

Robson Farias Gomes

A IMANÊNCIA:
UMA DANÇA...

BELÉM-PA
2020



ROBSON FARIAS GOMES

A IMANÊNCIA: UMA DANÇA...

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Dra. Maria dos Remédios de Brito.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes (LP2)

BELÉM-PA
2020

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

G633i Gomes, Robson Farias.
A imanência: uma dança... / Robson Farias Gomes. – 2020.

Orientadora: Professora Dr^a. Maria dos Remédios de Brito
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2020.

1.Dança. 2. Dança moderna. 3. Dança – filosofia. 4. Figura humana na arte. I. Brito, Maria dos Remédios de, *orient.* II. Título.

CDD 23. ed. - 792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte (2020), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Maria dos Remédios de Brito, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Robson Farias Gomes, intitulada: *A imanência: uma dança*, transmitida pelo Google Meet e Canal da Companhia Moderna de Dança - perante a Banca Examinadora composta por : Maria dos Remédios de Brito (Presidente); Ana Flávia Mendes (Examinador interno); Juliana Soares Bom-Tempo (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Maria dos Remédios, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito-EXCELENTE-A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Maria dos Remédios de Brito agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 25 de agosto de 2020.

Prof.^a Dr.^a MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

Prof.^a Dr.^a ANA FLÁVIA MENDES

Prof.^a Dr.^a JULIANA SOARES BOM-TEMPO

ROBSON FARIAS GOMES

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance code 001.

AGRADECIMENTOS

À *Vida*.

À Universidade Federal do Pará – UFPA.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA.

À professora Maria dos Remédios de Brito pela orientação, acolhida e oportunidade de andamento e conclusão desta pesquisa.

Aos meus pais, irmã, familiares e amigos.

Ao meu primeiro amor e à minha melhor amiga.

Aos professores e mestres que acompanharam este trajeto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que tornou esta pesquisa possível.

À Antônia Alfaia.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma reflexão cênico-teórica acerca das reverberações artísticas e filosóficas do pensamento imanente em dança, criado pela pensadora-artista da dança Ana Flávia Mendes. Este complexo teórico, denominado de Teoria da Dança Imanente, baseia-se nos pressupostos coreográficos e filosóficos pós-modernos a partir das noções de personalidade, idiosincrasia e subjetividade. O objetivo é atualizar o dispositivo teórico-conceitual da Dança Imanente com aberturas e desdobramentos teórico-performativos em dança que culminarão numa proposição da noção de *Corpografia Imanente*. O procedimento metodológico da pesquisa consiste num diálogo bibliográfico e artístico-criativo. As principais referências teóricas são: Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Santana, Rocha, Zourabichivli, Orlandi, Silva, dentre outros. A pesquisa questiona a pressuposição, a iminência e a designação ideal em dança, propondo uma emancipação do criador-performer por vias da diferença.

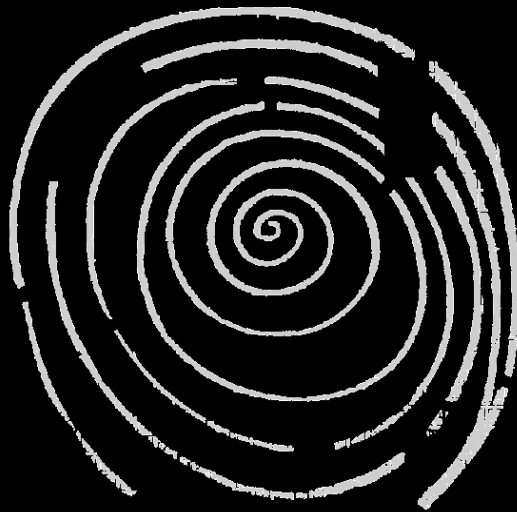
PALAVRAS-CHAVE: Dança Imanente. Teoria da Dança Imanente. Corpografia Imanente.

ABSTRACT

This research consists of a scenic-theoretical reflection on the artistic and philosophical reverberations of thought immanently in dance, raised by dance thinker-artist Ana Flávia Mendes. This theoretical complex, called Theory of Immanent Dance, is based on postmodern choreographic and philosophical assumptions based on concepts of personality, idiosyncrasy and subjectivity. Both objectives are to update the theoretical-conceptual device of Immanent Dance with theoretical-performative openings and breaks in dance that culminate in a proposal by the Immanent Corporation. The research methodological procedure consists of a bibliographic and artistic-creative dialogue. The main theoretical references are: Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Santana, Rocha, Zourabichivli, Orlandi, Silva, among others. A research that questions the assumption, the imminence and the ideal designation in dance, I propose an emancipation of the creator-performer through the paths of difference.

KEYWORDS: Immanent Dance. Immanent Dance Theory. Immanent Corpography.

ESPIRAL



Introdução	7
A Teoria da Dança Imanente	19
Pós-modernidade e a Teoria da Dança Imanente	20
Prefácio [Pós-]moderno	21
A Dança Imanente como dança líquida	25
A Dança Imanente como transeunte e multifacetada	34
A organização teórico-conceitual da Dança Imanente	36
A Corpografia Imanente	56
Corpo do corpo	57
Corpo de regras?	61
Corpografia cênica	65
Corpografia diferente	81
Fazer-conhecer-ser em dança	95
A imanência: uma dança... ..	115
Ponto-casa	119
Do proceder	132
Devir e Permanência	140
Velocidades e Lentidões	156
Nomadismo parado	179
Vir-a-des-ser	199
Intensidades	209
Apologia ao erro	244
Dança e Imanência	249
Desfins Imanentes	274

INTRODUÇÃO

*

Movidos pelas teorias de Ana Flávia Mendes, em dança, e Gilles Deleuze & Félix Guattari, na Filosofia, propomos um desábito de relações não somente conceituais, mas também de elementos não conceituais, como funções e sensações, provenientes de domínios que, de certa forma, provocam diálogos diretos e indiretos entre a arte e a filosofia.

¹ Como um tentame de se desvencilhar dum pensamento refém da linearidade ou progressão, vive-se esta pesquisa de modo privilegiadamente rizomático, gerando conexões e conectando cada platô em simultâneo crescimento e proliferação em multiplicidades, assim como preservando suas irregularidades. Há um contato conceitual e de afetos entre os diferentes platôs tanto os presentes neste texto quanto com de outros. Esta noção é recepcionada do pensamento de Deleuze & Guattari (2011) no entremeado de suas exposições acerca do conceito de rizoma. *Platô*, em Deleuze, é um termo recepcionado de Bateson, que diz respeito à uma estabilização intensiva e, em seus *Mil Platôs*, e também nesta dissertação, uma multiplicidade conceitual. “Pois os conceitos, para Deleuze e Guattari, devem determinar não o que é uma coisa, sua essência, mas suas circunstâncias. [...] Os títulos enunciam um campo de problemas e as datas indicam que se pretende determinar a potência e os modos de individuação de um acontecimento. [...] Cada platô realiza um

Este texto, constituído de *Platôs*¹, não possui uma trajetória linear, ou uma linha de pensamento unidimensional. Existem dimensões dentro de dimensões. Um emaranhado a que nos propomos num espaço não heterogêneo que se cria em demasiada liberdade, mesmo que em determinados momentos se esteja tentado a pensar que o texto está sendo escrito de modo “sistemático” ou “cartesiano”². Seria, aparentemente, uma *bagunça*³: uma constitu-criação de espaços antagônicos em que neles mesmos se encontrariam próprias incompatibilidades sequer necessariamente pretendidas à uma duradoura resolução, visto que a ideia, aqui, não é a de pensar ou “extrair” a mente do corpo para

mapeamento, cujos movimentos descrevem um mesmo percurso: parte-se do interior de um ou mais estratos e de seus dualismos na direção de suas condições de possibilidade, das “máquinas abstratas” que os efetuam e os determinam como atualizações: simultaneamente, os estratos são associados aos agenciamentos de poder que lhes são anexos e primeiros; por fim, em um outro giro, o pensamento contorna as máquinas abstratas e as remete a um plano de consistência a que se acede por desestratificação: revela-se assim, nesse percurso, a heterogeneidade, a coexistência, as imbricações e a importância relativa das diferentes linhas que compõem uma multiplicidade” (FILHO, 1998, p. 144).

² Pressuposição, de modo geral preconceituosa, acerca dos procedimentos de espíritos sistemático e organizado do filósofo racionalista francês René Descartes (1596-1650).

³ Uma aparente falta de ordem, confusão que, em sua desorganização também conserva algo de ordenado em si mesmo.

uma análise, mas de também sentir, intensificar, proliferar de forma exagerada.

Cada momento, *Platô*, não possui continuidade estrita tanto das teses de Ana Flávia Mendes ou dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, assim como nem mesmo de nossos próprios embrionários pensamentos.

Não nos pretendemos evoluir e até mesmo “progredir”, no sentido de deixar algo para trás, em relação ao pensamento mendiano, mas sim, talvez, atualizá-lo, com a proposição de novos temas, mudanças de prismas, outras conexões, títulos e subtítulos inomináveis, mudanças de tom e de predisposição a novas criações. A ideia é de ininterrupção do pensamento.

⁴ Relaciona-se ao voraz desejo de verdade imutável, essencial e eterna. Um desejo de fundamento à realidade que impede terminações nervosas e de mudanças. A partir de Nietzsche (2008), captamos seu sentido de nivelção, normatização, a uma barragem do fluxo que é intrínseco do pensar, do desejar e da própria vontade como força motora e dinâmica do mundo. Nietzsche pensa a vontade de verdade intimamente relacionada às religiões, por exemplo, o que nos faz querer tomar distância de uma análise, portanto, religiosa, dogmática, que afirme o sim ou não na veemência de um desprezo pela inerente mudança dos sistemas. Não nos pretendemos a uma pesquisa de atentado contra a vida, caminhamos pelo seu contrário. Para Nietzsche, a vontade de verdade seria um atentado contra a vida. Em Deleuze-Guattari também existe uma crítica neste sentido a partir da negação de uma predisposição e tendência natural do pensamento para a verdade, criticando ainda um modelo de

Este texto não se pretende fundamento, tampouco é movido por *vontade de verdade*⁴. Pelo contrário, contrário, este bloco teórico, que por vezes se alterou no decorrer de sua (des)construção, afirma-se como *vontade de potência*⁵.

Nisto, aliamos-nos a Silva, que em entrevista⁶, se refere à efetivação da verdade como predisposição para uma inquisição do outro. Segundo o que concordamos com ele,

Deve-se estar atento às ideias novas que vêm dos outros. Nunca julgar que aquilo em que se acredita é efetivamente a verdade. Fujo da verdade como tudo, porque acho que quem tem a verdade num bolso tem sempre uma inquisição do outro lado pronta para atacar alguém; então livro-me de toda a espécie de poder - isso sobretudo.

reconhecimento e de pretensão de *fundamento* (1995-1997).

⁵ No outro paralelo, a vontade de potência nietzschiana desmistifica a ideia ilusória da verdade. Um corpo adestrado é um corpo de *verdade*. O “ser-legado-a-sério”, para Nietzsche, perpassaria de algum modo por esta sede de verdade que legitima ilusoriamente um conhecer sobre algo, a fortaleza de um bom pensador. No contraponto, a vontade de potência se dá enquanto vontade de vida, isto é, de não necessariamente encontrar a abstração máxima dela, mas *viver*. Pretendemos aqui viver esta pesquisa que mesmo inicialmente tendo, nós mesmos, negado essa experimentação, se impôs tão veementemente que nos fez descer de um supra-mundo reconhecendo sua fluida autenticidade imanente. Há, portanto, aqui uma poética de experiências intensas.

⁶ Sessão de pensamentos célebres do jornal francês Le Monde.

O vício do saber normativo visitou estas portas investigativas ainda no período de sua projeção metodológica: uma incontrolável vontade de fato, verdade e confirmação, na qual se perguntava: aonde dançava a dança imanente no pensamento de Deleuze?

Os caminhos mudaram e as *andanças* também, e se mostraram, ambos, outros que assim como aquela inquietude mendiana de desenvolver um modo particular de dança (MENDES, 2010) também aqui nos erigiu um desejo intimista de pensar e sentir autenticamente o “*meu dançar*”. E, certos de que não há uma dança que se dança só, mas uma dança que se dança a *vários*, este texto é escrito na primeira pessoa do plural, uma vez que *muitos*⁷ o construíram.

Esta pesquisa é uma dança-escritura que oscila entre as *terras* mais metafísicas e as *órbitas* mais internas⁸, apresentando abstratamente uma confusão que se desdobra desde as primeiras leituras, disciplinas, orientações. O

⁷ Várias vozes, várias escutas. Desse modo, compreende-se que nunca se fala só de um ponto e nem só de uma voz; não se fala sozinho, pois “é preciso sempre ser mais que um para poder falar, é preciso que haja várias vozes” (DERRIDA, 1995, p. 1995). Referência ainda a Deleuze & Guattari quando “como cada um de nós era vários, já era muita gente”, em

problema de pesquisa era pouco perto dos problemas que se fundavam em nós a partir desta performance-investigação. Um “quintrilhão” de problemas a cada performance – mas isto não dialoga com a pesquisa? Isto não toca aquele “capítulo”? Isto não é o próprio “capítulo”?

Uma confusão.

Desordem, tumulto, *agitação*.

E, aqui, chegamos ao ponto da pesquisa. Se esta se pretendia uma dança-pesquisa era exatamente disso que ela precisava, *agitação*, movência. Abalada, alterada e sacudida esta pesquisa *viveu*. Veio à vida um desejo-outro de *viver a pesquisa*, e mais, *ser* a pesquisa.

Assim, encontrar-se-ão recortes cênicos textuais e em imagens espalhados por toda dissertação, que mesmo sendo difícil falar de uma noção de centralidade ou que há um grande epicentro nesta obra, incitamos como este último o *corpo*. Protagonista. Este como *ser* não-estático, mas *vivo*.

Mil Platôs Vol. 1 (edição de 2011, da Ed. 34).

⁸ Estes jogos antinômicos recorrem e inserem o paradoxo como possibilidade legítima e sem-par de leitura desse texto, bem como do que e como compreendo o dançar e a dança. Tal aspecto de produção será mais detalhado no decorrer deste empreendimento.

O corpo se apresenta de diferentes modos, não é unívoco, é equívoco. *A cada, um todo*. Completudes singulares de leitura e produção corpóreas ante, com e no mundo. Centralizar o corpo é necessariamente descentralizar o discurso. Um discurso-corpo é organismo vivo que de tão movente é material e abstrato, é “funcionalmente” afeto. Este texto é afeto e, por isso, *Paradoxo*⁹.

