

Criação e arte em suas potencialidades negentrópicas

Fernanda Dechatnek

Graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná.

E-mail: fer.dechat@gmail.com

Resumo: Procuramos explorar o potencial das criações humanas visando dar algum prospecto para a questão da entropia e sua irreversibilidade de acordo com as definições da termodinâmica. Para tanto, seguindo a relação de ordem e desordem que explicam a entropia em Erwin Schrödinger, traça-se uma comparação entre os tipos de criação e quais caminhos elas podem tomar em via de acelerar ou retardar a morte térmica do Universo. A partir disso, em via de explorar melhor a atividade negentrópica da criatividade, utilizando como apoio o artigo de Monique Allain, relaciona-se o modo como a arte consegue ressaltar essa atividade afastando-nos da irreversibilidade do sistema. Neste ponto, o rumo tomado para explicitar a atuação artística são as técnicas de dança dos coreógrafos contemporâneos Pina Bausch e Merce Cunningham, tendo como base a apresentação de ambos pela perspectiva filosófica de José Gil.

Palavras-chaves: Entropia; Neguentropia; Dança Contemporânea; Arte; Criatividade.

1. Introdução

O mundo em que vivemos é resultado de uma longa jornada de destruição do mundo natural, colocando a nossa “humanidade” acima de todo o resto. A exploração dos recursos, a extração infinda da matéria prima para nossas máquinas, causa no planeta impactos imensuráveis de danos que, quanto mais postergamos a solução, se tornam irreversíveis.

O fogo físico virou arma do fogo de nossas ambições, onde passamos deixamos rastros do que queimamos. Esse padrão aparece desde nossas pequenas atitudes, quando fazemos nosso churrasco de final de semana, por exemplo, e vai até nossas atitudes maiores, quando queimamos florestas para cultivar uma agricultura tóxica, e então atitudes ainda maiores, quando permitimos que nossos líderes liberem a produção de grandes usinas poluentes. Também aparece na sociedade, num sistema que se alimenta por aumento da desigualdade e da miséria de outros, nas estruturas que deixam os fascistas impunes, nas falas proferidas contra a diversidade...

Sendo assim, seja em aspectos físicos, químicos ou sociais, produzimos cada vez mais destruição pela queima, ou seja, mais calor, ou seja, entropia. E se tal padrão surge desde os pormenores e consegue se repetir até nas máximas da forma como estruturamos nosso mundo, não é difícil imaginar que o mesmo se repita a nível universal, em especial se analisarmos o quanto cada vez temos nos encaminhado lá para fora, para além do nosso planeta, ainda com o mesmo pensamento destrutivo. Portanto, ao nos preocuparmos com a entropia, a preocupação primeira e maior é, evidentemente, com o fim de toda a vida na Terra, porém também esta compõe e coopera com um sistema maior que por nossa causa esquentará e, se não fosse suficiente, aqueles que escaparem e levarem consigo essa mesma “sabedoria” poderão esquentar ainda mais outros espaços.

É caos que está sendo reproduzido para todo lugar, caos da fogueira acesa que foi — propositalmente — esquecida de apagar, incendiando todo o seu redor. A desordem que optamos por seguir quer a todo custo acabar com o mundo e com todos os que possam existir. E como grandes agentes desse

caos gigantesco é nosso papel mínimo procurar pensar formas de mudar isso. A compreensão que devemos ter é que todos nós, como parte desse coletivo que não conta só humanos e sim todos os demais seres, sobrevivemos graças uns aos outros, mas como nosso pensamento tem sido sempre em se colocar acima, mais importante do que qualquer outra coisa não-humana, nossas vidas também estão em risco e, ainda mais, as das próximas gerações.

Então, afinal, como mudar isso? Como apagar esse fogo e tentar ordenar a vida de modo que ela continue a existir e se reproduza? Temos de repensar a forma como estamos criando as coisas, procurando um caminho que não atue de maneira a aumentar a entropia, mas justamente que se preocupe em produzir algo que a contrarie. E que melhor maneira para se explorar as formas de criação diversas senão pela arte?

