

# Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da dança

**Fernanda Dechatnek**

*Graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná.*

*Contato: fer.dechat@gmail.com*

**Resumo:** O seguinte artigo trata-se de uma apresentação dos resultados de um ano de pesquisa pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). O estudo é guiado por princípios que tenham como preocupação a relação entre o pensar filosófico e o ambiente, levando em conta que um tem igual impacto sobre o outro. Nesse sentido, procuro especular acerca das possibilidades em outras alternativas de fazer conhecimento e pensar no mundo. Desse modo, o caminho que utilizo é a de um pensar que se constrói criativamente com a dança, mais especificamente, com os coreógrafos Merce Cunningham e Steve Paxton. A experiência com essa alternativa é pela leitura dos mesmos através do autor José Gil, vídeos de suas coreografias e a leitura de textos do próprio Cunningham. Ao explorar esse conhecimento pela dança, aos poucos o corpo mesmo é mais compreendido, bem como o que ele nos ensina com o mundo ao redor. Os movimentos do corpo tomam o espaço dos movimentos do pensamento, tentando assim contri-

buir com formas de pensar — e assim sobreviver — que sejam sensíveis aos toques, que atravessem nossas peles e que mergulhem nas experiências.

## 1. Introdução

A pesquisa que constitui o presente artigo é motivada, dentre muitas outras coisas, com a maneira pela qual se pretende articular as possibilidades de mudanças de pensamento e mudança de produção de conhecimento com uma forte preocupação com o mundo em que tais mudanças se situam e quais os impactos das criações neste. A alternativa proposta nasce, assim, de um relacionamento do pensar com o dançar, de modo tal que é nomeado uma espécie de filosofia através da dança. Ou seja, mais do que apenas tentar evidências filosóficas na dança, o que se procura aqui é uma especulação que atravesse o dançar, de uma criação filosófica-dançarina conjunta. Esse é o primeiro passo que constitui a mudança e que irá nos levar de encontro a um pensar que é do corpo. Sendo assim, mais do que mudança, a tentativa é mesmo de uma mu-dança.

Se tal é a preocupação com o mundo em que a pesquisa se situa, é primeiro necessário da atenção à situação que nos encontramos. O aquecimento global, a exploração desenfreada dos bens naturais, o aumento da desigualdade social, o genocídio descarado da gente nativa e da gente periférica, e todos esses fatores que culminam nessa sexta grande extinção. Isto é, a extinção em massa que assola o holoceno. Luiz Marques aponta três características peculiares que fazem desta muito mais aniquiladora do que as anteriores. A saber:

(1) A primeira é não ser desencadeada por um evento excepcional e externo, mas por um processo interno à biosfera — a crescente destrutividade de uma de suas espécies —, processo consciente, anunciado e até agora irrefreável. [...] (2) A segunda característica é que, longe de significar o domínio de uma espécie sobre as outras, a sexta extinção põe em risco a espécie pretensamente “dominante” pelo

desfazimento da teia de sustentação biológica que lhe permite existir, e por um curtíssimo momento cultivar a ilusão de dominá-la [...] (3) A terceira, e a mais importante, característica da sexta extinção é sua rapidez fulminante. Calcula-se que a presente taxa de extinção seja ao menos mil vezes maior que as taxas de extinção existentes antes da expansão humana, mas segundo outros cálculos estaríamos perdendo espécies “mil a dez mil vezes mais que a taxa de base” [...] (2015, p.333-334).

O que o autor nos ajuda a perceber, portanto, é o alto impacto da ação do homem na destruição do planeta, algo que não é por mero acaso, mas verdadeiramente um projeto. E por ser um projeto, é alimentado por diversos fatores que têm consigo uma visão bem nítida de superioridade desta nossa espécie. A máquina do Capital usa e abusa dos recursos naturais, do sangue, do suor e da reprodução de animais e humanos. E muito do que alimenta tal máquina, que a justifica, é um conjunto de pensamentos e de formas de pensar. Por essa razão, também a filosofia tem papel importante e urgente em rever seus modos de fazer conhecimento. A atividade intelectual que a gente elabora não está alheia às práticas e criações destrutivas ao ambiente.