Afeto duro? Triste? Alegre? Afeto.

Dadas, assim, tantas possibilidades dum texto-corpo – que não é só aquele romantizado nas escritas poéticas que amenizam sua excelência crua, mas também enviesando suas mecanizações –, não se fazia de bom tom que o dedo fosse apontado a outro com fins de lhe dizer por aonde ir ou por onde se devesse andar, conforme inicialmente propúnhamos. Esta dissertação aprendeu, então, a caminhar por si, em si. Uma pesquisa de prazer (BARTHES, 1987).

A tentativa de seguir e entrar numa ordem de “boa

pesquisa” fez-nos nausear por alguns meses até percebermos que tendíamos para uma investigação de *margens móveis* (1987, p. 11-12). Margem ao erro, à errância, ao vacilo, ao tropeço, à queda, ao inseguro, ao ranger de dentes como indutores criadores reversíveis e precários, porém, paradoxalmente, “seguros” de si.

Percebeu-se a necessidade de se jogar um jogo: “Compreender um pensador não é chegar a coincidir com o seu centro. É, ao contrário, deportá-lo, conduzi-lo a uma trajetória em que suas articulações se afrouxam e permitem um jogo” (RANCIÈRE, 2000, p. 505).

No “deus-nos-acuda” diante de tamanha estabilidade que se pretendia, esta, já tão em-si-mesmada, pesquisa [com suas mais de nove publicações sobre o idem] procurava seu lugar. Sem lugar, só foi “se encontrar” no movimento.

Uma articulação entre ires e devires de um devir-escritor que se encontra mudando a cada “passo” – de dança. Uma

⁹ Nesta dissertação tomaremos este termo em seu sentido usual de emprego, i.e. enquanto proposição que contraria princípios básicos geralmente convencionados, visto que o próprio Deleuze possui suas próprias multifaces de leitura e compreensão deste termo, em especial em seu texto *A Lógica do Sentido*, sobre o qual podemos apontar, resumidamente, um sentido “disparatado” do próprio sentido, segundo

Sales (2016, p. 226), onde se encontram elencados minimamente quatro tipos de paradoxo: o da regressão infinita ou proliferação indefinida, do desdobramento estéril ou da reiteração seca, da neutralidade ou do terceiro-estado da essência e o dos absurdos ou dos objetos impossíveis, sobre as quais, por ora, não nos aprofundaremos nem faremos referência direta, prezando pelo sentido geral ao qual nos referimos anteriormente.

conversa entre arte e filosofia que desestabiliza um devir-sedentário, aquele que só vai *por ir*, instaurando, de modo-outro, um verdadeiro devir-movimento, *ativo*, abelhudo, acionado. Movimentar a escrita parece ser um desafio para qualquer pesquisador em dança e talvez, ao final de tudo, nem tenhamos conseguido de fato, tamanha a dificuldade da empreita. Contudo, gostaríamos de garantir, aqui, o esforço, que, mesmo não atingindo o fundo poético tão desejado por terceiros tem, sim, a ver com a personalidade destes que vos escrevem, vezes de formas fluidas vezes de formas rígidas.

Inspirados nas escrituras-artistagens de Corazza, bastanos dizer que:

Cada texto é fragmentado e parcial; mas a escrita-artista em si não seria dada por sua soma, já que esta soma é contingente, encontra-se em devir permanente, enquanto sua perspectiva está continuamente se modificando.

Eternamente movente, maximamente diferenciada, heterogênea, incontável, inumerável, a escrita-artista é um vir-a-ser que não deriva de um estado anterior e nunca atinge um estado final. Ela carece de medida, fundamento e finalidade. Ela é acaso, contingência e necessidade. Caso fortuito,

delírio, pathos da distância. Fluxo do acontecer, continuum infinito de pontos de vista, força singular de experimentação do alargamento de horizontes.

A escrita-artista é uma maneira de escrever, nem mais avançada ou progressista ou evoluída ou científica ou lógica ou natural ou erudita do que as outras escritas. Ela não sublima, não cura, não suspende a vontade, o desejo, o querer... Só que ela sabe rir, comover, mover pernas e asas... (2006, p. 22).

Não usufruímos, talvez, desse total de liberdade neste texto, porque, querendo ou não, ainda somos levemente “cartesianos”, “sistemáticos”¹⁰, mas onde que isso deixa de ser “rir, comover, mover pernas e asas..”? Não sabemos ser só escrita-artista, nem só escritores “esquemáticos” ou sistematizadores. Há, irredutivelmente, neste espaço, uma defesa da congruência paradoxal do existir entre arte e filosofia num ato de resistência que, por vezes, os outros fizeram pesar como fardo insuportável e impossível de ser feito, mas que, hoje, afirmamos desde a primeira linha deste texto ser um obra possível e praticável.

Nas falas dos personagens estético-conceituais de Corazza (2006) se desvelam também nosso pensar-fazer:

¹⁰ Nos sentidos já comentados.

Baruch: – [...] Há, então, diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas?

Estrangeiro: – Os personagens são potências de conceitos, que operam sobre um plano de imanência. E produzem conceitos. As figuras estéticas são potências de afectos e perceptos, que operam sobre um plano de composição. E produzem afectos.

Baruch: – Mas ambas, arte e filosofia, recortam o caos, isto é, pensam?

Estrangeiro: – A arte pensa por afectos e perceptos, enquanto a filosofia pensa por conceitos. Esses pensamentos passam um pelo outro, numa intensidade que os codeterminam. Entre as figuras estéticas e os personagens conceituais, há alianças, bifurcações e substituições.

Baruch: – Então, o conceito pode tanto ser de afecto, quanto o afecto pode ser afecto de conceito?

Estrangeiro: – O plano de composição da arte e o plano de consistência da filosofia podem deslizar um no outro. Certas extensões de um podem ser ocupadas por entidades do outro. Embora o plano e aquilo que o ocupa sejam partes distintas, heterogêneas.

Baruch: – É assim que um pensador pode modificar o que seja pensar... Mas, ao traçar um novo plano de imanência, em vez de criar novos conceitos, o filósofo pode povoá-lo com

entidades poéticas, romanescas, pictóricas, musicais? E o artista pode fazer o inverso acontecer? (2006, p. 81-82)

Cabe-nos agora, portanto, deixar claros os blocos de sensações que nos movem e que provocam a problematização central deste corpo-texto. Iniciamos por afirmar que a problematização da dança é a inevitável problematização do próprio corpo, logo, em nossa compreensão, também daquele que performa. No sentido próprio da Teoria da Dança Imanente, perguntamo-nos de que maneiras uma dança de si, em uma investigação cênico-teórica, se desdobra e se atualiza diante da face do problema da representação, dos ideais e dos parâmetros formais e fundamentalistas em dança, bem como, por vias da autonomia daquele que performa a si e em si, como se poderia potencializar-se como fluxo de arte (des)identitário por vias imanentes em confronto impessoal.

Uma problemática extensa que a nosso ver não necessariamente possui resposta, mas que se encontra, mesmo indiretamente, muito bem elaborada nas entrelinhas da Teoria da Dança Imanente.

Tomar o intérprete-criador como (in)sujeito de sua dança não necessariamente nos faz apontar desfechos, mas sim

trabalhar a problemática de outras maneiras, o que repercutirá diretamente no como – metodologicamente – tudo isso seria abordado, a saber, de modo paradoxal.

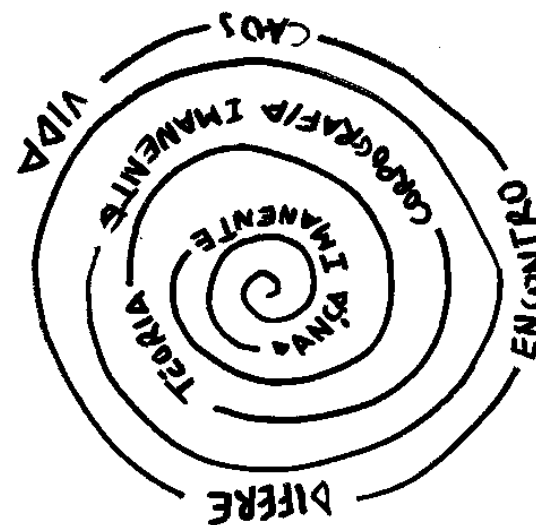
Tratamos de nos aproximar da TDI mendianamente, isto é, expandindo “palcos”: dos teatros e ruas às páginas; que, de modo ou outro, acaba implicando novas problemáticas no interior da própria Dança Imanente, a exemplo da questão da multilinguagem (*líquida, híbrida e multifacetada, pessoal, impessoal?*) – é dança, teatro, performance, arte, filosofia?

Espiral. Somente nos foi possível abordar essa quantidade de questões de modo espiralar. *Espiralar* não é a metodologia necessariamente escolhida para este trabalho, mas foi a qual emergiu.

A metáfora do *espiral*, que move este texto e nossa vida perpassa o *movimento artístico, de estilos/gêneros e filosofias* aproximando-nos de uma sutil e devastadora *imagem-força-poética*. O aceite de um convite: “Dê um pensamento espiralado à sua pesquisa, traçando suas linhas de intensidade” (LIMA, 2018, p. 31).

Inspirada em Sônia Rangel, Wlad Lima incita-nos ao desafio de jogarmos nossa pesquisa em um *redemoinho*.

Exemplo perfeito, pois o que fizemos até agora foi nos jogarmos nele por inteiros, onde ao mesmo tempo no *alto* e no *fundo*, as margens que nem existiam geraram resquícios extremamente importantes. Resolvemos experimentar o “expressar para organizar” (2018, p. 32). Experimentar. Teoria, Filosofia e dança.



Este espiral, com certa seleção de palavras pensadas-danças durante as disciplinas de Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, Atos de Escrita, Seminários Avançados II e Seminário de Pesquisa em Artes, apresenta a

confluência de pontos instáveis que eclodiram numa pesquisa “quase-achada”. A estabilidade que se cultivava foi desafiada a se jogar num *redemoinho* que de fato a movimentaria.

O olho do redemoinho, pelo qual se olhará essa pesquisa, é o próprio pensamento-fazer da Dança Imanente (DI) que, por sua vez, oscila sempre em outras e novas problematizações: corpografias, encontros, multiplicidades, teorização, diferença, caos, vida...

Trata-se de alçar voo e encontrar outros territórios reconhecendo os quais já se pisa. Poeticamente *artiscizar* lembranças, lugares, desejos, almejos com fins de atingir campos livres de pensamento com a povoação de multiplicidades plano de pesquisa a fora. Uma espécie de criação de intensidades na escrita-dança – uma *Corpografia Imanente* manifesta em dança e em teoria.

Nesta perspectiva não se escreveria com fins de fugir da vida, dos medos, das tensões, dos nervosismos, das inseguranças, mas, pelo contrário, *afirmar* a todos estes.

Ainda estamos e sempre estaremos em processo para

¹¹ O corpo não como algo pronto, mas sempre de passagem. O corpo, como um sistema aberto, está exposto a esta relação de modificação mútua com o ambiente (SANT’ANNA, 2001).

saber se esta se trata verdadeiramente de uma pesquisa-escrita-dança-nômade ou se apenas mais uma pesquisa-escrita-dança-cristalizada, mas, em suma, seu intuito é de pelo menos predispor-se em *corpo-passagem*¹¹, isto é, que abre seus poros experimentalmente. Abandonos e descobertas de si. No que se vai, já se volta outro.

Uma confluência de olhares (re)monta este trajeto que a cada leitura exige novas escritas. Uma eterna nova escrita. Há uma tentativa de atualização, porém não de esgotamento do problema. A imanência como dança requer *diferenciação*¹² instabilizando ainda mais sua instabilidade, tamanha potência de criação a partir dela.

Uma geografia de relações biface: *cênica e teórica*.

Não nos pretendemos à criação de um manual sobre a dança imanente ou de sua teorização (como pude até prever no início dessa jornada), mas, sempre em alternâncias, suscitar uma provocação à ideais e, sobretudo, de estimular novas combinações, articulações e conexões na/em teoria não previsivelmente – por isso a insistência no *Paradoxo* –

¹² Evitando uma contra-resposta representativa, ie. de espelhamento, onde em suma, “a é outra coisa que não b”, requer-se ser outra coisa.

estabelecendo um processo líquido, deslocado, multiforme e da diferença, estimulando, assim linhas fluidas de mediadores e intercessões.

Ambicionamos nos utilizar numa corpo-escrita que aparecerá em vídeos e em texto para borbulhar ideias, insights, insurgências a flor das peles de carne e papel, desembrulhando conceitos e, mais propriamente, dobrando-os, vivendo-os, cruzando-os, experimentando-os quer em campo epistemológico quer no campo artístico experimental. Um eterno processo retornado de *corpografia inacabada*¹³.

Devires inesperados acontecem no contato e experimentação cênico-prático-teórico: o corpo na/da dissertação. Corpo atravessado, oblíquo, enviesado, transversal e transversal. Sempre *aberto*¹⁴, sempre abrindo, escancarando, explicitando(-se): essa escrita abriu novas

veredas do corpo explicitando-o, desnudando-o até mesmo, e principalmente, nas suas *falhas*.

Não há aqui mais tentativa de perfeição, muito menos de trabalho perfeito. Nesta devir-escrita *é-se, conhece-se e faz-se a si*¹⁵ em cena. Provas¹⁶ de potências e singularidades. Uma espécie de encontro de força própria que realiza encontros até mesmo *autopoiéticos*¹⁷ que mostram a capacidade de efetuar-se em transformação: um pensamento-ação, pesquisa movente (MARTINS; XAVIER, 2018).

Em suma, estrategicamente, pretendeu-se durante essa escrita – na qual esforçamo-nos para um documento que faz uso da liberdade de formatação proporcionada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (a exemplo do formato em orientação paisagem, duas colunas, imagens em página toda,

reverberação, ressonância e acontecimento de si” (GOMES, 2018).

¹⁶ De degustar.

¹⁷ Enquanto característica de criar a si próprio. Com fins introdutórios, pode-se pensar a autopoiese como ato de vida “no constante vir-a-ser dos seres vivos no domínio de sua existência” (MAGRO; PAREDES, in Maturana, 2001, p. 13). Cf. *Cognição, ciência e vida cotidiana* (MATURANA, H. Editora da UFMG, 2001). *A epistemologia de Maturana* (MOREIRA, M. A. Ciência e Educação, v. 10, n. 3, p. 597-606, 2004).

¹³ Referência à Cecília Salles: “[...] longo processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (SALLES, 1988, p. 13).