2. Entropia

De acordo com o dicionário Aulete Digital, as três definições de entropia — em física, biologia e comunicação — entendem o conceito do mesmo modo: se trata, em sentido geral, da medida de desordem de um sistema. Tal medição seria então o cálculo das transformações de um sistema que tem uma tendência natural de aumentar a desordem quanto mais se multiplica. Sendo assim, compreender a entropia é compreender o caos gerado por um dinamismo constante que só produz mais de si mesmo. Esse processo pode ser notado em diversos casos até mesmo cotidianos, como por exemplo quando arrumamos nosso quarto e, no passar dos dias, tendo de pegar uma coisinha aqui ou outra ali, aquela ordem do início da semana se

torna, ao final dela mesma, um completo caos. Isso remete muito ao aspecto de *bagulhificação* na história *Androides sonham com ovelhas elétricas?* de Phillip K. Dick (2014, cap. 2), onde justamente o personagem Isidore aponta a forma como as coisas, esses bagulhos, se multiplicam sem nem ao menos notarmos. Num dia acordamos e, de repente, aquela pequena quantidade de bagulho já se tornou num monte imensurável. Assim também é a tendência da desordem apontada pela termodinâmica: ativa e multiplicante de modo a produzir cada vez mais e mais das suas transformações.

O peculiar da entropia está, todavia, na sua irreversibilidade. Quanto mais desordem, mais calor sendo produzido e este não pode simplesmente voltar atrás. Vejamos, por exemplo, o caso da queima de um pedaço de madeira. Após completamente queimada, só o que restará são cinzas e calor liberado, não sendo possível reverter a situação, trazer de volta desse calor e desse pó o pedaço original de madeira. Por isso então a associação da entropia com a flecha do tempo que aponta para apenas uma direção, visto que não é possível reverter o que já foi feito, há apenas um caminho, em frente, tal como no tempo em que vivemos

Ao passo então que a entropia se faz nesse caminho único, seu trabalho é feito de acordo com a segunda lei da termodinâmica, da passagem do mais quente ao menos quente. Sua desordem então, quanto mais caótica se reproduz, mais torna possível a estabilidade de um sistema, de modo que a entropia máxima surge aqui como aquele ponto onde, não tendo mais para onde ir, o movimento do calor cessa e o sistema se converte a um pleno estado de repouso, sem mais poder trocar com o ambiente. No nível então de entropia máxima encontra-se o zero absoluto.

Se a entropia então caminha junto do tempo em direção única e está fadada a trocar de calor a uma tendência de trazer equilíbrio, nosso Universo então está condenado à morte térmica. Mas se a entropia é fruto da desordem e do caos, só o que poderia, portanto, nos afastar desse fim trágico seria a ordem. Porém, como produzir ordem?

2.1. Ordem e desordem

Talvez, o caminho a se percorrer não seja o de pensar pura e simplesmente no modo de produzir uma ordem, mas propriamente avaliar antes a tensão entre ordem e desordem, o que isso verdadeiramente quer dizer, e depois compreender de que modos então podemos nos desvencilhar do fatídico destino.

Bem se conhece o ditado que diz que a única certeza da vida é a morte. Não importa o que façamos, o quanto tentemos desesperadamente tornar a vida humana eterna, sonhando com as promessas do transhumanismo e do mundo dos pós-humanos, guardando nossas ideias e tudo o que somos em pequenos computadores: este que é nosso mundo biológico gradualmente entrega-se em viver diante da clara e única verdade que é o seu fim.

Também se sabe, porém, que o fim de uma forma de vida biológica não é exatamente o fim pronto e acabado. “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, bem disse Lavoisier. Aquilo que outrora foi um corpo pode, em sua decomposição, seguir caminhos inimagináveis, seja na barriga dos vermes que o comeram ou na atmosfera que mais tarde carrega consigo mais daqueles elétrons que um dia foram a energia de outro alguém.