Gregory Bateson, em seu texto *Steps to an ecology of mind* (1972), destaca e explora a relação que é possível de ser percebida entre nossos pensamentos e o ambiente. O autor explica que, tanto mente, quanto meio ambiente, funcionam num mesmo tipo de sistema de transmissão de diferenças, que são transformadas e autocorrigidas no caminho de um equilíbrio [homeostase] (p.482). Sendo assim, quando uma forma de unidade de sobrevivência se sobrepõe a outra, tudo o que não segue nesse mesmo sentido é consumido, é descartável, é menosprezado em função da unidade que predomina. Podemos exemplificar isso se colocarmos da seguinte maneira: se a unidade de sobrevivência tem como ponto de partida o indivíduo humano sobre a natureza, ou seja, se o que caracteriza a nossa sobrevivência são pensamentos que entendem a natureza como inferior e a serviço desta espécie, é de se esperar que nossas atitudes e criações usarão desse pensamento. O

autor chama a este sistema de ecomental, justamente porque compreende a troca entre os processos mentais e ecológicos.

A problemática apresentada por Bateson é ainda maior se compreendida junto da entropia: ao se escolher, portanto, uma unidade de sobrevivência que permite a permanência da entropia, de modo que os corpos continuem a esquentar cada vez mais em direção a um tipo de equilíbrio caótico, i.e., um equilíbrio que se faça do extermínio e da destruição de mundos em função de uma única espécie ou um único pensamento.

## **2. Arte como alternativa**

Entendido assim qual a preocupação que envolve esta pesquisa é o colapso ambiental e a importância de como nosso pensar troca e faz parte desse meio em que estamos, segue-se que precisamos começar a nos aventurar nas alternativas. Um artigo que muito incentivou o começo desta pesquisa foi o Entropia e Arte da artista e bióloga Monique Allain. Embora muito breve e, como a própria autora comenta, apenas uma introdução às suas reflexões unindo os dois temas, chama muito a atenção a maneira pela qual ela começa tal discussão:

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. [...] Além disso, permitir a ação da entropia através do uso da intuição e da incorporação do acaso nos processos de criação coloca o ato criativo dentro de uma esfera real de existência na qual devemos lidar constantemente com contingências não controláveis.

Ao agir em diálogo com o meio externo, o artista se faz efetivamente presente no espaço-tempo ao qual pertence (Allain, 2009, p.6).

Dado que o meio artístico se mostra, de acordo com Allain, um possível caminho alternativo para pensar contra entropia, e assim pensar em outras formas de unidade de sobrevivência, seguiremos tal caminho em cima de uma arte específica. Neste caso, através da dança.

### **3. Merce Cunningham**

Para conseguir começar a construir essa relação entre filosofia e dança, a referência que nos guia é o livro *Movimento Total – o corpo e a dança*, de José Gil. Nele, o autor explora diferentes aspectos de coreógrafos contemporâneos e o modo como, em suas diferentes técnicas, surgem diversos tipos de especulações sobre corpo, movimento, relações e afins.

O coreógrafo que introduz ao *Movimento Total* é o contemporâneo Merce Cunningham (1919-2009). A técnica deste consiste, basicamente, numa criação coreográfica feita ao acaso, cujo os elementos da composição são independentes, quebrando com a organicidade de uma coreografia e do corpo que a dança. Ao montar uma sequência, Cunningham está preocupado em criar movimentos, tudo na dança é voltado para eles. De maneiras diversas, o coreógrafo procura explorar as possibilidades de movimentação que um mesmo corpo pode fazer, sem possuir uma referência só ou um ponto de equilíbrio, como o tronco (Gil, 2004, p.30). Essa casualidade se expande para além dos passos, surgindo para todos os processos pertinentes à apresentação, tais como a independência entre a dança e a música, numa espécie de não-relação (Gil, 2004, p.29). O compositor das músicas conversa pouco com Cunningham, pois o trabalho de um não é feito junto de outro, de modo que a música só vinha a ser conhecida em ensaios finais ou senão apenas na estreia. O mesmo acontecia na relação do coreógrafo com figurinistas e cenógrafos.

Nós nos reunimos, esperançosamente de boa-fé, sendo nossa colaboração de indivíduos fazendo trabalhos separados e juntando-os em três componentes distintos, nenhum dependente do outro, mas agindo em interdependência ao mesmo tempo (Cunningham, 1983, tradução nossa).

Assim sendo, trata-se apenas dos movimentos, todo o resto surge primeiro deles, e não da música, não de uma história, ou seja, não de uma tentativa de representação, mas do princípio básico que são os movimentos, livres das maneiras mais diversas possíveis.