¹⁴ “O corpo-aberto pertence a um mundo constituído por sistemas abertos em constante troca e transformação” (SANTANA, 2002, p. 4)

¹⁵ “Esta tríade corresponde estruturalmente às equivalências de características comportamentais próprias, particulares do feitor da obra artística (i) advindas de si, considerando-as intrinsecamente (de)correntes na/da relação, (ii) dadas por si, ou seja, enquanto próprio fornecedor da matéria-prima artística dispostas todas suas particularidades em sua obra e (iii) executadas em si mesmo, isto é, o corpo em si mesmo enquanto

fonte adversa à *Times New Roman*, etc.) – acercarmo-nos de minimamente 03 (três) platôs, a saber:

O arranjo teórico-conceitual da Dança Imanente, abordando seus pressupostos artísticos e filosóficos, o nascimento prático da Dança Imanente pelo Espetáculo Avesso através da defesa de uma cena-prática e uma cena-teórica intermediada pelo fazer-ser-conhecer da Companhia Moderna de Dança (CMD), bem como suscitando e questionando seus “princípios”, a saber, de imanência, metalinguagem e visibilidade em suas respectivas reverberações conceituais.

As dimensões e reverberações da Dança Imanente, através de Platô denominado *A Corpografia Imanente*, onde criamos uma espécie de fenda na escrita abrindo um abismo cênico-corpóreo que discursará a respeito e em defesa da TDI enquanto *metodologia, epistemologia e ontologia em dança* e de como isso repercute na criação da noção principal deste texto, a de *Corpografia Imanente*, valendo-nos de apreciação crítica de espetáculos da CMD e performances autorais.

A imanência como vida e a vida como dança dando espaço e destaque à proposição cerne do título desta

dissertação – *A imanência: uma dança...* – abordando a dança da dança imanente, o conceito de imanência na dança imanente e na filosofia de Gilles Deleuze-Félix Guattari, bem como a proposição desta como vida. Neste ponto ainda serão aliados os conceitos de *procedimento, diferença, velocidades e lentidões, nomadismo, multiplicidade, intensidades* etc., ressaltando que algumas das considerações feitas nesse momento do texto nascem diretamente de conversas tidas com Ana Flávia Mendes quer presenciais ou a distância, sempre muito profícuas, assim como leituras complementares. Este Platô emerge da proposição cênico-dançada deste performer em um ato performativo homônimo à esta Dissertação que disparou tudo o que pensamos-sentimos enquanto dança, propondo por sua vez o envolvimento de todos os conceitos já elencados. Esta performance compreende um ato próprio de texto denotativo e conotativo de si tanto em palavras quanto em corpomovimento, e alia, de uma vez por todas, os fazeres filosófico e artístico deste(s) autor(es).

Em suma, objetivamos de modo geral, refletir teórico-cenicamente acerca dos desdobramentos e atualizações

possíveis da TDI em interface epistêmica com a teoria filosófica francesa contemporânea, especialmente a de Deleuze & Guattari; e, especificamente, dirigimo-nos a: (i) Discutir teórico-cenicamente o contexto no qual se funda a TDI, bem como seu arranjo teórico-conceitual; (ii) reconhecer, sugerir e destrinchar suas possíveis dimensões, mencionadas anteriormente, culminando na noção de *Corpografia Imanente*; (iii) experimentar em performance a atualização teórico-cênica da TDI em produções artístico-performativas; e (iv) problematizar por vias afecto-conceituais a escrita Ideal, Formal e Representativa na performance do/em movimento a partir de alianças entre filosofia, dança, artes visuais, performance e etc.

Por fim, não enfatizaremos o aporte de recepção filosófica deleuzo-guattariana na TDI, mas pensaremos como este ressoa no campo artístico dançado instigando reverberações singulares em dança, pois tanto Mendes quanto Deleuze se propõem a modos de investigação que proporcionem novas abordagens.

¹⁸ Inventar, criar mundos.

¹⁹ “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um

Fruto de um conjunto de experiências, assim como a TDI, procurar-se-á fabular¹⁸ conceitual e cenicamente, tendo como inspiração o supracitado estudo de Tese e seu diálogo com a filosofia, não para reproduzi-los, mas para criar outros possíveis nelas e para além delas.

Esta Dissertação se trata – (fazendo referência à Zourabichvili sobre a questão da literalidade em Deleuze em sua crítica à metáfora (2005, p. 1309)) – de um *filho por trás*¹⁹ com os autores com os quais dialogamos, em especial Mendes e Deleuze, pois há toda “espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que *me* deram muito prazer” (DELEUZE, 1992, p. 14).

Como afirma Mendes (2010), “o Averso não é apenas um produto cênico e de livro, mas uma obra que vem consolidar uma proposta de movimentar [...], provocando o exercício da reflexão acerca da dança e convidando os artistas a estudar, discutir e transformar juntos isso que [...], é conhecido como dança contemporânea” (p. 30).

filho, que seria seu, e, no entanto, seria monstruoso” (DELEUZE, 1992, p. 14).

A TEORIA DA DANÇA IMANENTE

Tal teoria baseia-se, segundo a autora, nos pressupostos coreográficos e filosóficos pós-modernos que propiciam a criação de conceitos e noções que percorrem metodológica, epistemológica e ontologicamente um autêntico *fazer-conhecer-ser* em dança ou *performance do movimento*.

Pretendemos, neste platô, identificar seus conceitos, bem como examinar a articulação entre estes no arranjo estrutural do supracitado pensamento, problematizando-o, sobretudo, na justa medida em que fornece novos elementos para nossa investigação. Para tanto, enfocaremos seus pilares de sustentação, a saber, (i) o *Princípio de Imanência*, apoiado nos conceitos de *corpo dissecado*, *corpo imanente* e *corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica* e *corpo como sujeito rizomático*; (ii) *Princípio de Metalinguagem*, referindo-se à propriedade metalinguística da dança evidenciada no conceito de *Metacorpo* e; por fim,

*

Aspiramos neste platô refletir acerca do traçado teórico-conceitual da Dança Imanente²⁰. A Teoria da Dança Imanente (TDI), desenvolvida pela pensadora-artista do corpo e da dança Ana Flávia Mendes²¹, consiste numa reconfiguração cênico-teórica do pensamento-fazer em dança a partir da personalidade, idiosincrasia e subjetividade de seu intérprete-criador.

²⁰ MENDES, A. F. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras, 2010.

²¹ Ana Flávia Mendes é artista-pesquisadora mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal

da Bahia – PPGAC/UFBA e docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA.

abeirando-se do (iii) *Princípio de Visibilidade*, indicativo aos conceitos de *corpo visivo* e *corpo visível*.

A discussão será remetida à intrínseca relação entre a TDI e as teorias contemporâneas do corpo, da dança e das artes da cena posicionando-nos enfaticamente em defesa de uma Dança Imanente como pensamento-fazer *transeunte, híbrido* e *multifacetado* em ato contínuo de expansão, a partir, especialmente dos atributos conceituais oferecidos por Mendes.

Pós-modernidade e a Teoria da Dança Imanente

[...] a implementação de um princípio criativo para a criação coreográfica justificada pelos valores estéticos da pós-modernidade em dança (...) [refere-se] à estética, não somente aos aspectos formais dos movimentos, mas a todo manancial cultural que esse movimento transporta (MENDES, 2010, p. 154).

À luz de Bauman (2001; 2008), pensaremos o episódio histórico-sociológico [pós-]moderno, explorando criticamente a dicotomia *solidez* e *liquidez* tendo como objetivo refletir sobre o corpo que, líquido, performa imanentemente em dança.

Neste sentido, cabe-nos, antes de tudo, atinar à quais valores pós-modernos a TDI se vale para a constituição de sua poética de cena e de teoria, ressaltando, neste fluxo, também movimentos de incongruências, a exemplo dos tentames de implementação de *princípios criativos* ou de certa idealização de investigação para uma feitura-senciência de obra. Assim, quando aqui tocado em “princípios” por parte de Mendes ou dos autores deste texto sempre o informaremos entre aspas, levando em consideração sua não intenção *fundamentalista*, pois fundar é sempre uma representação (DELEUZE, 1988).

Estas informações encontrar-se-ão diluídas neste texto que não possui leitura fixa, isto é, ora ou outra dados pertinentes rizomaticamente à investigação virão à tona.

Porém, em linhas gerais, ressalta-se que o pós-moderno sugere a discussão do *real* num antagonismo que se dá entre o atual e o virtual; transposições e sobreposições dum passado, presente e futuro; fragmentação em atos de simultânea globalização e individualidade; produção para consumo; descentralização do sujeito; e, enfaticamente, a não imperiosa negação do paradoxo.

Assim, enfatiza-se a descentralização de *princípios* que possam basear originalmente algo, isto é, uma espécie de profundidade essencial dos modos de sentir, agir, pensar.

O aspecto não-binário, também manifestado na medida de uma possível não radicalizada negação, agrega tanto aquilo que já ocorreu como o *por-vir*. Não se trata de completa ruptura, mas dum juntar, atrelar, conectar, misturar, fundir, articular, desarticular. Um inovar que se encontra não na originalidade, mas igualmente em retomadas, repetições, que podem ou não estarem atreladas a estilos ou linhas.

Uma unicidade formal que dá lugar a uma quantidade infinita tanto de possibilidades como de tendências, imagens e talvez linguagens. A produção desvincula-se da *cópia*, ou do caráter *representativo* para atingir um modo *apresentativo*, de propriedade singular e particular, legitimamente autêntico.

²² Sociólogo e filósofo polonês, nascido em Poznan. Professor emérito de Varsóvia, universidade pública polonesa, e Leeds, universidade britânica, sendo Leeds também a cidade em que morreu em 2017.

²³ Conforme será mostrado posteriormente, a modernidade, às vistas de Bauman, não necessariamente deixou de ser o período em que nos

Prefácio [pós-]moderno

A publicitação do privado, a diluição do público, o aguar das múltiplas relações, segundo Zygmunt Bauman²², correspondem ao prefácio da era revolucionária [pós-] moderna. O polonês indica que a fluidez e efemeridade dos discursos, bem como as impermanências contínuas das relações, existem como dinâmica instaurada para nada durar, um *lugar* onde a única conservação seria a da mudança.

O ato de *derreter sólidos* recebidos de outros tempos, a exemplo das estruturas relacionais sociopolíticas e econômicas, são evidências dum processo inegável e próprio de dissolução das composições e das formas de vida. Tal dissolução não se trata dum mero “aguar”, mas dum *remodelar*, ou seja, reajustar novas formas em adaptes e moldes diversos num constante refazer.

Para Bauman, a *modernidade*²³ pode ser dividida em dois momentos principais: (i) o da modernidade clássica

encontramos vivendo, isto, de certo modo, evidencia não necessariamente uma ruptura latente entre o moderno e o pós-moderno. No entanto, num primeiro momento de sua abordagem e com fins didáticos de exposição dos argumentos que fundarão os princípios de liquidez e diferença na dança pós-moderna, exporemos este período de modo apartado.

ou *sólida*; e (ii) o da modernidade *líquida*. O primeiro excede o ato comum entre as modernidades, a saber, o de derreter sólidos auferidos da tradição. Na modernidade sólida, primava-se tanto por dissolver estruturas quanto por construir outras novas em seu lugar. A perspectiva de substituição de sólidos por sólidos novos é ratificada pelo autor quando afirma que:

O espírito moderno estava animado por um esmagador desejo de solidez e nutriu uma esperança de sólidos perfeitos, descartando novas improvisações e oferecendo descanso e tranquilidade onde a inquietude e o trabalho pesado, maçante eram norma (BAUMAN *apud* BITTENCOURT, 2011, p. 8).

O motor moderno no início do movimento consistia numa insatisfação com os sólidos previamente estabelecidos, pois tais não eram suficientemente sólidos. Assim, necessitavam serem derrubados e outros, novos, serem erguidos; estes últimos, sim, dariam conta de suportar os pilares duma verdadeira ordem moderna (BAUMAN, 2001).

Uma concepção de solidez verdadeiramente sólida diria respeito a uma sociedade de estruturas resistentemente

perfeitas e infalíveis com composições econômicas, de estado, poder e liberdade mais eficientes, de modo a estarem fundamentados em outros ideais, a exemplo da *razão*.

Para Bauman, no entanto, o que ocorre com o passar do tempo é a caída em descrédito destes novos sólidos que, a princípio, promoveriam maior segurança nos modos de vida e de viver, mas que acabaram sucumbindo em solo *iluminado*²⁴.

As manifestações práticas destas ruínas evidenciam-se nas crises de estados e sistemas representativos, assim como nos alarmantes índices de aumento de desigualdade sociopolítica, além das aparições de novas formas de vida (a exemplo das existências simultâneas tanto individualizada quanto globalizada, fenômeno este movido pelo avanço tecnológico-comunicacional), reverberando, de modo sintomático, numa profunda mudança nas estruturas próprias da modernidade, o que incisivamente faria emergir, diante dessas transformações, um questionamento-cerne: *tivera ocorrido o fim da modernidade?*

²⁴ I.e. Firmados seguramente na razão.

A pergunta-motriz: “o que estamos vivendo agora?” passa a assumir um dilatado espaço nas discussões filosóficas e de outros campos do conhecimento, como a arte.

Ora, cabe-se destacar que o termo-conceito *pós-modernidade* também sugere muitos problemas em sua postulação. Bauman, ao período posterior a toda ruína de concretos basilares do primeiro momento moderno, numa tentativa de fazer-se compreender entre os pensadores de seu tempo, também adota discussões em torno da intitulada “pós-modernidade” com fins de destacar o período não necessariamente como histórico-temporal, mas de reflexões intrínsecas ao tempo em que estamos vivendo.

Questiona-se, então, a mutualidade das dicotomias, ou seja, de que forma, por exemplo, convivem globalização e individualização, público e privado, discursos hegemônicos e de minorias representativas, fugas de identidade, entre outros.

Em *Ética Pós-moderna* (1997) e *Mal-estar na pós-modernidade* (1998), Bauman inicia seu diálogo analítico e debruça-se sobre as problemáticas próprias do século XX.

²⁵ Trecho da entrevista concedida na conferência Fronteiras do Pensamento (Disponível em: <https://www.fronteiras.com/videos/o-que-e-pos-modernidade>).