O ciclo então é eterno, de um corpo a outro, novas vidas se constituem daquelas mesmas já esquecidas.

Se o fim é assim tão supérfluo, qual é afinal nossa preocupação? O Universo todo está cheio de ciclos e isso constatamos todo os dias com as voltas do nosso planeta ao redor de si mesmo ou de todos os planetas do nosso sistema ao redor do Sol. O problema então está resolvido, os ciclos são a ordem que comanda a desordem do Universo, a morte então não existe de verdade, pelo menos não num ponto de vista macroscópico. Mas isso, é claro, falando da vida biológica.

3. Criação

3.1. Destruição

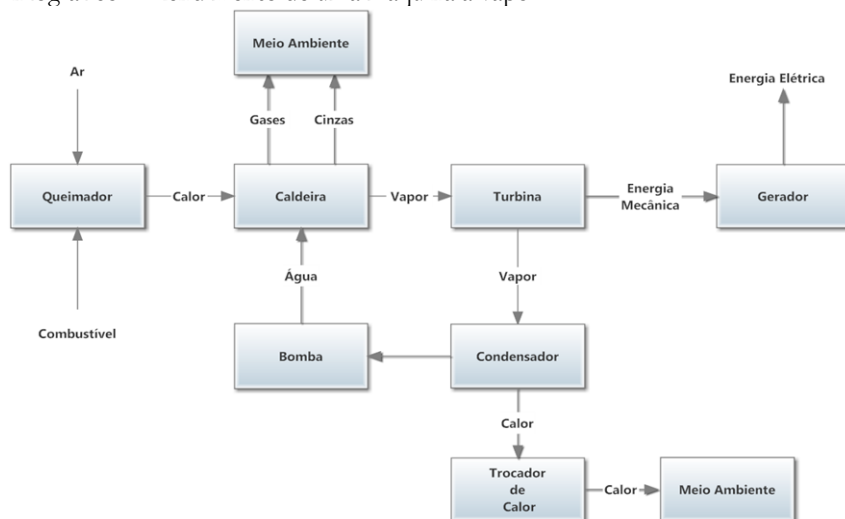
O que nos falta perceber é como a vida, na verdade, transpassa os limites do biológico. Nós seres humanos, por exemplo, criamos coisas a todo tempo e nossas criações por vezes tem tanto um potencial vivo quanto, em outras, um potencial de destruição. Vejamos o caso de uma máquina a vapor: o carvão que a alimenta em quantidades absurdas transforma-se uma parte em energia e a outra parte em calor que será expelido para o meio ambiente.

Tal calor, na forma da fumaça, se esvai pelo ambiente de modo que não pode voltar e ser transformada novamente em energia, causando danos à atmosfera e ao bioma como um todo, liberando suas toxinas. Desse modo, a ordem do processo executado pela máquina é uma ordem que por fim aumenta a desordem do sistema, que alimenta a entropia.

A fumaça que nós deixamos ir embora fere o mundo ao nosso redor. Kopenawa, em sua posição de xamã, muito bem nos alerta: “A epidemia

xawara prospera onde os brancos fabricam seus objetos e onde os armazenam. Sua fumaça surge deles e das fábricas em que cozem os minérios de que são feitos” (Albert, B., Kopenawa, D., 2015, p. 367-368).

Infográfico 1: Rendimento de uma máquina a vapor



Fonte: https://www.antonioguilherme.web.br.com/Arquivos/gera_vapor.php#

Quando analisamos o trabalho do garimpo, que é o caso ao qual Kopenawa se refere e que nos remete facilmente ao trabalho de uma máquina a vapor, fica ainda mais evidente o poder da fumaça: é como um ser completamente novo e destruidor que se alimenta da alma dos seres vivos, pois é literalmente isto que se entende como a epidemia xawara, este espírito maligno e canibal. Biologia então se complementa com a vida em níveis mais que materiais, na vida compreendida de outras formas.

