo de entendimento, de “um modo de fazer” que é diferente de replicar e copiar os resultados incididos em projetos particulares, já que “cada um de nós se move de modo singular, (e que) essa singularidade vai mudando ao longo do tempo” (KATZ, 2007, p.201). Assim, não se trata mais de copiar uma determinada dança, mas também, não anula determinados modos carregados de resquícios vinculados a repetição de moldes. São tendências que co-existem e co-evoluem:

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 improvisado 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).

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 – Corpos

REFERÊNCIAS:

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

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

BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Britto, 2008.

_____. **Corpo e Ambiente: Co-determinações em Processo**. ENECULT, 4, Salvador-BA. **Anais Eletrônicos**. Salvador: FACOM/UFBA, 2008.

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

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.

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

_____. **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.

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

KATZ, Helena. Corpo, Design e evolução. IN: Edith Derdyk (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac: 2007, p.195-205.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

MACHADO, Bittencourt. A. **O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo**. 2007. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

_____. **A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança**. 2004. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

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

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

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

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

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.

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.

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.

Referências Eletrônicas:

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.