Contudo, em *Modernidade Líquida* (2001), o filósofo aponta problemas na utilização do termo “pós-modernidade” evidenciando que “*Pós-modernidade* foi, em essência, um termo equivocado: “Nós não somos pós-modernos, nós somos modernos. Nós somos absolutamente modernos”²⁵

A crítica baumaniana incide na sugestão pós-moderna de afirmar aquilo que não se é neste tempo e não daquilo que se seja de fato: a dita *negatividade pós-moderna*. Ele adverte que:

[...] a segunda reserva em relação à pós-modernidade é a sua negatividade. A única coisa que ela sugere, de maneira errada e falsa, é o que nós não somos mais. É uma frase negativa, ‘nós não somos mais modernos, somos algo diferente’. Mas ela não diz quão diferentes nós somos, qual é a diferença, algo de positivo, o que é novo a respeito disso (Idem).

Em suma, Bauman defende que apesar de tantas e profundas transformações na modernidade, o tempo em que vivemos ainda seria *moderno*. A defesa do filósofo é a da

intensificação do derretimento *de* sólidos, constituindo, em decorrência disto, uma diagnosticável *Modernidade Líquida*.

A escolha do filósofo polonês como fio condutor para esta polêmica discussão em torno do termo e conceito *pós-modernidade* dá-se exatamente no que se pretende de manter sua controvérsia. Pois, como pensa Silva (2005, p. 17):

O tão debatido e, muitas vezes, considerado maldito prefixo “pós” é contraditório por si mesmo, pois não nega o seu antecessor e também não significa uma continuação literal. O termo assinala ao mesmo tempo dependência e independência em relação ao movimento da arte moderna que possibilitou sua existência, dando-lhe condições para florescer e ramificar-se de forma tão rica.

Busca-se, assim, salientar que este estudo não se pretende uma pesquisa afinsa sobre o termo-conceito e/ou estrito contexto da “pós-modernidade”, cabendo-nos, por outro lado, tão-somente dar notoriedade às suas incongruências, contradições e efervescência discursiva no cenário filosófico que, a nosso ver, possui Zygmunt Bauman como um de seus principais expoentes²⁶.

²⁶ Para mais: BAUMAN, Z. **O Mal estar na pós-modernidade**. Ed. Zahar, 1998. BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Ed. Zahar, 2001. BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Ed. Zahar, 2004. BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Ed. Zahar,

Assim, buscamos contextualizar o lugar de nascimento de uma teoria da dança que pensa aquele que performa como sujeito de identidades fluidas, não-formadas ou transformadas que possui íntima vinculação com seus sistemas culturais, mas que sofre com os conflitos de singularidade, pois não há uma definição que lhe estagne, quer biológico quer sociopolítica ou cultural.

No seguimento deste texto tomaremos por matriz referencial a utilização dos termos de acordo com os sistemas dos autores, isto é, aos que se referem ao atual período como “pós-modernidade” enfocaremos na utilização deste termo, aos que se referirem ao mesmo período como “modernidade tardia”, “modernidade líquida” ou “contemporaneidade”, assim o mencionaremos. A utilização própria deste texto se dará na conjugação estratégica, aproveitando-se de sua ambiguidade, adotando assim a grafia [*pós-*] *moderna* ou [*pós-*] *modernidade*.

2009. BAUMAN, Z. **Estranhos a nossa porta**. Ed. Zahar, 2017. BAUMAN, Z. **Medo Líquido**. Ed. Zahar, 2008. Mais nuances do pensamento do filósofo serão abordados mais a frente, especialmente nas proposições acerca das noções de *solidez* e *liquidez*.

Em dança, estes questionamentos são extremamente oportunos e relevantes, pois levam-nos imediatamente a interrogar: *em que lugares encontrar-se-iam sólidos em dança? No que consistiriam tais solidificações? E, de que ordem estas seriam?*²⁷

Estes e outros pontos serão abordados mais adiante, no entanto, por ora, detemo-nos a apontar indícios de como essa conjuntura interrogativa, em suas bases discursivas plurais, auxiliam na compreensão das transformações formais e identitárias ocorridas na dança a partir deste período, especialmente na ocorrência teórica da TDI.

O “desconhecer”, ou melhor, esta espécie de “não saber o que se é” ou “o que é” perpetra-se de muita valia na perspectiva pós-moderna em dança, visto que o procedimento criativo neste período, quer como histórico quer como reflexivo, é majoritariamente movido pelo *desconhecer* de si

²⁷ Estas compõem uma cara e mais ampla questão a artistas, filósofos e pensadores da arte que é: o que é o contemporâneo? No entanto, mecanismos analíticos acerca desta questão não são escassos: O que é o contemporâneo? E outros ensaios, de Agamben; A Condição Pós-moderna, de Lyotard (2004) e até mesmo a hipermodernidade de Lipovetsky (2004), encabeçam a lista, entre outros. Além de obras cênicas que polemizam o que é este tempo em que estamos vivendo hoje, a exemplo da Cia Fragmento (SP) em “Aos vencedores, as batatas” (2014;

e do contexto, até mesmo com certa apologia ao “não saber” ante ao “saber” a respeito do chão em que se está pisando. Estes apontamentos, ligados diretamente à pesquisa em dança, serão abordados na próxima sessão intitulada *A dança imanente como dança líquida*.

A dança imanente como dança líquida

A fluidez das estruturas, relações e discursos, enfaticamente nos descentramentos dos locais de publicização da personalidade, revelam um desarranjo identitário e de *lôcus* de si que invocam paradoxalmente a relação líquido-sólido. O sólido e o líquido, enquanto implicações conceituais baumanianas, auxiliam em nossa compreensão de uma incipiente “dança líquida”, a qual seria intrínseca ao fazer da Dança Imanente, conforme pensa Mendes.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r6h95HT_0vI) e “Eu Outro” (2017; Disponível em: <https://conectedance.com.br/evento/cia-fragmento-de-dancaeu-outro/>), que vêm abordando em cena exatamente uma dança que invade, expõe e divide ambientes íntimos como completa repercussão do próprio ambiente contemporâneo. Estes trabalhos partem propriamente de rupturas e suturas subjetivas no questionamento na/da subjetividade contemporânea.

O sólido precisaria de profundas e violentas transformações para deixar de ser o que é, tendo em vista ser de difícil transformação. A fluidez, como característica própria dos líquidos, apresenta-se em formas metamórficas, passíveis de alteração e reorganização de acordo com suas necessidades e meio, assumindo formas e desformalizando formatos.

Em *Modernidade Líquida* (BAUMAN, 2001, p. 8):

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constante prontos (e propensos) a muda-la; assim, para eles o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar, espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento.

Desta maneira, poderíamos pensar numa dança fluida, desforme e líquida na [pós-]modernidade, sobretudo, por seu intrínseco vínculo a um ambiente sociopolítico e cultural fluido. Dito de outro

modo, tratar-se-ia de uma relação simbiótica entre performer e contexto sociocultural o que, de todo modo, o faz refletir seu arranjo de convivência, assim como este conjunto o reflete em seu contexto. Neste sentido, retomando às questões supracitadas anteriormente a respeito do que consistiriam as *solidificações* em dança que, na [pós-]modernidade, estariam sendo *diluídas*, pode-se dizer que um líquido não conserva sua forma por muito tempo e, assim como a vida [pós-]moderna, o corpo-vivo [pós-]moderno também não se vê invulnerável à tais modificações.

O estágio temporário das permanências, em intenso ritmo de alteração, dilui o corpo-vivo em alternâncias entre real-virtual, seguro-inseguro, estável-móbil, desconfigurando-o e (re)configurando-o a todo instante.

A avidez por si, ou seja, por individualidade e liberdade, fez com que o ser-indivíduo [pós-]moderno abrisse mão duma

propagada sensação de segurança, proposta por outrora, em troca de uma flexibilidade vivencial *antisolidificadora*²⁸.

Segundo Bauman, não se deve pensar na [pós-] modernidade apenas em termos de alterações do “indivíduo”, mas, principalmente, na instabilidade das ideologias e instituições, pois, no decorrer dos tempos, estas foram instâncias que nortearam todo arcabouço identitário do sujeito moderno. As relações de sobreposição entre o consumir e o produzir, por exemplo. Neste contexto, tanto os estilos de vida quanto as formas de pensar mudaram e, conseqüentemente, influenciaram a produção artística em dança, aqui, tida como nossa recorte central.

O corpo que dança, por este viés, tem cada vez mais, nestes tempos, (re)desformado formatos que antes mensurando-os por si e em si mesmos. As formas que antes se mostravam extremamente bem delimitadas, hoje passam por transposições, colagens, sobreposições, e enfim, por

um processo contínuo de diluições. A tendência *antisolidificadora* na dança²⁹ visa não necessariamente ultrapassar formatos, mas possibilitá-los de ao menos conviverem, co-existirem.

A queda ou minimamente a nítida caída em descrédito das interpretações universalistas e uniformizadoras, impulsionaram um brocardo multifacetado de concepções e prismas de reflexão sobre o mundo que abriram janelas para discursos e leituras de margem, decorrendo disto, também, a quebra de paradigmas e de discussão de normativas artísticas em praticamente todas as linguagens.

A dança, enquanto fazer de convencionalizado teor técnico elevado, estava ainda enrijecida em sua era clássica e moderna em dogmas modelares de feitura artística. Dito de outro modo, ainda ocorria de no primeiro período da modernidade haver um discurso dominante e hegemônico que, de algum modo, mirava à normatização do fazer em

²⁸ Para Bauman (2004, p. 323) “[...] a modernidade sólida tinha um aspecto medonho: o espectro das botas dos soldados esmagando as faces humanas”. A entrevista na íntegra pode ser conferida em:

²⁹ Esta tendência, em dança, pode ser nitidamente percebida nas provoapelações de Nômada, espetáculo exibido em 2018 na Escola de

Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) – Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB), sob direção de Paulo Paixão, onde a discussão girava em torno do escape do corpo às solidificações estatais. O espetáculo possui referências deleuzeanas em sua composição cênica e teórica.

dança com fins ainda de “se tocar” num ideal de *boa* ou “adequada” obra de arte.

Mesmo com a investida transgressora da modernidade em dança, com nomes afamados, a exemplo de Graham³⁰ (1894-1991) e Laban³¹(1879-1958), a dissolução e o deslocamento de epicentros modelares em dança foram imediatamente substituídos por novos modelos a serem seguidos e solidificados³².

Novas tendências transgressoras evidenciaram, tanto no pensamento filosófico quanto no pensamento-fazer artístico, o deslocamento de artistas e críticos dos epicentros de normatização e regulamentação do dito *bom* fazer, confirmando, assim, outra demanda de produções, contrapondo-se às formas e formatos pré-estabelecidos ante discursos universalizantes com fins hegemônicos e homogeneizadores.

³⁰ 1894-1991. Dançarina e coreógrafa estadunidense convencionalmente pertencente ao movimento artístico da dança moderna. Quebradora de padrões, isto é, convenções previamente estabelecidas na dança, Graham estimula principalmente uma obra sensível a si e aos outros.

³¹ 1879-1958. Teorizou e sistematizou a linguagem do movimento de acordo com princípios majoritariamente técnicos. Dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro".

Esta imersão do/em *si* como “modelo” da obra artística em dança dá-se numa realidade ambígua, paradoxal e multiforme que remeteria, imediatamente, a uma *solidez* que se desmancha no ar³³.

A perspectiva de coexistências, misturas e diluições dos corpos na dança contemporânea, em Silva (2005), é tida como tendência à *pluralidade formal* e *formativa* frente às formas solidificadas, isto é, que possuem molduras fixas praticamente inalteráveis.

Em relação às mudanças entre o pré-moderno, moderno e o pós-moderno que influenciaram sociopoliticamente o pensamento em dança, a autora assinala que o primeiro ocorre como quebra de valores, sendo o segundo e terceiro coadunantes nesta mesma premissa, diferenciando-os entre si exatamente em virtude

³² “Os seguidores da pós-modernidade em dança, assim como os pensadores da dança moderna, desejam instituir padrões de movimentos diferenciados. O que se verifica, porém, ao contrário da dança moderna, é que esse desejo, a cada montagem coreográfica, está sempre presente” (MENDES, 2010, p. 137).

³³ Referência à recepção realizada por Berman, de Bauman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986).

das pretensões opostas de solidificação de novas formas³⁴. A teórica-performer dirige seu discurso para o problema das *fronteiras*, ou melhor, para o problema da dissolução destas. Segundo ela,

[...] na arte pré-moderna a unicidade e continuidade seriam as características mais marcantes. A harmonia da obra seguia estratégias especificamente definidas de sequência, perspectiva, iluminação, enfim cânones de uma beleza ordenada e tranquila como fica claro observar na pintura, por exemplo (p. 15)

Um certo desconforto inicial [ante a arte pré-moderna], que é próprio em momentos de distração, foi cedendo lugar à aceitação de novo estilo em torno do início do século [arte moderna]. Sua solidificação, contudo, só aconteceu no momento da revolução política causada pela segunda grande guerra. A arte então precisava falar do homem como ser real, de suas aspirações, sofrimentos e vitórias, como é fácil observar nas criações literárias, visuais e ciências (p. 17).

[A pós-modernidade], por sua vez, tomou como prerrogativa básica a pluralidade e abandonou completamente qualquer unicidade que ainda

poderia existir e, precisamente por essa razão, seu debate mantém-se problemático (Idem).

A variedade de estilos e pluralidade na feitura em dança, atreladas à tendência efêmera das formas e formatividades, confluem diretamente para com a personalidade do ente-performer, encaminhando-nos a pensar a respeito da problemática: *que “homem” seria este que funda sua própria predicação estilística?*

Na perspectiva pela qual enveredamos, tratar-se-ia do homem que, mesmo em sua individualidade, encontra-se intrinsecamente conectado a seu contexto sociopolítico e cultural.

Thereza Rocha³⁵ (2013), em *“Dança e Liquidade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea”*, critica a convenção de que o bailarino tão-só atuaria como intérprete, isto é, repetidor de códigos pré-estabelecidos em dança. A autora mira inseri-lo num *lugar* de simultânea criação ao ato performativo

³⁴ Esta discussão será acentuada no subponto 1.1.2. acerca dos deslocamentos de epicentros de feitura na dança [pós-]moderna ou contemporânea.

³⁵ Principais obras: *O que é Dança Contemporânea? Uma aprendizagem e*

um livro de prazeres (2016). *Dança|Diálogo*, escrito em parceria com Márcia Tiburi (2012).

enquanto compositor de sua obra, nisto, portanto, no centro de sua própria feitura artística e plenamente tomado como medida desta.