O que deve ficar claro, portanto, não é somente que as máquinas a vapor são ruins e que elas dão vazão a uma destruição de toda a vida que as cercam, mas entender que ela é uma criação nossa, feita de material vivo, produzido pela vida, num sentido que leva justamente à morte, ao consumo do espírito vivo. Devemos entender, por esse modo, que o excesso de calor em forma de fumaça se torna ele mesmo um agente de extermínio, mesmo embora sua matéria prima e as mãos que lhe dão esse poder sejam ambos vivos. Nossa criação que é em primeira instância viva consegue, desta maneira, criar morte.

3.2. Relação

Entretanto, há também aquelas criações que se mostram numa direção que convergem muito mais com a vida dando a possibilidade de pensar ordens novas capazes de questionar ou de pôr em cheque essa via que acelera a entropia. É o caso de coreografias como as de Pina Bausch, onde os movimentos são pensados e depois efetuados a partir de uma conversa direta da coreógrafa com os alunos, por meio de perguntas (Gil, 2004, p.172), de modo que os bailarinos produzam por si mesmos tais movimentos com base em suas próprias experiências, trazendo-os de dentro para fora e compartilhando com os demais. Logo, a dança criada por Pina se forma a partir das relações entre indivíduos e a relação entre interior e exterior dos dançarinos, que se alimenta então de suas vivências e seus sentimentos, ou seja, da desordem caótica do mundo, para formar algo que consiga estender os limites da própria vida biológica, uma ordem que se estabelece então cheia

de aberturas criadas por esse contraste. O ir e ver é possibilitado pelas relações que abrem e expõem o dançarino, fazendo fluir a sua desordem até que ela se ordene no movimento dançado. É quase que um modo de tornar a vida comum ainda mais viva.

Deste modo, temos então que, para além dos parâmetros meramente biológicos, a vida consegue tomar rumos que podem ser destrutivos e que perpetuam a ideia de uma entropia irreversível, mas também pode tomar rumos que parecem só afastar cada vez mais a ideia de um fim. Analisando tais perspectivas, conseguimos traçar uma comparação com o modo como Schrödinger (2007, p.74) entende a entropia. No primeiro caso, da máquina a vapor, estaria então representado o aspecto da entropia positiva do autor, pois age de acordo com o que seria essa ideia fixa da termodinâmica de um fim do Universo congelado ao zero absoluto. Já no segundo caso, com a dança de Pina Bausch, nos aproximamos mais da entropia negativa, onde a vida se alimenta da própria entropia da qual ela não pode escapar para justamente se livrar dela.

Mas vamos deixar isso mais claro.

Ao tratar da relação entre entropia e arte, Monique Allain (2009) faz um apontamento bastante contundente ao modo como podemos entender esse papel neguentrópico das criações humanas:

De um modo geral e simplificado, ao refletir sobre os procedimentos artísticos pode-se observar simultaneamente o uso de mecanismos entrópicos e a ação de uma força organizadora neguentrópica. O artista, ao fazer uso da inteligência e colocar uma intenção em seu trabalho age contra a entropia. Mas, dotado de uma visão de longo alcance, ele também

utiliza mecanismos entrópicos para quebrar estruturas e valores estratificados na busca de novas possibilidades (Allain, 2009, p. 6).

Ou seja, o trabalho do artista tem de lidar com a realidade entrópica do mundo, usando dos artifícios que produzem mais entropia, para assim conseguir formar algo que seja oposto a isso. Aqui fica bem evidente a concepção do próprio Schrödinger de entropia negativa onde a vida se alimenta da entropia que a cerca para fazer força contrária a ela. E se num ponto esse autor levanta tal questão ao explicar o que é vida e Allain num mesmo caminho entende o processo criativo do artista, não seria absurdo afirmar que a arte age de mesmo modo que a própria vida.