Haviam tabelas separadas para cada um dos três elementos — movimento, tempo e espaço. Então eu jogava moedas para selecionar um movimento da tabela de movimento, e isso era seguido de jogar moedas para encontrar a duração daquele movimento em particular, e depois o mesmo para o espaço e a direção (Cunningham, 1955, tradução nossa).

Ou seja, no processo de suas composições, Cunningham trabalha à vontade com o acaso e com as múltiplas possibilidades que dali podem surgir. Ao invés de trabalhar em cima de enredos e emoções, o coreógrafo explora as chances, deixando que a coreografia simplesmente aconteça. Esse aspecto é muito contrário às técnicas mais tradicionais. Vejamos o balé clássico, por exemplo, que em suas apresentações de repertório sempre buscam contar certas narrativas através da dança, como o tão conhecido Lago dos Cisnes que narra, através do dançar, a história da mulher-cisne que toda noite vira humana e do príncipe que por ela se apaixona<sup>1</sup>. Ou, mais próximo do contemporâneo, a dança moderna, tendo como exemplo as coreografias de Martha Graham que tão bem representam sentimentos e emoções, como o famoso *Lamentations* (1930)<sup>2</sup>. A dança contemporânea é um seguimento dessas tradições de dança de palco e de espetáculo e, por esse motivo, Cunningham

---

1 Cf. Tchaikovsky: Swan Lake – The Kirov Ballet, 2012.

2 Cf. Lamentation – Martha Graham, 2008.

também é um resultado de tal história. E é por ter isso em vista que ele cria um novo quadro de movimento próprio, a partir da negação dos seus antecessores e dos movimentos mais miméticos, de representação, enfim.

Em resumo: “[...]os traços gerais da coreografia de Cunningham [são]: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc.” (Gil, 2004, p.27). O movimento é esvaziado, e o sentido passa a ser o próprio dançar.

Tudo na composição coreográfica aqui aparece de maneira bastante não-orgânica: dançarinos vazios de intenções, de movimentos aleatórios separados da música e do cenário. Essa não-organicidade, ajuda a formar aquilo que Gil chama de plano de imanência. O vazio das intenções, que faz do dançar esvaziado, permite que os movimentos do corpo passem para o interior do dançarino, e assim formando os movimentos do pensamento (Gil, 2004, p.36). Aquele vazio interior que se constitui pela aleatoriedade não-orgânica de seus movimentos é preenchido pelo o que o corpo dança, ao invés do motor da movimentação ser o que estava dentro. Essa passagem inversa provoca-nos a rever nossos corpos, percebendo sua habilidade de fazer pensamentos. Trata-se então de entender que pensamentos não são formados apenas na mente, que o pensar tem um caráter também corpóreo; que também nosso pensar pode ser formado a partir de uma movimentação, de um dançar, de uma arte. O dançar nos mostra, assim, a possibilidade de uma mudança de formas de pensar.

#### **4. “Não sou mais filosófico do que minhas pernas”**

Quando lemos Cunningham parece que a negação que ele faz do movimento mimético, que é evidentemente crítica e por isso a necessidade de criar um novo movimento, é também uma questão quase como um desafio a nós dançarinos(as) e telespectadores(as). Não só porque a dança é algo feito no corpo, e por isso faz sen-

tido que o corpo seja o elemento principal e não qualquer outra coisa, mas porque ele realmente entende a dança como algo muito mais primordial, a “nudez da energia” (Cunningham, 1955). Com isso, ele irá nos dizer que não precisamos pressionar na dança a necessidade de uma expressividade do consciente e do inconsciente porque, se isso já está em nós, é apenas uma questão de permitir que elas apareçam. É por isso que ele nos desafia: se é mesmo necessário trazer toda essa nossa carga de emoções ou narrativas que existem dentro de nós, qual a necessidade de ter de impô-las ao nosso corpo sendo que ele já está repleto de todas essas coisas? Se são imagens do consciente e do inconsciente, e se nosso corpo — independentemente se o entendemos separado ou não da consciência — o local onde essas mesmas imagens são carregadas e projetadas, não é possível que apenas por deixar que o nosso corpo se movimente ele irá, de algum modo, permitir que aquelas tais imagens apareçam?