Ao colocar o performer como centro de sua própria criação fundam-se novas tendências e, por isso mesmo, enormes desestabilizações de epicentros criativos, sugerindo tendências composicionais que vinculam a personalidade do artista à sua obra, e, ambos ao ambiente sociopolítico e cultural aos quais constituem e pelos quais são constituídos. Para Rocha (2013, p. 16),

Na dança, o corpo opera a passagem de *objeto* a *processo*. Se o corpo, dado o seu caráter relacional e vivencial, deixou de ser um objeto co-extensivo aos outros objetos do mundo, como ainda se pode falar de corpo? Para seguir o caminho que o levaria definitivamente de objeto a processo, de coisa extensa a processo intensivo, seria necessário corromper definitivamente a integridade do corpo pela heterogeneidade do tempo, abrindo-o para a *diferença*. Neste caminho, o espaço|corpo puxa para perto de si uma temporalidade singularizante, uma perturbação temporal (um tempo da diferença, ou em diferença), o que leva inevitavelmente este estudo a enfrentar a impertinente pergunta “Como um ente pode conjuntamente ser e não ser?”, questão que enuncia parte da problemática do tempo no

pensamento com a qual a filosofia e a ciência se debatem e que o corpo em condição de dança enuncia.

Correspondendo a Bauman (2001, p.),

São esses padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta. Isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade para obter as plantas e os materiais de construção. Mas quer dizer que estamos passando de uma era de 'grupos de referência' predeterminados a uma outra de 'comparação universal', em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual (...) não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosa e profundas mudanças.

Neste contexto, emergem os problemas de referência em dança. As relações entre espaço e tempo na dança, levantadas por Rocha, diluem o intérprete na sua criação aliada com os processos culturais alternando e, simultaneamente, levando essa liquidez social para a cena. O intérprete-compositor de obra também é orquestrado por ordens de vida e vivências, porém estas, não como sendo

somente “*no corpo, mas como corpo*” (ROCHA, 2013, p. 14).

Assim, sugerimos uma liquidez *em dança* que pulsa no paradoxo do indivíduo e que passa pela pele do coletivo em mútua influência entre vida e cena dançada: um *corpo líquido*, isto é, desestabilizado, de relações e vínculos frágeis, por vezes isolado, repleto de sinais abstrusos, ambíguos, obscuros, propenso a mudar com rapidez, de possível vivência solitária mesmo cercado de muitas pessoas e que, constantemente (des-re)feito, pulveriza-se no tempo.

Este corpo afetado pelo ambiente e pelas ressignificações de sentidos dos tempos e culturas e que é constituinte dum “corpo-transpassado” se aproxima do que Sant’Anna (2001) também poderia nos indicar enquanto um *corpo-passagem*.

O *corpo-passagem* remete ao corpo que é “[...] paradoxal à medida que não é algo pronto, mas também não é um rascunho. Somos e temos um corpo sempre de

passagem” (p. 510). Enfatiza a autora que esta *passagem* deve ser entendida:

Não no sentido cristão de passagem para o céu, embora para alguns também possa ser, mas no sentido de que um mesmo corpo possa assumir formas (plasticidades e comportamentos) em diferentes momentos ou em um mesmo momento. O corpo pode estar em um determinado local e em outro ao mesmo tempo, pode estar parado e em movimento... As polaridades já foram superadas pelas reflexões contemporâneas da subjetividade (SANT’ANNA, 2001, p. 510).

O corpo que afeta e é afetado também é evidenciado por Katz e Greiner (2002) no que pensam enquanto um *corpo-mídia*. “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra negociação com as que já estão” (p. 7).

De mesmo modo, o *corpo-aberto*, assim tido “como um sistema aberto, está exposto a esta relação de modificação mútua com o ambiente” (SANTANA, 2002, s/p) também implicando no encontro entre estas duas instâncias.

A obra, portanto, pondera-se *por, pelo e no* corpo³⁶ em suas múltiplas transformações, passagens, mídias e aberturas.

³⁶ Mendes, também admoesta essa dimensão nos códigos expressivos da dança os quais são expressos e/ou percebidos no/pelo corpo (2010, p.

219).

O homem em suas vivências comporia obra, ou melhor, *sua* obra: única, original, genuína e intransferível.

Assim, a concepção *representativa*, isto é, de seguir modelos pré-estabelecidos do “bem dançar”, vindos de fora, sucumbiu às novas situações emergentes reforçando a exigência de novas ideias e concepções numa “crise dos moldes”.

Bauman (2001) se preocupa principalmente com a condição líquida e multiplamente mutável do mundo que envolve todas as relações – da efemeridade de uma vida até a fluidez do sujeito – onde, para ele, até o mais sólido dos sólidos encontrar-se-ia suscetível, mesmo que em longo prazo, de alterações. De tal modo, os *sólidos* da/em dança dissolveram-se, liquidificaram-se.

A capacidade de manter uma forma, e mesmo assim vaziar, derramar, escorrer, tomar novas e *outras* múltiplas formas faz com que pensemos a metáfora da *liquidez* no campo da dança, e, neste sentido, também perceber a diluição de *formas* na transição de um sólido para um líquido no pensamento mendiano.

Aqui, podemos inserir o panorama da imanência em dança a partir do pensamento de Ana Flávia Mendes, uma vez que visa, sobretudo, as qualidades de incerteza, instabilidade, efemeridade e passagem que vibram fortemente no pensamento-dança, especialmente em discussões sobre a técnica e identidade.

[...] considero os pressupostos estéticos da dança na pós-modernidade, como ausência de códigos de movimentos preestabelecidos e a construção do corpo para a cena, além das relações entre forma e conteúdo e das proposições teóricas das noções contemporâneas de corpo (MENDES, 2010, p. 101).

Mendes, assim como Rocha, Katz & Greiner e Sant’Ana, assume uma dança fortemente pautada no contexto do intérprete, isto é, que pensa uma justa articulação entre o performer e sua conjuntura, assim estabelecendo uma dança assumidamente líquida, híbrida, fluida, assim como seu intérprete-compositor.

No entanto, cabe-se distinguir nossas pretensões no que tange às aproximações entre imanência e liquidez. Aqui, apenas estamos identificando traços líquidos numa poética em Dança Imanente que vem se manifestando no decorrer do

tempo, esta explícita e teoricamente empreendida por Mendes. Neste sentido, no que articula teoricamente corpo e conceito, Mendes nos remete à uma discussão onde essa liquidez tem a ver com sua prática (e, por isso, escrita) sem disposições de alinhamentos conceituais rigorosamente necessários. Em outras palavras, a imanência da Dança Imanente a que se pretende Mendes, teria a ver com os pressupostos líquidos em termos práticos, com vistas no que já argumentamos anteriormente, e, ainda, por ser *uma* dança contemporânea ou de pressupostos [pós-]modernos.

Nisto, Louppe (2000), em seus *Corpos Híbridos*, nos afirma que: “Hoje em dia, a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando, portanto, uma referência corporal constitutiva” (p. 27) única e centralizada.

Percebemos, aqui, que os apontamentos baumanianos do lócus sociopolítico que engloba o indivíduo [pós-]moderno, moderno-líquido ou contemporâneo, neste caso, mais especificamente o do artista, direciona-nos ao recorte problemático nuclear desta subseção: o de pensar uma dança líquida, que cria e recria a

si mesma efêmera e fugazmente; uma dança, portanto, que derrete formas com fins de criação de *outras* novas cada vez mais líquidas e móveis.

Pensando, deste modo, que uma sociedade líquida acarreta o que denominamos de um *Corpo Líquido*, aqui, tido como o próprio performer.

Louppe, a este respeito, nos tem algo mais a dizer. Ele indica, propriamente, um tocar ao corpo no processo interacional corpo-ambiente-cultura e não somente numa mera espécie de reprodução (de uma dança cultural, por exemplo). Admoesta o autor que:

Na realidade, todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for *tocado*. Como se sabe, não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações *à la* Limón (...). [...] Sabemos que não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. É todo dispositivo qualitativo do bailarino, tudo que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas (LOUPPE, 2000, p.29).

Propõe-se, portanto, uma vida vivida e vívida, “entranhada” no corpo, isto é, em perpassagens que se tornam corpo. Um *Corpo Híbrido*, “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios” (Louppe, 2000, p.32) faz com que o bailarino seja posto líquido e fluido na cena.

“A vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante” (BAUMAN, 2007, p. 8). Esta é a vida da cena. Uma vida não-fixa³⁷ que, a partir daqui nos dá uma boa indicação do lugar para onde esta dança-pesquisa se encaminha: uma “verdadeira” conotação de corpo-obra “essencialmente” transitório, efêmero e volúvel. Em suma, tratar-se de levar em consideração as alterações contínuas do corpo que reverbera e é desmantelado pela vida sociopolítica e cultural.

Esta dissolução provoca o vazamento da feitura em dança que percorrerá outros campos vazando informações de si e recebendo constantemente informações de fora. Esta

³⁷ Conforme se propõem, por exemplo, o “Esquivas” (2018), da Cia Oito Nova Dança (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z-kqZqso9Q>) e o espetáculo “Devir” (2015), do Espaço Liso Cia de Dança

contínua interrelação desemboca num processo de transeuncia, e multiface, conforme será exposto a seguir.

A dança imanente como transeunte e multifacetada

Como “aquilo que possui constância da diferença” pode ser pensado como feitura em Dança Imanente, uma vez que suas propriedades, que se alargam em duração inidentificável, geram uma transitoriedade tão veloz que chega até a dilatar sua abrangência enquanto uma *dança-etc?*

A Dança Imanente se acopla, ou se faz, também uma dança-pintura, dança-escultura, dança-teatro (não no sentido do estilo), dança-música e, sempre *etc*. Não se pode dizer o que é a Dança Imanente dada sua conjuntura de mudança. Mas, sim, pode-se arriscar.

Sua *mudança*, por vezes, deixa vestígio, por outras, não. Sua dança é como água que cai no chão e aos poucos vai deixando de existir, porém transfigurando-se sempre *noutra*, e outra, outra...

(Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cIW32I9M_Yk).

Ela é semelhante às maresias do rio que sempre parecem *mesmas*, mas sempre são *outras*. Tentamos achar um padrão, uma estabilidade que nos permitisse dizer: “isto é”. Mas, aquilo que não perdura enquanto dança (pois se desmancha no ato de sua criação) não há de perdurar também enquanto uma dança-qualquer-coisa; sua visualidade dança, sua música dança, sua plasticidade dança, e tudo isso escoar.

O caráter efêmero do caráter identitário de uma dança a faz escoar em seu ato único de construção e desconstrução simultânea. A dança *é* e deixa de existir imediatamente, e precisamos aceitar isso. Sua “essência” que é transeunte a faz ser várias na medida em que imediatamente se manifesta no mundo, trazendo, inclusive, o mundo consigo. Quando defendemos uma dança imanente como transeunte, estamos nos referindo à pensá-la enquanto dança-tudo e dança-nada: dança que tudo pode ser, inclusive música, vídeo ou teatro, isto, no mais profundo, uma *dança-paradoxo*.

No que se produz dança se produz escapes de se dizer dança como só ela. Sua dança é acontecimento do apreensível não escolhendo linguagens artísticas ou modos/formas de expressões que vão sempre nos confundir no que está óbvio

aos nossos olhos, uma dança não-dita, por vezes mal dita, mas que é sempre vista, inclusive, como *dança*.

Ela produz a si mesma no decorrer da experiência e enuncia a si própria sempre *etc.* por justamente viver esse perigo de não ser e se deixar continuar sendo. Talvez aqui tenhamos encontrado a grande profundidade do pensamento mendiano: *o paradoxo em dança* – ou na própria performance artística do/em movimento.

O perigo da fuga é o que acende uma Dança Imanente que se encontra paradoxalmente “independente” do mundo, mas com ele se comprazendo e se importando, o que, novamente, em paradoxo, tratar-se-ia de uma tentativa de recodificação eterna de si a partir de si e a partir de seu contexto. No que cultura, também contracultura (no sentido geral deste termo).

A Dança Imanente reconhece os grandes sólidos (ou os grandes instrumentos de codificação) e, ao mesmo tempo, compreende a importância da diluição das barreiras classificatórias como formidável espaço de afirmação política de si.

Longe da codificação repressiva ou do confinamento estilístico, busca-se em Dança Imanente novos territórios que configura nestes diálogos novas formas de si, sua *hibridez*.

Remanescente da ideia de liquidade, a hibridez a qual nos referimos tem a ver com a ambígua presença-ausência de regularidade que acaba deformando a todo instante a poética imanente em dança de modo a assemelhá-la como anomalia classificatória, pois, por si, foge à classificação.

Porém, caso se defenda uma classificação ou categorização do fazer imanente em dança, acrescentando-lhe, dito de outro modo, graus de normatividade, ela mesma acabaria por se sucumbir em si. A hibridez³⁸ em Dança Imanente diz respeito às suas entradas e saídas quer sejam de códigos, estilos, linguagens, etc., que acabam sempre a percebendo como *não-definição* de si, por si e/ou por outrem – as artes plásticas não podem dizer o que a dança imanente é, as artes performativas do corpo de mesmo modo, e, nem a própria dança imanente pode de si dizê-la do que se trata, pois o que, de fato, esta pode é ser.

³⁸ Uma espécie de ausência de regularidade, normalidade; anomalia.

Contornando sólidos a DI nunca é, mas também algo é, pois sua manifestação expressa alguma coisa, inclusive o indizível, presentificando até o impresentificável. A Dança Imanente é re-constitu-criadora de/por si mesma e de/por muita coisa que a faz ser única em algum momento.

Há uma certa hibridez técnica e midiática na Dança Imanente que, ora (des)situa-se em elementos da Dança, outrora em elementos de música, vídeo, fotografia e assim sucessivamente.

Ora, como isto se manifesta mais diretamente no pensamento mendiano? O próximo momento de nossa discussão destaca a organização da TDI onde, então, detalhadamente, poderão ser percebidos seus traços, anteriormente expostos.

A organização teórico-conceitual da Teoria da Dança Imanente

A Teoria da Dança Imanente emerge inicialmente como proposição metodológica de criação em dança, cujo arranjo teórico surge da prática que, por sua vez, prioriza, sobretudo,

“aquilo que os intérpretes propõem enquanto movimento [...] e não o que um coreógrafo venha a instituir para a dança” (MENDES, 2010, p.32).