Vejamos, portanto, como isso ocorre no exemplo da técnica de Bausch. No documentário *Pina* (2012), um dos dançarinos diz em seu depoimento que, em certo momento, a coreógrafa pediu para que ele criasse um movimento que representasse para ele o que era alegria ou o prazer do movimento. Esse processo traz uma peculiaridade bastante interessante, pois o que Pina está propondo é que um de seus bailarinos traga de dentro de si mesmo, de referências próprias que são diversas, esse sentimento de alegria e abstraia isso tudo em forma de um movimento específico. É então um processo no qual o trabalho do dançarino consiste em absorver de seu mundo os vários aspectos que vieram a trazer esse sentimento, aspectos esses que são múltiplos e, por isso, muito repleto de entropia positiva. Em seguida, o bailarino deve colocar sua intencionalidade artística, transformando todo esse caos que está tanto dentro quanto fora dele num certo tipo de movimento próprio, proporcionando então um novo tipo de ordem que faz caminho

oposto aos indícios entrópicos. Assim sendo, fica-nos evidente o quanto a técnica de Pina se mostra um bom exemplo do quanto a dimensão da criação humana pode e tem capacidade de alcançar grandes feitos em nível de fazer da vida ainda mais viva.

Nesse ponto, portanto, é possível entender que quando se trata do processo criativo, a ordem se projeta a partir da desordem. E para entrar mais fundo nessa questão, vamos analisar um outro exemplo que vai num caminho bem diferente de Pina.

3.3. Esvaziamento

Merce Cunningham foi um coreógrafo de dança moderna que inovou em vários pontos com sua técnica. Querendo quebrar com o tipo de dança tradicional do ballet clássico, o coreógrafo fez de sua dança uma forma de distorção da imagem, das relações e do próprio modo de entender a arte em seu tempo (Gil, 2004, p. 28). Como bem mostra Allain (2009, p. 3) ao parafrasear Arnheim: “Para que uma nova ordem aconteça é necessário que ocorra antes uma revolução”, e é justamente isso o que a técnica de Cunningham propõe, uma completa revolução no modo de entender e fazer dança.

O ponto central para este é criar uma espécie de ruptura com o significado e com a expressão anteriores, tornando o movimento possível por si só, fruto do acaso, negando radicalmente toda forma de mimetismo — mas não as formas de movimento (Gil, 2004, p.27-28). Ou seja, é fazer com que o único fundamento, o único fator estruturante da dança, seja o próprio

movimento. Aqui já é possível notar a divergência com Pina. Não há, portanto, a necessidade de se construir uma coreografia a partir de vivências ou da própria realidade dos dançarinos, na verdade é precisamente o caminho oposto.

Para conseguir fazer o que propõe, o caminho de Cunningham é o esvaziamento. O vazio ao qual ele se refere é tanto no exterior — qualquer relação com outros dançarinos ou a música, estabelecendo o que Gil chama, usando um vocabulário deleuziano, uma não-relação pois assim dá vazão a qualquer possibilidade de acontecimentos — quanto no interior, esvaziando-se de intenções e emoções, fazendo com que a atenção se volte completamente ao movimento puro, a consciência do corpo (*Ib.*, p. 34-35). O estranho até aqui é que nos parece que Merce está tentando estabelecer um tipo de caos mecânico, tirando toda a vida do bailarino, quem ele é e sua conexão com o mundo para fazer que aleatoriamente os seus movimentos conduzam a uma desordem absoluta.

E é exatamente isso que ocorre. Mas não vamos nos precipitar.