A disciplina do dançarino, seu rito diário, pode ser encarado desta maneira: possibilitar que o espírito se mova através de seus membros e estenda suas manifestações pelo espaço, com toda sua liberdade e necessidade. Não sou mais filosófico que minhas pernas, mas por elas eu sinto esse fato: que elas são infundidas com energia que pode ser liberada em movimento (parecer estar imóvel é seu próprio tipo de movimento intoxicante) — que a forma que o movimento toma é além do alcance da análise da minha mente, mas é claro aos meus olhos e rico para minha imaginação. Em outras palavras, um homem é uma criatura de duas pernas — mais basicamente e mais intimamente do que qualquer coisa. E suas pernas falam mais do que “sabem” — e toda sua natureza também (Cunningham, 1955, tradução nossa).

Essa noção que o coreógrafo nos apresenta é maravilhosa porque revela perfeitamente como o corpo é capaz de produzir conhecimento. Se assistirmos a uma coreografia dele como, por exemplo, *Summerspace*, existem vários elementos que nos demonstram diversas coisas as quais nós mesmos podemos entender, sentindo e experimentando tal apresentação, sem que para isso tenha sido necessário que



antes Cunningham desenvolvesse os passos com alguma intenção; ou que figurinista e cenógrafo desenvolvessem uma ideia junto da dança com ele; ou que o músico decidisse o tema de acordo com qualquer um dos demais. Tudo o que nós retiramos dessa dança vem da nossa percepção de como esses elementos todos divididos dão cada um a sua versão da história, e que os corpos que dançam no palco, o ponto principal disso tudo, falam conosco do jeito deles. O que conhecemos, o que aprendemos, é porque conversamos, mesmo sem conversar diretamente, com aquela dança; porque ela permite nos mostrar o que for preciso e nos convida, de certa forma, a permitir nossos corpos a experimentar e conhecer tudo isso também.

Como ele bem coloca: “Não sou mais filosófico do que minhas pernas” (Cunningham, 1955, tradução nossa), ou seja, eu não sei mais do que meu corpo, minhas pernas também sabem coisas que, quando eu as permito, me ensinam isso. Cunningham exemplifica perfeitamente em sua técnica um dançar que produz conhecimento, onde o corpo faz tanta filosofia quanto nossa mente.

## 5. Steve Paxton

E assim que começamos a aprender com o corpo, todo um leque de possibilidades se abre na nossa frente de caminhos onde essa reflexão se desdobra. É interessante ver o quanto esse corpo vem se transformando, como aprendemos mais dele enquanto aprendemos mais com ele. Como vimos anteriormente em Cunningham, o corpo que ali dança é um corpo que passa da sua organicidade, se torna múltiplo (Gil, 2004, p.31) e, graças a isso, permite que os aprendizados sejam passados. Mas existem mais corpos possíveis, apresentadas na dança mesmo, capazes de nos ensinar ainda mais.

Outro coreógrafo, também contemporâneo e parte do estudo do Movimento Total, é Steve Paxton (1931-). Por ter sido aluno de Cunningham quando mais jovem, podemos perceber na sua técnica muitas semelhanças com o anterior. Para

Paxton, a dança aparece de igual modo focada nos movimentos realizados, mas o diferencial mais evidente é que tal foco é explorado através do contato entre os dançarinos. Sua técnica, de nome Contato Improvisação (CI), visa uma criação de movimentos a partir de um diálogo entre os bailarinos que é feito apenas pela forma como um corpo responde ao outro (Gil, 2004, p.110).

Pelo o que José Gil nos explica sobre Paxton, parece que o trabalho de Cunningham vai ainda mais além aqui. A osmose entre consciência e corpo na CI deve ser completa, rompendo de vez a separação entre as duas partes (Gil, 2004, p.107). Dessa maneira, os movimentos não estão de modo algum descolados da consciência que se tem dos movimentos.

Como parte da CI, Paxton possui um exercício que consiste em direcionar os dançarinos a imaginarem a si mesmo fazendo certos movimentos. Concentrando-se apenas na imagem dos movimentos em suas mentes, os bailarinos são colocados para imaginar que dão um passo à frente com uma perna, em seguida dão mais um passo com a outra, sucessivamente assim até que a imagem desse andar tome conta de toda sua concentração. Subitamente, o professor lhes manda parar de imaginar. O corpo sente algo estranho, quase como se estivessem realmente andando (Gil, 2004, p.108). A sensação é real em algum nível, algo que Gil entende como se a imagem dos movimentos estivesse colada aos próprios movimentos, e não que são só representações. Este é o efeito da *small dance*, a fonte primeira de todo movimento humano, “não conscientemente dirigido, mas conscientemente observado” (Gil, 2004, p.109).