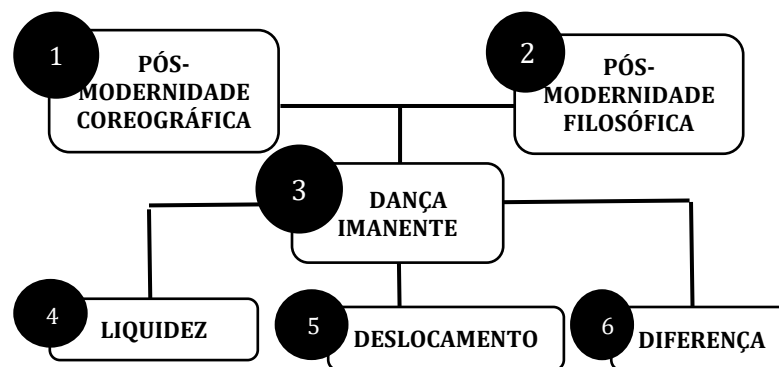
O *Avesso*³⁹ da Dança Imanente corresponde à uma dupla-face ambivalente – “[...] produto teórico, [...] produto estético” (2010, p. 331) – sobre a qual, simultaneamente, discorreu-se a respeito do “sentido de produzir conhecimento, conceitos e, principalmente, declarar um determinado tipo de fazer artístico como poética contemporânea de dança” (idem). O *Avesso* da TDI não é somente cênico, mas também teórico. Ambas as faces correspondem à mesma “moeda”, obra.

Mendes pensa a dança como “uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado” (2010, p. 113) abdicando de técnicas pré-definidas em códigos excessivamente fechados. A nascente de toda criação

³⁹ Espetáculo estreado no ano de 2006. Trata-se do produto artístico concernente à Tese de Doutorado de Ana Flávia Mendes, com fins últimos de evidenciação da Teoria da Dança Imanente. Seu enredo propõe uma discussão reversa, inversa e anversa a tudo aquilo que, outrora, já houvera sido normatizado como dança ou bem-dançar. O corpo de si, por si e em si percorre-se em seu próprio movimento que, por este, percebe-se movente (Coreografia *Avesso* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zf5QoVU0c40>).

artístico-dançada (e/ou performada) dá-se (a) em si, de si e por si (GOMES, 2018), centralizando o discurso num (b) corpo *líquido*, *deslocado* e *da diferença*, conforme parcialmente exposto.

Ambas as tríades se configuram, a partir de análise empreendida em *Corpo Imanente, entre arte e sociedade* (GOMES, 2018, p. 347-8), conforme esquema, a seguir:

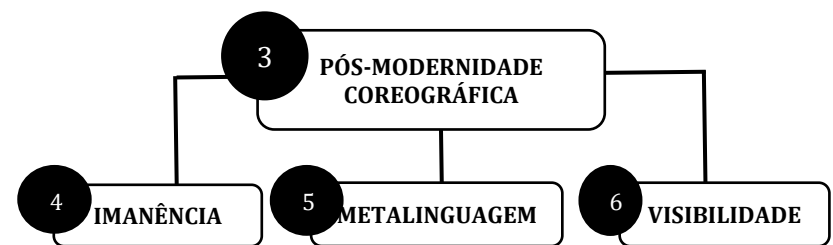


1. Assim caminha a pós-modernidade coreográfica. A partir de suas concepções é possível idealizar movimentos tanto por meio de outros preexistentes, resignificando-os ou não, quanto é possível desenvolver movimentos ainda não codificados em dança (MENDES, 2010, p. 137).
2. Há uma fidelidade estética aos princípios filosóficos. A formatação de uma linguagem em dança, partindo dos princípios da pós-modernidade, dá-se muito mais pela metodologia ou metodologias de processo criativo do que pela forma dos movimentos. Esse conjunto de métodos, por sua vez, busca a investigação do inusitado e não a instituição de códigos que devam ser simplesmente repetidos (2010, p. 137-138).
3. Atribuo à CMD, na qual me insiro, a responsabilidade pela assinatura coletiva daquilo que, a partir desta pesquisa, chamo de “poética da dança imanente”, em que o corpo que dança dialoga consigo mesmo para criar sua dança (2010, p. 331)
4. por não se tratar de um lugar de fixidez e findada estabilidade, remetendo à propriedade de *aguar sólidos* resistentes preexistentes e preconcebidos em dança de modo a derretê-los, desformá-los e reformá-los em novos construtos, porém, estes últimos plenamente passíveis de novas alterações e liquidificações.
5. pela qualidade de deslocamento e faculdade de deslocar epicentros criativos em dança tomando como referencial primeiro o ente que performa, relativizando, assim, cada obra à conformidade de seu proponente.
6. Atributo de singularidade da obra conforme quem a propõe e performa cenicamente. O intérprete, em si, é tomado como *diferença* na/de obra.
7. Há uma negativa da homogeneização dos entes que dançam com vistas a um perfil ideal de bailarino a se chegar. Quando ocorre a valorização da diferença na TDI insurgem obras nômades, livres de estruturas pré-fixadas que serviriam de modelo com fins de

portabilidade duma verdade imutável ou absoluta, indicando como a dança deveria ser dançada. O exemplo disto são os diversos espetáculos que possuem exibições cênicas de acordo com seus processos.

Tal organização implica necessariamente continuidade reflexiva, uma vez que novos olhares podem ser direcionados à TDI e, neste sentido, acabar por receber novas incorporações e desdobramentos tanto vivenciais artísticos quanto teórico-analíticos. Nossa proposição se configura, portanto, como apenas um tríplice abertura de incremento à mesma.

Mendes (2010, p. 275) disponibiliza o sistema propriamente teórico e vivencial da Dança Imanente, cujo, detalhadamente, dá-se da seguinte forma:



A [pós-]modernidade, como abordada anteriormente, exibe um panorama para além da pós-estruturação política, social e econômica, mas também de rupturas com modelos hegemônicos de pensamento, horizontalidade nas relações, oscilações expressivas, pluralidades culturais e falência de meganarrativas, e, é neste contexto que se encontra estruturado o pensamento imanente em dança. Segundo a autora de tal *pensamento-fazer*⁴⁰ (MENDES, 2010):

A dança pós-moderna, à qual me refiro, pode ainda ser o processo de construção (ou investigação) de uma linguagem corporal diferenciada e, nesse sentido, é exatamente isto o que é presente pesquisa [Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso] pretende ser.

Cabe-se destacar que Mendes, para além de se situar como adepta dos pressupostos pós-modernos em dança, também realiza uma discussão acerca das dimensões limítrofes entre o moderno e o pós-moderno, especificamente no contexto da dança, enfatizando que:

⁴⁰ Tal abordagem propõe pensar a dança imanente como estratégia teórico-metodológica para o desenvolvimento de proposições em dança a partir da dissecação artística do corpo, aliando pesquisa de movimentos à ativação dos sentidos em consonância somática.

A dança [moderna] libertou-se da “prisão” e do academicismo do ballet, mas criou novas “prisões” em vocabulários de movimentos que se tornaram tão previsíveis quanto do Balé. Novas “fôrmas” e novos códigos [...], foram instituídos para o corpo dançante. Localizo essa codificação como a principal diferença entre a dança moderna e dança pós-moderna (2010, p. 135).

Isto evidencia o já esmiuçado problema da solidificação de novos sólidos, agora, delimitando-o propriamente às manifestações artísticas da modernidade e [pós-]modernidade em dança, indicando o fenômeno dançado [pós-]moderno como processo inestancável de diluição, uma vez que não se pretende consolidar novos sólidos normatizadores, ao contrário do primeiro.

A imanência a que se refere Mendes manifesta-se propriamente à “[...] proposição de uma linguagem que se inscreve no campo das poéticas contemporâneas de dança cuja ação predominante é focalizar a criação sobre o próprio corpo criador” (2010, p. 342). As instâncias subjetivas da

criação, bem como a singularidade de se ser-devir instaura a obra dançada imanentemente.

Trata-se de uma abordagem propriamente centrada no corpo do intérprete-criador em dança que constata em si motivações para a criação e em si percebe a potência da obra cênica dançada. Dito de outra forma, a produção tem como parâmetro *aquela* que a dança.

[...] uma expressão artística sobre o corpo, fundamentada no corpo e realizada pelo próprio corpo, possibilitando, por intermédio da proposta cênica, a existência de uma espécie de metalinguagem, uma que o corpo fala de si mesmo. Neste sentido, ressalto a existência de uma estratégia cênica metacorporal, ou ainda, de um Metacorpo que se faz presente partir da linguagem da dança (MENDES, 2010, p. 201).

Por meio da autopercepção a experiência criativa de *Avesso* desencadeou um procedimento importante: o da *visibilidade*, ou ainda, escuta e percepção tátil da temperatura de si com fins de visibilização posterior. Uma produção que se caracteriza por uma propriedade de abstração e resignificação de si que ultrapassam o estrutural orgânico ou primordialmente fisiológico o que, de algum modo, norteará

o que será propriamente visto como espetáculo na adequação cênica das experimentações.

A partir disso sugerimos um estudo da imanência em dança que perpassa por dois prismas: um como *cena-prática* e o outro como *cena-teórica*, tais, interseccionados pelo berço da TDI, a Companhia Moderna de Dança.

Em *Avesso*, no resultado prático-cênico em Dança Imanente estreado em 2008, “o corpo é o informante da obra” (MENDES, 2010, p. 201) e o retrato prático desta dança pode ser observado, minimamente, por 03 (três) aspectos: (i) o de experimentação artística; (ii) de experiência estética e; (iii) de experiência teórica.

O primeiro alude ao processo incorrido e vivido pelos intérpretes-criadores do espetáculo. O segundo refere-se ao ato de contemplação do espetáculo pelos espectadores. O terceiro diz respeito ao que fora produzido e derivado teoricamente da cena.

Relata uma das intérpretes-criadoras, como mencionado por Mendes em *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso* (MENDES, 2010, p. 165):

Eu acho que uma das coisas que faz o *Avesso* ser bem diferente de uma apresentação pra outra é a grande quantidade de estímulos que nós tivemos durante o processo. Uma hora eu posso lembrar das sensações, dos cheiros, daquela consciência daquele dia, daquele filme... Eu acho que tem vários estímulos. Fora que ele é muito subjetivo (Nelly Brito).

Isto revela aspectos importantes do processo de *Avesso* (Figuras 1 e 2), enquanto espetáculo vivido e experienciado. Em primeiro lugar, a recorrência dos estímulos como indutores criativos; em segundo plano, a constituição

⁴¹ Berço da Teoria da Dança Imanente. Criada em 2002 com o objetivo de dialogar com as imanências, a Companhia Moderna de Dança iniciou seus trabalhos formada por um grupo de estudantes de uma escola formal de Belém do Pará após seus respectivos ingressos em cursos de nível superior. O grupo surge com o intuito de investigar o corpo pelo corpo e, no corpo, desvelar vocabulários transgressores de movimentação em dança fomentando, assim, teorias e práticas sensíveis do fazer, ser e conhecer performativamente. Durante mais de 15 (quinze) anos de (re)existência, a CMD já formou e se reformou diversas vezes com alterações contínuas de elenco e reconfigurações cênicas a cada processo/espetáculo. Atualmente, a mesma configura-se como um núcleo de pesquisa em poéticas performativas contemporâneas em dança que comporta outros 02 (dois) grupos: Grupo de Dança Moderna em Cena (MEC), criado em 2007 como desdobramento do trabalho da CMD, tendo como objetivo central aperfeiçoar jovens e adultos que futuramente possam vir a compor os novos elencos da Companhia e; Projeto Social Aluno Bailarino Cidadão (ABC), fundado em 2006, como política de ensino e produção em dança voluntária voltada a estudantes da rede pública de ensino no Pará. A CMD, desde 2008, encontra-se composta por

sociopolítica e fisiológica do corpo como lente e bobina do processo e; como plano de fundo do processo como um todo o panorama de subjetividade como motor da criação.

Esses aspectos, na CMD⁴¹, são recorrentes em trabalhos até anteriores a *Avesso*, como em *Metrópole* (2002), primeiro espetáculo da Companhia, mas também em manifestações performativas que não tiveram ligação direta com a TDI, como “Nossa Canção”⁴² (Figuras 1 e 2) e “Ainda que eu falasse a língua dos anjos...”⁴³ (Fig. 3 e 4) e “Trilogia Sia”⁴⁴ (Fig. 5 e 6).

10 (dez) intérpretes-criadores, dentre estes, arquitetos, educadores físicos, licenciados em dança, filosofia, etc., o que influencia diretamente os processos cênico-teóricos de criação do coletivo.

Além do corpo-coletivo dançante, a CMD conta com uma equipe técnica de direção executiva, direção de dramaturgia, iluminação e cenografia, fotografia, e apoio técnico. Dentre seus 12 (doze) espetáculos, destacam-se: *Metrópole* (2004; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MZJ0jmtTxU>), *Avesso* (2010; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zf5QoVU0c40>) e *UM* (2014; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ejx4A6XrWw>), todos contemplados com prêmios nacionais de apoio à divulgação artística.

⁴² Espetáculo de cunho religioso realizado num templo evangélico no dia 01 de maio de 2015, na cidade de Igarapé-Miri/PA em concepção com a bailarina Beatriz Oliveira.

⁴³ Espetáculo "Ainda que eu falasse a língua dos anjos..." realizado na Casa da Cultura na cidade de Igarapé-Miri/Pa.

⁴⁴ Espetáculo em três temporadas realizado no município do Igarapé-Miri,

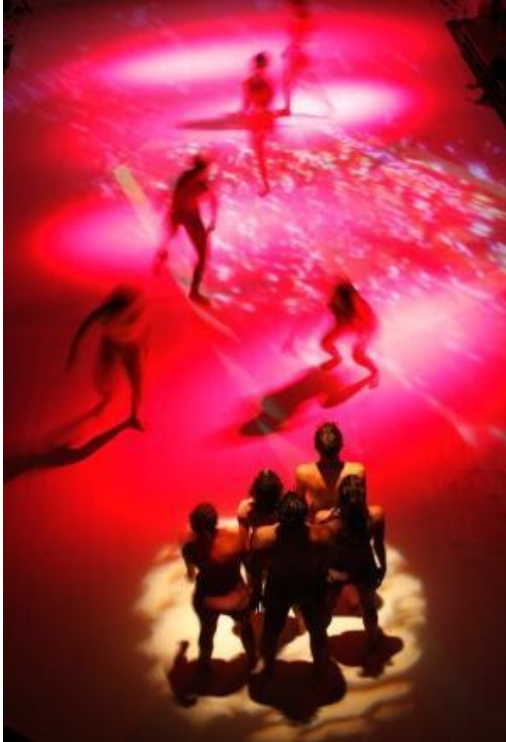


Figura 1. Espetáculo *Avesso* (2006), decorrente da pesquisa de doutoramento de Ana Flávia Mendes e indutor da construção teórico-conceitual da Teoria da Dança Imanente. Fotografia: Luiz Cláudio Lacerda.

no Pará, nos dias 19 de fevereiro e 17 de outubro de 2016 num espaço cedido dentro de uma escola religiosa.