Estando então vazio, o dançarino não tem qualquer tipo de conteúdo que sirva de referência para seus movimentos. Na verdade, não há nenhuma referência única no próprio corpo do bailarino. O tronco, que geralmente é a parte fixa que lhe serve como ponto de equilíbrio, também se desfaz junto com o acaso. Em um vídeo do *New York Times* (2009), o crítico de dança Alstair Macaulay analisa um solo famoso da coreografia *Biped* de Cunningham fazendo apontamentos acerca desses pontos de desestruturação do corpo do bailarino com o tradicional. Não somente isso, Macaulay também denota o modo de como o dançarino faz movimentos diferentes em cada parte do

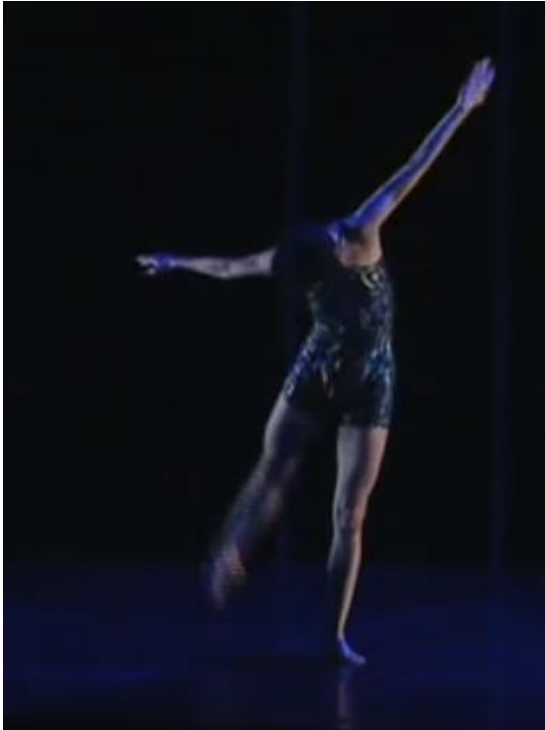
corpo, ou seja, os braços executam um tipo de movimento em um determinado ritmo, as pernas outro movimento seguindo outro tipo de sentido e outro ritmo, bem como a cabeça e o tronco. Esse aspecto monstruoso do corpo do dançarino é proveniente de sua não-organicidade (Gil, 2004, p. 31). Cunningham procura explorar todos os tipos de possibilidade que um corpo é capaz de executar de uma só vez.

Printscreen 1: Desconstrução do tronco como parte fixa de referência.



Fonte: *Dissecting a dance: An analysis of Merce Cunningham's "Biped," with Alastair Macaulay, dance critic. (New York Times, 2009)*

Printscreen 2: Bailarino articulando diferentes movimentos com cada parte do corpo.



Fonte: *Dissecting a dance: An analysis of Merce Cunningham's "Biped," with Alastair Macaulay, dance critic. (New York Times, 2009).*

O não-orgânico dá então vazão para que os movimentos separados se tornem cada qual um corpo próprio. Com isso o bailarino consegue expandir seu espaço de corpo único para além dos limites da pele, cada movimento se faz um corpo, um corpo virtual (Gil, 2004, p.35). Para tanto, é necessário antes estabelecer um plano de imanência, i.e., fazer com que esses movimentos reflitam no interior do dançarino (*Ib.*, p.41). Se o corpo dançante está vazio de qualquer conteúdo é fácil imaginar que esses movimentos consigam então preencher este espaço. Os corpos virtuais agem então de modo a construir um novo sujeito dançante, um ser monstruoso (*Ib.*, p. 37).

Tal efeito é possível de perceber em especial nas coreografias em grupo. A ideia de ter vários indivíduos em cima do palco, geralmente, traz a esperada sensação de uma sincronia, mas não é o que acontece nas coreografias em grupo de Cunningham. Como cada um dos dançarinos está em seu processo próprio de esvaziamento tanto interior quanto exterior, fica fácil notar como mesmo quando interagem entre si os dançarinos não estabelecem qualquer tipo de relação. Em trechos da coreografia *Scenario* nota-se como cada um dos bailarinos surge de modo aleatório e seus figurinos, diversos e irreverentes, criam um forte efeito de individualidade e, ao mesmo tempo em contraste, um sentimento único de coletividade. O efeito então funciona por duas vias: os movimentos são realizados individualmente, não se preocupando com a composição da movimentação com o outro, mas seguem uma mesma sequência e uma mesma técnica, e os figurinos são, da mesma maneira, únicos para cada componente, embora suas cores e formas sejam as mesmas. O todo da apresentação se torna uma espécie de aberração da dissociação entre individual e coletivo: a harmonia do todo surge da ênfase dos particulares.