É a consciência que viaja no interior do corpo, orientando os movimentos a partir de um mapa que faz dentro de si (Gil, 2004, p.107-108). Quando o corpo de um bailarino começa a entrar em contato com o do outro, cada um com sua própria consciência do corpo, ocorre a osmose também entre os dois, deixando passar essas consciências de um para o outro e, desse modo, as imagens dos movi-

mentos e suas small dances (Gil, 2004, p.111). Por isso os dançarinos conseguem realizar um diálogo apenas entrando em contato um com o outro. A consciência do bailarino se torna então a consciência que o outro tem daquela experiência, a qual é, de igual modo, a consciência do outro sobre aquela experiência. Nesse sentido, a osmose é tanta que descentraliza por completo a consciência, “perde os seus pontos de referência, enche-se de buracos” (Gil, 2004, p.113). Dessa forma, esses buracos tendem a se preencher, procurando fazer isso através dessa consciência do outro, consciência que é de si e do outro, que é da experiência mesma, que é sempre do corpo (Gil, 2004, p.110).

Vejamos então que curioso corpo é esse que Paxton nos apresenta. Um corpo que é mesmo consciente, um corpo que é sensível ao consciente alheio e que permite a passagem de uma comunicação que dispensa a linguagem, que pensa diálogos através do encontro com o outro na permissão de movimentos que se entendem parte colada às suas próprias imagens.

É um corpo que revela um pensar que não existe separado, que viaja dentro e fora do corpo, através dele. Se falamos tanto de um aprendizado através do corpo, aqui isso é óbvio. O destaque está em colocar os corpos em contatos, focando nesse conhecimento mais direto, mas para nós que os assistimos dançar também é possível perceber essa conversa. É quase mágico o modo como os dançarinos conseguem entrelaçar sua movimentação, fazer seus passos se conectarem tão facilmente, como se não fosse uma improvisação. Talvez nossos corpos não estejam se conectando com os dos bailarinos tão diretamente — muitas vezes nem os dos próprios bailarinos —, contudo, isso não impede que algum tipo de contato seja

feito por outros sentidos, permitindo que, mesmo que mais distantes, possamos participar da conversa também.

## 6. Conclusão

A procura de uma alternativa para lidar com questões acerca dos problemas ecológicos pode levar à diversos caminhos. Seja por vias filosóficas ou não, a escolha por encontrar tais alternativas numa mudança do pensar é parte fundamental. Nossa relação com o ambiente não muda se continuarmos a enxergá-lo de forma a servir à nossa espécie.

Como explicado no começo, a partir da leitura de Bateson, é importante perceber a relação que ocorre entre nosso pensar e como ele impacta no trato do ambiente. No caso, se as ideias defendidas e perseveradas são da sobrevivência de uma espécie sobre a outra, utilizando-se a bel-prazer das demais — o que, lembrando, o antropólogo entende como unidade de sobrevivência —, isso afeta nas atitudes dessa espécie efetivamente. Mas mudar o pensamento é um processo que em muito não é tão simples, ainda mais se considerando o quanto estamos envolvidos numa sociedade onde o pensamento destrutivo predomina. Um mundo onde tal pensamento alimenta a entropia, esquentando-o ainda mais.

Quanto a essa questão da entropia, é importante voltarmos para ela. De início, a problemática ao redor da entropia é pelo o que já temos de conhecimento. Seu estado de desordem anda sempre em frente, como a flecha do tempo, procura sempre esquentar. Logo, se juntamos isso a uma unidade de sobrevivência destrutiva — que usa do caos para esquentar ainda mais o em direção ao fim —, temos um problema ainda maior. E nesse sentido, mudar o pensamento é uma alternativa para esfriar os modos que escolhemos sobreviver. Contudo, quando tratando especificamente da relação artística, essa entropia aparece de um modo possível de ser até mesmo positiva, quando pensada de uma forma diferente, ou seja, que explora

a desordem para reinventar os modos de organização — desordem do acaso e da improvisação. Então, embora o reforço seja no pensar que é neguentróptico, não parece ser totalmente uma negação. É mesmo um tipo de trabalho feito como o de Cunningham: nega seus antecessores na medida de criar algo novo, mas não nega o movimento em si, apenas como ele é utilizado.