Figura 3. Espetáculo *Nossa Canção* (2015). Acervo pessoal.

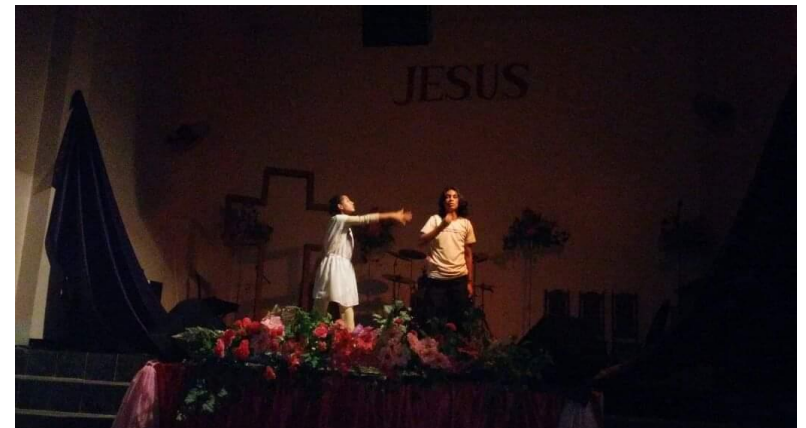


Figura 3. Espetáculo *Nossa Canção* (2015). Acervo pessoal.

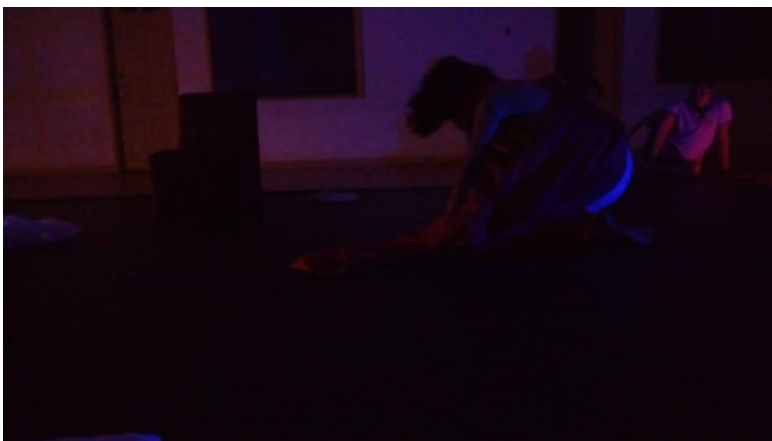


Figura 4. Espetáculo Ainda que eu falasse a língua dos anjos (2017).
Acervo pessoal.

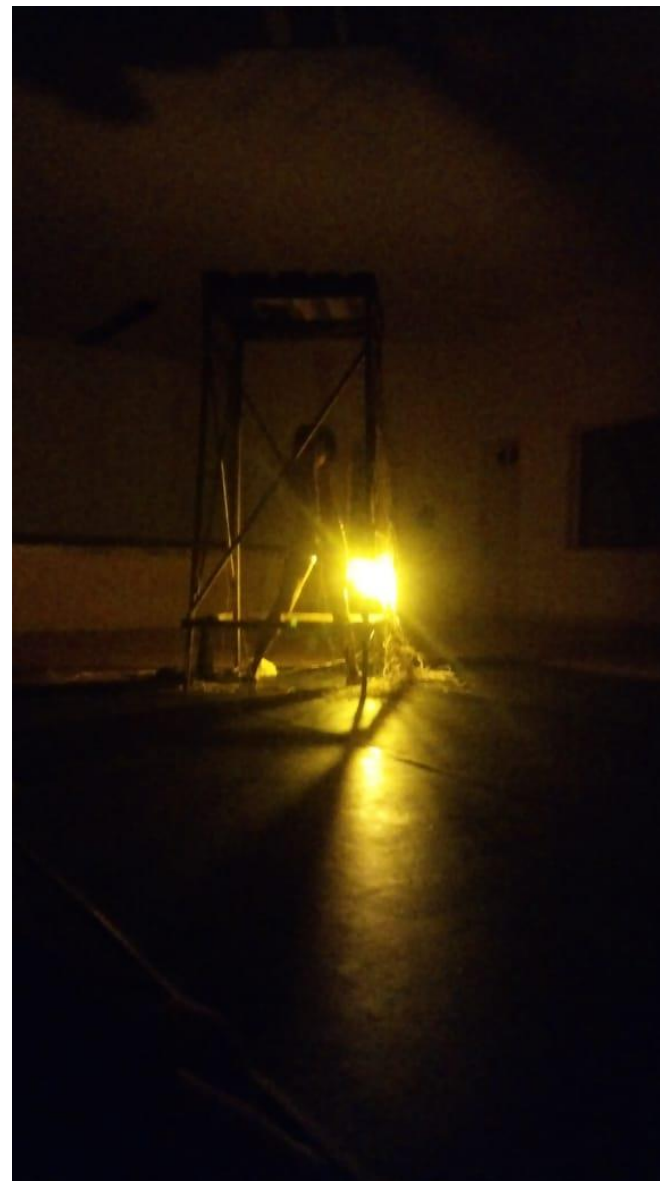


Figura 5. Espetáculo Ainda que eu falasse a língua dos anjos
(2017). Acervo pessoal.



Figura 6. Espetáculo Trilogia Sia (2016). Acervo pessoal.



Figura 7. Espetáculo Trilogia Sia (2016). Acervo pessoal.

Avesso é a imanência dançada a partir de alguns procedimentos que aos poucos estão sendo pincelados neste texto e que serão mais privilegiadamente abordados em subseção específica intitulada *Os princípios da Dança Imanente* que conduzem tanto a referente poética quanto a outros projetos artístico-teóricos.

Estes procedimentos técnicos, em suma, correspondem a duas transações principais na criação da poética de *Avesso*:

1. Princípios pedagógicos de *Consciência Corporal* fundamentados no movimento e na atenção que a ele é dada, primeiramente no processo dessecativo e, em seguida, na sua esquematização gerando *imagens corporais*. Ressalva-se que a consciência corporal a qual se refere Mendes tem a ver, em sua base, com a imagem. As *técnicas corporais* em dança suscitadas do processo de aprimoramento de sua consciência são levados pelos próprios bailarinos e vivências com convidados, a exemplo de Alexandre Franco, formado pela Faculdade Angel Vianna. Este sistema ocorre especialmente

por intermédio do *Body-mind Centering* (BMC) e pela consciência corporal de Angel Viana a partir de uma educação somática;

2. O desvelar do *movimento autônomo* baseado no nível aguçado de percepção do intérprete-criador fomentando, por sua vez, uma metalinguagem;
3. A atenção às composições internas do corpo através de consultas a materiais didáticos de anatomia, vídeos e exames médicos por imagem, a exemplo de ressonâncias magnéticas;
4. A transfiguração da percepção e conscientização corporal comum e artística.

Os procedimentos práticos e teóricos de *Avesso*, pelo avesso, revelam uma inseparável relação entre teoria e prática, entre o pensar e a ação e esta, por sua vez, sempre em movimento.

Os “princípios” da Dança Imanente

Esta sessão compreenderá uma exposição dos “princípios” e principais conceitos da Teoria da Dança

Imanente que sugerem prioritariamente aspectos referentes à criação em artes cênicas enfocando o intérprete-criador como cerne de sua obra. Tais “princípios” correspondem aos de (i) *Imanência*, (ii) *Metalinguagem* e (iii) *Visibilidade*, em suas respectivas terminações conceituais.

Imanência

O *Princípio de Imanência* sugere linhas de orientação cênica e teórica para se pensar a dança em perspectiva de coordenadas intensivas dadas *em/no* movimento. Não se trata necessariamente de uma verificação de mapas, sistemas, arquétipos, mas de própria criação *em* próprio movimento/acontecimento.

Criam-se [novas] linhas de pensamento e ação dançados [teórico-cenicamente] em atos novos de criação de bússolas, direções e rumos carregados de conexões sempre em caminhos fluidos, reajustando, criando e redesequilibrando novos sistemas de criação.

A instabilidade como prioridade da feitura imanentemente dançada pressupõe (des)habitações nômades e, a partir disto, pensa o corpo, a dança que dança

este corpo e a vida que embala toda feitura intensiva por velocidades sempre diferentes e infinitas de concepções.

O *Princípio de Imanência* tricota personalidades, intrinsecidades e subjetividades num grande emaranhado também único, *singular*, porém *complexo*, que são ativados a partir de dispositivos de *dissecação de si*. Em outras palavras, auto(re)conhecer-se em todas as suas dimensões, infere, efemeramente, um processo de vida e de cena conjuntamente.

Constituído pelas noções de *Corpo Imanente* e *Corpo Dissecado*, este princípio interliga-se com os outros dois pilares da TDI – a metalinguagem e a visibilidade – de modo a subsidiá-los a partir de uma sucessão de procedimentos que culminarão num corpo⁴⁵ cênico e conceitual.

O ponto de partida rumo ao *Corpo Imanente* é o *Corpo Dissecado*, que, em suma, se trata daquele que nasce da “necessidade de investigar o movimento para a dança, não a partir de uma fórmula pré-concebida, mas sim, duma certa

particularidade do intérprete”, implicando outros modos de feitura “conforme as necessidades de cada processo e, principalmente, de acordo com as idiossincrasias de cada integrante do elenco” (MENDES, 2010, p. 28).

A própria inquietação mendiana de fazer dança de uma forma particular, recomenda, de imediato, despadronizações de movimento advindas do próprio intérprete que, na maioria das vezes, desconhece sua própria fonte criativa, ou seja, a si-mesmo, ou a si-outro. Deste ou daquele modo, “compreendendo o movimento a partir do próprio corpo e não de uma imagem exterior a ele” (MENDES, 2010, p. 33), diz a autora.

Apesar do paralelo que poderia ser feito entre a dissecação a que se pretende Mendes e a dissecação médica, esta última acaba por desprivilegiar o movimento, enfocando o corpo imóvel, morto, inativo. A ambição da dissecação artística do corpo é exatamente privilegiar o

⁴⁵ “Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala (...). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; (...) (esses

fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos (...). O prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica (BARTHES, 1987, p. 24).

caráter investigativo do corpo nele mesmo, em e no próprio movimento, isto é, em vida, atividade, vitalidade.

“Não se trata de uma dissecação propriamente dita, mas de uma transformação do corpo cênico por intermédio de uma dissecação artística” (MENDES, 2010, p. 36-37). Este procedimento tem a ver ainda com a possibilidade de desliteralizar-se e, de certo modo, imaterializar-se, desprender-se das determinações meramente organicistas.

A ampla compreensão de corpo empreendida por Mendes remete a ambivalentemente pensá-lo como plano de recaimento contínuo no caos quer fisiológico quer sociopolíticocultural por parte do intérprete-criador na construção cênica.

O entendimento de corpo vigente na TDI o considera para além de sua constituição material, física ou biológica, “[...] mas construto cultural” (MENDES, 2010, p. 109). Pois, conforme ressalta a autora:

[...] a dissecação que pretendo implementar prima justamente por um sentido amplo de corpo, levando em consideração sua matéria orgânica e, também, suas informações menos palpáveis, isto é, suas emoções, seus humores,

inquietações, tornados orgânicos por meio do comportamento (idem).

Conforme já exposto, a emergência de um corpo nu ou desnudado, em “carne viva”, desbotando imanências, de acordo com Mendes, ocorre, antes de tudo, por um ato de autoprocesso de se ficar em face de suas diversas faces: as conhecidas e as que ainda se desconhece. Se por um lado na Ciência se visa, sobretudo, conhecer em ato de dissecação, em/na dança, mais propriamente a imanente, tal ato também serve com “puxão” para atrás de si mesmo numa perspectiva de reconhecimento da finitude da compreensão de si que, dito de outro modo, cria aberturas infinitas que não se encerram na observação de um organismo morto, imóvel, analisado e examinado de forma disjuntiva em estruturas, órgãos e peças anatômicas isoladas e desvinculadas entre si. No caso da TDI, pelo contrário, incidir-se-ia numa apreciação sensível de si e no seu reconhecimento de participação *complexa* (MORIN, 2015) no mundo, como aquele que conhece, mas que também afirma o desconhecimento.

No trecho a seguir a autora nos dá pistas para um destrinchamento do procedimento dissecativo em dança imanente:

Se para a ciência, dissecar é separar as estruturas a fim de estudá-las em detalhes, para a arte e, mais especificamente para a dança que acredito fazer, dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se. A dissecação artística vigente em *Avesso* é formal e repleta de códigos ocultos, como a Capela Sistina, mas também é subjetiva como *O Grito*, e onírica como *A Cidade das Gavetas*, além de refletir morfológicamente a cultura, como *Aboporu* (MENDES, 2010, p. 110).

Aqui, além de diferenciados os procedimentos dissecativos para a Ciência e para a TDI, são precisados quatro sustentáculos da noção de *dissecação artística do corpo*, são eles: formalidade, subjetividade, oniricidade e reflexão morfológica da cultura.

O primeiro diz respeito à pertença a algum tipo de forma que, de algum modo sugere objetividade aquilo que se conhece e mesmo que se exhibe. O segundo indica a individualidade, a persona única de si para consigo e a presença de se *estar* no/do ato de perceber-se, gerando sua consequente intransferibilidade dele. O terceiro dá espaço

para o aspecto imaginativo, inventivo, criativo de mundos-outros, de outras naturezas, isto é, processos ulteriores que podem ser e estar relacionados aos próprios desdobramentos de pensamentos e sensações quer de/com correspondência literal à realidade quer por devaneio, fantasia, utopia, sonho ou quimera.

Destaca-se nesta análise a propriedade de transeúncia entre *vida e cena* do/no ato/processo de dissecação artística de si. A vida, de acordo com Mendes, é emprestada à cena, com vistas à torná-la *viva*, e não morta, confrontando o mecânico e negando o estático. A este respeito, afirma a autora:

Dissecar o corpo em arte é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte (MENDES, 2010, p. 110).

Por fim, a propriedade de *inseparabilidade* daquilo que se é ou que se vem-a-ser no processo de construção/criação cênica, que nos leva à superfície da pele-pensamento da Dança Imanente, o *Corpo Imanente*.