Quando analisamos um dançarino por vez vemos como eles se tornam vários sujeitos ao mesmo tempo, cada passo consegue se fazer uma nova criatura. E é aqui que, justamente em não-relações, não-organicidade e em acaso, que os integrantes, mesmo separados entre si, conseguem de algum modo se tornar um ser coletivo, primeiro no espaço de seus próprios corpos e depois se estendendo para os demais.

Fotografia 1: Coreografia Scenario.



Fonte: *Merce Cunningham and Fashion* (Granata, F., *Fashion Projects*, 2009).

Esperava-se então, no começo dessa digressão acerca da técnica de Cunningham, que ele estivesse produzindo algum tipo de forma destrutiva de arte, mas como bem percebemos ele faz o completo oposto. Na verdade, ao se livrar de toda significação antes de efetuar os movimentos, Cunningham propicia que os significados se construam depois, através deles. Sendo assim, o caminho é o inverso ao de Pina Bausch, por exemplo, porém ambos articulam com a ambiguidade da realidade.

cria vacúolos do tempo entre os movimentos corporais por um lado; e por outro, prepara a construção de um plano de imanência em que as ações do corpo já não se distinguem dos movimentos do pensamento. (Gil, 2004, p. 36).

Quando o coreógrafo se propõe a estabelecer uma não-organicidade e um esvaziamento ele dá abertura para duas possibilidades, sendo uma destrutiva e outra construtiva. Destrutiva pois, ao retirar do indivíduo dançante todas as suas referências e o mundo a que pertence, corre o risco de reduzi-lo a uma matéria meramente mecânica e inumana, se dissipando de toda a vida para poder não criar, porém desfazer o ser em uma espécie de vácuo absoluto. É como se, de algum modo, pudesse tornar possível um equilíbrio entre a existência do corpo do bailarino com o ambiente, pois estaria “censurando” a troca de informações entre ambos. O movimento que aqui surgisse seria então puramente maquínico e robotizado, talvez não como uma máquina à vapor, mas mais como um trator que desce ladeira abaixo derrubando tudo que encontra no caminho.

Todavia, a abordagem de Cunningham se faz na segunda possibilidade, de maneira construtiva, posto que o esvaziamento dá vazão para que o corpo do bailarino contraia e absorva a partir dos seus movimentos uma infinidade de acontecimentos possíveis. O vazio aqui é como o espaço novo que se cria para que sujeito e ambiente continuem fazendo trocas entre si, abrindo o sistema para que as novas formas de vida consigam manter-se reproduzindo de maneira a evitar que sejam congeladas naqueles movimentos automáticos que ocorriam sem essa intervenção artística.

Toda essa percepção sobre a arte de Cunningham consegue explicitar muito bem os modos como entendemos anteriormente a entropia negativa em Schrödinger. Pois a entropia positiva possibilitada e inclinada a aumentar num primeiro momento se torna o alimento pelo qual o dançarino produz o caminho contrário a ela, tornando a vida ainda mais viva.

Mas talvez as relações de ordem e desordem aqui já não sejam mais o suficiente para compreender todo o complexo vivo que Cunningham constrói com suas coreografias. De fato, é notável o trabalho em direção à manutenção da vida e na criação de uma nova ordem a partir de uma forte revolução, porém não devemos nos prender somente à dicotomia ordem/desordem ou mesmo vida/morte. Quando vemos o trabalho artístico, seja em casos como de Pina ou de Merce, e levando em conta a análise de Allain acerca do aspecto ambíguo da criação, é perceptível que a relação da arte neste meio não é somente de agir apenas para um lado ou para outro, na verdade surge perpendicular a esta linha dos opostos, por vezes mais próxima de um lado, por vezes mais próxima de outro. Quem sabe não seja o artista um Demônio de Maxwell, agindo aleatoriamente sobre o sistema tornando possível essa brincadeira com a flecha do tempo? Ou talvez seja o artista o ponto de conflito entre vida e morte? De todo modo, seja qual for a função ou o porquê da sua existência é inegável que o fator da arte se torna uma peça pela qual é possível imaginar um Universo onde não tenhamos medo de ser engolidos pela força maior da entropia.