Negamos porque queremos dar alternativas, porque sabemos que é possível de algo ser feito na mudança do pensar que não fique totalmente à mercê do que é claramente e evidentemente filosófico, mas nem por isso deixa de ser filosofia, só a encontra de formas diferentes. E vide tal mudança, o local de conhecimento se torna o dançar. Contudo, o dançar que nos guia é das técnicas de Cunningham e Paxton, técnicas essas cujo local principal de conhecimento e composição coreográfica é o corpo. E é aqui que culmina nossa especulação: o corpo dançarino é o corpo que verdadeiramente nos ensina enquanto falamos desses coreógrafos. O rumo então de mudança de pensamento não é só sobre ser artístico, mas é sobre o corpo.

Pensar filosofia através da dança nos ajuda a redescobrir esse corpo, de modo ficar mais claro que ele é também possuidor de conhecimentos, criativo e capaz de nos ensinar. Cunningham é bem explícito nesse ponto, de modo que sua coreografia realmente segue a partir disso. Mas também não é só por mera coincidência ou arbitrariedade que a pesquisa se preocupa com essa produção de conhecimento pelo corpo. A dança nos leva até esse ponto e acaba por trazer novamente ao começo da discussão, a relação entre nosso pensar e o ambiente.

O corpo vazio que é preenchido pelos movimentos em Cunningham e a consciência do corpo em Paxton são duas vias para se questionar que corpo é esse. Orgânico, capaz de fazer osmose de movimentos e pensamentos pelo dançar, os corpos que esses coreógrafos nos mostram são corpos que, de algum modo, são um meio de passagem e digestão de ideias. A corporeidade é um meio de criação

que não termina em si mesma, o que também não é o mesmo que dizer que ela possui uma finalidade. Cria na medida de tornar mais fluida as relações das nossas próprias ideias, onde não são só nossos neurônios que passam uma informação a outra, mas nosso movimento que é capaz de auto refletir-se, tornando o raciocínio um verdadeiro bailarino. Além disso, cria como forma de permitir que mais de um corpo participe, que os vários corpos se tornem criativos e que seus movimentos produzam conhecimentos juntos. Em amplo sentido, descentraliza o pensar, assim a consciência deixa de ser só o produto de um sujeito pensante que toma as ações sobre a forma, para que a forma dissipe a consciência pelo ambiente.

E é por esses motivos que o corpo se torna tão importante para pensar alternativas de mundo em vista dos problemas ecológicos. Nossos corpos, se permitidos, são capazes de tornar as relações entre pensamento e ambiente — com nós mesmos ou com os outros — possíveis de não mais serem pautados por uma unidade de sobrevivência danosa. Ao invés de excludente, o pensamento corpóreo é necessariamente um meio de constante troca que não tem porque se fazer apenas em um único sujeito, uma única espécie ou uma única ideia. Evidentemente isso também pode ser arriscado, é completamente imprevisível os caminhos disso, mas aí é que se faz tão importante a via de mudança artística, porque nos ajuda a lidar com essa não contingência, viver nela, e ainda assim agir para fora, com intuitos neguentrópicos. Não se trata de uma simples relação, portanto, de diminuir o caos tornando-o meramente ordem, e sim estar em constante revolução, constituindo ordens a partir das desordens, num movimento fluido de pensar que não possui um único caminho, porém um múltiplo de infinitos possíveis em infinita mudança.

## Referências

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: 18 de janeiro de 2021.

BATESON, G. *Steps to an ecology of mind*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1972.

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

LAMENTATION, coreografia por Martha Graham, performance por Peggy Lyman, música de Zoltan Kodaly, 1930, filmado em 1976. IN: *Lamentation – Martha Graham, 2008*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&t=125s> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

CUNNINGHAM, M. *Collaborating with Visual Artists*. Não publicado, 1983. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/collaborating-with-visual-artists> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

. *Space, Time and Dance*. Trans/formations 1, Wittenborn & Co, 1952, p.150-151. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

. *The Impermanent Art*. 7 Arts: Falcon's Wing Press, Colorado. No. 3, 1955, p.69-77. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

MARQUES, L. **Capitalismo e colapso ambiental**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015.

TCHAIKOVSKY. *Swan Lake*. Direção: Colin Nears. Produção: Robin Scott. São Petesburgo: Kirov Theatre. NVC ARTS, 2006. 1 DVD (115min). IN: Tchaikovsky: Swan Lake – The Kirov Ballet, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.