4. Conclusão

Não nos enganemos, tanto a dança de Cunningham quanto de Pina são só algumas das possibilidades que são vastas de criações humanas capazes de alimentar a vida e se distanciar da tragédia da entropia máxima. Nesse artigo pudemos saciar um pouco do sonho da esperança por reverter a morte congelante do Universo, porém não nos basta conhecer essas técnicas, ir

assisti-las ou mesmo reproduzi-las, temos de extrair propriamente o conhecimento que esses coreógrafos estão nos passando: é possível criar aberturas para repensar a entropia. Se não estivermos dispostos a abrir as barreiras da nossa pele para os fluídos do exterior e do interior não poderemos derrubar as barreiras que permitem que a flecha do tempo siga sempre em frente e ao fim. Façamos como Pina, absorvendo o mundo e depois repelindo em outras formas de vida, ou façamos como Cunningham, destruindo esse sujeito e tornando possível que novas constituições se criem. Seja como for, temos de aprender com a dança destes, porque os mesmos movimentos que regem a vida se apresentam movimentando sua arte.

E não esqueçamos da ambiguidade. É importante compreender que nem sempre nossos resultados serão tão simples de alcançar, porque o processo de revolução e criação de novas constituições é complexo como cada forma de vida. Usemos isso ao nosso favor! A arte nos ensina que não somente é possível, como até de certo modo necessário aceitar nosso destino para poder propriamente fugir dele.

A desordem não precisa ser o fim do mundo, precisa ser transformada. Precisamos tratar e trabalhar diferente com o caos, aceitando que nenhuma ordem é possível sem antes encarar e agir junto de seu oposto. É por isso que toda essa “brincadeira artística” se faz tão importante, ela expõe essa possibilidade, nos permite atravessar os vacúolos entre ordem/desordem e vida/morte até que isso seja menos sobre dualismos e mais sobre dinâmicas.

Criar é complicado, é um jogo complexo onde cada escolha é importante. Mas é divertido e necessário. Se quisermos, portanto, negar a entropia, devemos primeiramente aceitar a nossa criatividade.

Referências

ALBERT, B., KOPENAWA, D.. 2015. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALLAIN, M. **Entropia e Arte: como a entropia se processa na arte e qual o seu papel?** Disponível em:
<https://artemeiostecnologicos.files.wordpress.com/2009/11/monique-allain.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2019.

DICK, P.K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** São Paulo: Aleph, 2015.

DISSECTING a Dance: An analysis of Merce Cunningham's "Biped," with Alastair Macaulay, dance critic. Por: Alastair Macaulay. Produção: Graham Roberts e Sergio Peçanha. Disponível em:
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2009/08/01/arts/dance/20090803-merce-graphic.html?emc=eta3> Acesso em: 05 de maio de 2020.

ENTROPIA. In: AULETE Digital. Disponível em:
<https://www.aulete.com.br/entropia>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

GERAÇÃO a vapor. Disponível em:
https://www.antonioguilherme.web.br.com/Arquivos/gera_vapor.php#. Acesso em: 30 de jun. de 2019.

GIL, J. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GRANATA, F. **Merce Cunningham and Fashion. Fashion Projects: 2009**. Disponível em: <https://www.fashionprojects.org/blog/605>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha: Imovision, 2012. 1 DVD (103min).

SCHRÖDINGER, E. **O que é vida: o aspecto físico da célula viva**. São Paulo: Unesp, 2007.