O conceito de *Corpo Imanente* surge num contexto de “tendência a voltar atenção da pesquisa coreográfica para o próprio corpo e a maneira como ele se movimenta” (MENDES, 2010, p. 138). Sinteticamente, “surge como noção que acredita na existência do corpo cênico como algo que, mesmo inerente à personalidade do intérprete, não se encontra fixo e estabelecido, mas em constante processo de construção e, conseqüentemente, de transformação” (MENDES, 2010, p. 37).

Dada a proposição cerne de investigação, evidenciação e sciência de si na cena, disparada por procedimentos já anteriormente descritos, alguns dos múltiplos fatores que provocaram criativamente um *Corpo Imanente* em dança podem ser resumidamente aqui elencados:

1. o corpo no centro da investigação cênica;
2. a centralização do performer em *sua* obra.
3. o ente-performer como agente biológico, físico, mas também sociopolíticocultural;
4. a busca pelo não-convencional originando variedades de vocabulário em dança advindas do intérprete;

5. a negação de estruturas prévias de organização e criação cênica, isto é, descodificação;
6. o caráter transversal, interdisciplinar, meta e multilinguístico da criação cênica em dança pautada na *pluralidade* culminando na diversidade estilística e estética acesa pela pesquisa e *experimentação* cênicas por parte dos intérpretes-criadores de suas obras;
7. a convivência mútua de múltiplas proposições e processos que provoca desestruturações e deslocamentos de epicentros inventivos e a fuga do *formalismo* academicista e de conteúdos representativos;

Nesta perspectiva, pensa-se o corpo como indutor coreográfico (ou “corpográfico”, como será exposto mais adiante) em todos seus preceitos multifacetados e de diversidade que, conseqüentemente, possibilitam “idealizar movimentos tanto por meio de outros preexistentes, resignificando-os ou não, quanto é possível desenvolver movimentos ainda não codificados em dança” (MENDES, 2010, p. 137).

Somente o corpo, no privilégio de sê-lo enquanto si, pode disparar uma variedade criativa de procedimentos e fluxos de cena distintos de toda normatização. O corpo é, e não somente abriga, diversidade, a própria interdisciplinaridade e a imprecisão de se ser. Logo, se o corpo é impreciso, ambíguo, multifacetado, complexo, confuso etc., se tratará pluralmente disto a habitação da cena.

As simultâneas causa e pretensão de um *Corpo Imanente* seria “a possibilidade de utilização, nas pesquisas coreográficas, de movimentos não codificados pelas técnicas de dança já existentes” (MENDES, 2010, p. 121), assim, decorrido de seu processo dissecativo.

Um corpo que não quer e nem se enxerga em condições de modelar-se a preceitos preestabelecidos de dança em ideologias anti-humanas precisa, de algum modo, liberar-se de tais amarras do que seria o fazer convencionado em dança. O *Corpo Imanente* é a emergência disto.

A aceitação e percepção deste corpo múltiplo e particular advém dum elemento primordial do pensamento pós-moderno em dança que é o descobrir(-se): “a inquietação

e a aspiração de descobrir a sua dança particular (...)” (MENDES, 2010, p. 142).

Para atingir esse lugar do inovador e do criativo singular, profundezas de si necessitam ser movidas, escavadas, “cavucadas”, e, até mesmo, mesmo vazadas, para que algo de fato novo possa vir a existir em arte. Esse processo, na TDI, se dá exatamente na medida da autopercepção em movimento, levando em consideração o fluxo inestancável de informações e vivências que um sujeito é e pode carregar.

Interrompe-se, a partir daí, o processo de cópia ou repetição muito recorrente em dança, onde o corpo orientando cada poética sugere despadronizações e deslocamentos que conseqüentemente implicam em novos “vocabulários”.

O corpo confronta, então, *diversidade e peculiaridade*. O corpo que aflora do próprio corpo reconhecido em fluxo torrente imprime algo determinante tanto conceitual quanto cenicamente: o *movimento autônomo* proporcionado pelo próprio Corpo Imanente.

O *movimento autônomo* é tomado como condutor do processo. Surge como reivindicação da criação técnica pelo

próprio intérprete-criador. Em dança se cria a técnica. Expressões técnicas de si dirigem a ação cênica percebida e, em caso de escolha, lapidada. Essa lapidação não se dá com fins necessariamente de melhoramento técnico com vistas no toque ideal, mas sim como criador de novas possibilidades de si e de dança.

No entanto, não se trataria propriamente de uma negação da técnica ou de técnicas, mas de uma re e transfiguração técnicas, bem como concomitante colagens que sugerem hibridez técnica tanto de execução quanto de feitura da obra. Esse aspecto diz de si tanto quanto a própria obra, conforme será abordado na sessão *Princípio de Metalinguagem*.

Metalinguagem

Como culminância de um processo de discussão quanto ao Corpo e a Dança como linguagens emerge o *Princípio de Metalinguagem*. Sinteticamente, este princípio possui direcionamentos norteados por perspectivas da linguagem e da comunicação (RECTOR & TRINTA, 1999), que remetem às propriedades verbais e não verbais da comunicação, assim

como remetendo ao inseparável vínculo entre corpo e ambiente numa modulação interacionista da linguagem.

Dado o caráter transitivo entre corpo e comunicação, e tendo o primeiro como cerne da Dança Imanente, afirma Mendes (2010, p. 204):

A noção de corpo como linguagem, conforme verificado, é pensamento que se fundamenta nas teorias da comunicação. Essas teorias reafirmam a condição comunicacional dos elementos expressivos do corpo, constituindo o que estudiosos da dança denominam de dramaturgia corporal.

Baseada em Katz & Greiner (2002), Mendes afirma que a dramaturgia de um corpo seria propriamente o “estado de existência” de um sujeito em sua medida de ser/estar no mundo. “É por meio de suas dramaturgias que o corpo fala, expressa e é o próprio indivíduo” (MENDES, 2010, p. 206).

A partir deste ponto desenrola-se a compreensão da dança como linguagem e metalinguagem no arquétipo da Teoria da Dança Imanente. Se o corpo a si se refere em dança e em si mesmo a constitui, seria impossível, desta forma, não sê-lo, em dança, metalinguisticamente.

Neste mesmo viés seria impossível desintegrar o corpo daquilo que fala de si mesmo em cena, isto é, não recorte de aspectos, mas sim uma abordagem geral de si cenicamente, contando de gestos mais literais até os mais abstratos, rompendo deste modo com os preestabelecimentos anteriormente convencionados em dança.

O *Metacorpo* é, portanto, tomado como medida de toda obra através da já mencionada dissecação artística, configurando-se “como estética do processo e do produto coreográfico” (MENDES, 2010, p. 222). Nos ditos da autora:

Durante a criação de *Avesso*, tudo gira em torno desse reconhecimento de si, uma vez que uma das motivações artísticas, compartilhadas com a CMD, é justamente refletir acerca das questões relativas ao ser humano (idem).

Ainda nisto, discutem-se as implicações dum corpo como sujeito e deste como objeto e suas repercussões no discurso metacorporal de *Avesso*. A simultaneidade destes predicativos é pensada à luz de Merleau-Ponty (1994). O corpo não como objeto do mundo, mas como sujeito no mundo é ponderado na relação corpo e ambiente/espço numa

espécie de recíproca absorção tanto por parte de um quanto do outro, gerando um *corpo-próprio*: o corpo como percepção primeira do mundo, logo, subsidiador primordial da obra.

“Trata-se de um único corpo em que as características de sujeito e objeto existem em caráter de simultaneidade, não havendo, assim, sobreposição de um em detrimento do outro” (2010, p. 230). Para além do corpo, enquanto si mesmo biologicamente instituído, as interconexões com a cena tida como *um todo* também constitui um importante ponto da propriedade metalinguística da Dança Imanente.

Se o corpo subsidia a obra, logo a obra como um todo (cenografia, figurino, iluminação, etc.) também é corpo. “Uma poética de dança em que se presencia um metacorpo, isto é, uma linguagem/discurso coreográfico metacorporal” (2010, p. 231).

Visibilidade

O processo artístico de *Avesso* suscitou questionamentos quanto ao que se é e o que se expõe na cena, uma vez que a apreciação pura, formal e literal de si mesmo

não suplantou o aspecto imaginativo da dança e do enxergar a si mesmo.

A participação da imagem neste princípio é crucial. Baseado nos estudos linguísticos de Calvino (1990), o *Princípio de Visibilidade* na dança proposto por Mendes indica caminhos metodológicos que se articula com os outros princípios já apresentados, objetivando fundar a poética cênico-artística propriamente dita naquilo que se vê tanto de si mesmo quanto aquilo que será mostrado a quem assiste.

O pensar por imagens auxiliou na construção do espetáculo que realizou a mescla entre uma realidade formal e outra imaginativa, fantasiosa, inventiva. Sendo a faculdade de visibilidade e imaginativa do ente humano inerente a este, não se interessou a TDI em realizar partição entre tais, mas, pelo contrário, combiná-las e a partir dessa composição alimentá-la em todo seu potencial criativo. Uma obra de arte não composta somente por aquilo que se enxerga, ou seja, pela literalidade da visão, mas também considerando o desnude desse olhar, isto é, enxergando aquilo que é invisível aos olhos.

Tendo a sensibilização corporal tomada como procedimento indutor advinda do ato de dissecação, passando pelo autorreconhecimento e afirmação metalinguística, a visibilidade, na TDI, aparece como conciliação entre aquilo que literalmente pode ser extraído por imagens através de aparelhos de diagnósticos por imagem e o aspecto gerador de imagens do ente humano.

Numa analogia com o espelho podem-se compreender os conceitos de corpo visivo e corpo visível de modo muito claro. O reflexo suscitado pelo espelho fornece uma imagem não necessariamente literal do objeto, mas que não necessariamente oferece completude na/de compreensão do mesmo, ou seja, não o dá integralmente, apenas em aspectos restritos e de rigorosa correspondência literal com o aparente.

Mas, será que o corpo se restringe aquilo que sua superfície apresenta? Segundo Mendes, de modo algum. Contrariamente a uma limitação daquilo que o corpo é ou possa vir-a-ser, a autora propõe a autopermissão de extrapolar os limites da compreensão ríspida daquilo que se é, liberando a propriedade criadora de si mesmo.

Pode-se imaginar e construir-se a si a partir desta. *Avesso* é a culminância cênica provisória desta experimentação criativa de si.

O *corpo visível* corresponde àquilo a que o corpo literalmente apresenta de si, em termos mais materiais de visualização. O corpo visivo, por sua vez, “é o conjunto de imagens desencadeadas pela imaginação dos intérpretes-criadores” (MENDES, 2010, p. 237), em outras palavras, uma “organicidade que ganha os aspectos não-biológicos localizados nos níveis fisiológicos e anatômicos do indivíduo” (idem). A ênfase durante a criação de *Avesso* nitidamente recai a este segundo aspecto.

Contudo, mesmo podendo ser articuladas simultaneamente no ato dançado, estas duas instâncias/noções diferem-se ainda nos seguintes aspectos: o *corpo visivo*, como aquele que acessa e impulsiona as modulações imaginativas do intérprete é puramente imagético, porém pujante no que diz respeito às suas repercussões na própria cena quando esbarra com o próprio ser e vir-a-ser do interprete-criador; o *corpo visível* diz respeito à expansão disto, dilatando-se ao que também será

visto pelo espectador enquanto corpo-cenografia, corpo-figurino, corpo-sonoplastia, e etc.: uma dança em toda sua visualidade ampliada.

Assim, elencados todos os aspectos basilares e constitutivos da Teoria da Dança Imanente, que provoca um reconhecimento de tal, incorreremos agora numa análise propriamente particular da TDI objetivando revelar alguns aspectos teóricos que buscam, sobretudo, desdobrar, distender, estender e alargar, essa compreensão de/em dança, porém, neste momento, se aproximando propriamente do campo filosófico, relacionando-a com algumas teorias do corpo, do ser/devir, do fazer e conhecer, propondo incipientemente uma TDI configurada em termos ontológicos, metodológicos e epistemológicos.

A CORPOGRAFIA IMANENTE

*

Todos os platôs são sempre de transição, porém é, este, um em especial. Impossível realizar uma abordagem de corpo e dança senão da perspectiva de tais. O corpo do artista é desacomodado, é diferente do “homem puramente de razão”. O artista se embrulha no caos, nisto, sua “casa” não necessariamente possui uma *Forma* visível, de estabilidade e fixidez diagnosticável na mera analogia. O artista que também desabita a casa des-re-constrói edifícios na efemeridade que lhe livra de uma asfixia. Talvez um artista seja um “inimigo amigado” da convenção, ou *convencionalmente* se constitua enquanto quebrador de fôrmas. Insubmisso artista, insubmissa arte.

Talvez a dança, como arte feita para não durar, nos acalante, pois até num vídeo a tinta borra. O borrar é nossa sina, e o errado também encontra lugar na dança. O cotidiano, o frequente o corriqueiro é passível de dançar? O equívoco, o passado e o futuro estão aí para a dança paraconsistentemente?

A agilidade da/em dança nos faz repensar essas questões a cada passo, mudando junto, mas com atos de *respiração*, abastecendo sempre a vida. Mas, em dança, defendemos, sim, um anseio de caos pondo-nos em desequilíbrios contrários (ou contrastantes) ao desfile de normas, técnicas, cláusulas e preceitos perfeitos, perfeitos. Propomos uma *dança-algo*, aquela que escorre e dissolve.

Insubmissa, desconforme, mas informe de algo não necessariamente universal, mas íntimo. Uma dança que é do corpo até nas suas falhas, cheia de falhas de si, emanada por uma infinidade de inconsistências que nada tem a ver com negação da singularidade que não se submete ou adequa ao bem-fazer. O trabalho de uma dança perfeita é solitariamente chorado porque a dança de fato vivida pulsa na reformulação constante de si mesma nem dando tempo de um texto

coreográfico esfriar. Ela se reformula e, de tal modo, que também formula e dissimula a não nula possibilidade de se deixar ser. Vai e vem nua, mas não nula.

Hipoteticamente uma afirmação do performer que dança como “sujeito” e “objeto” de si mesmo enquanto e se manifesta artisticamente em atos de presentificação de si, do mesmo e do outro.

Estas manifestações suscitam questionamentos passíveis de serem investigados tanto à luz da Dança quanto da Filosofia. Este viés nos faz prosseguir enfocando aspectos concernentes ao corpo que cria suas próprias regras fazendo-se ser dança até o corpo rodopiar sem ponto de referência. Este estágio é o mais difícil, porém através dele podemos nos achegar a um questionamento que já é uma proposição: a de que o ato dançado com acostamentos numa Teoria da Dança Imanente se trata de uma *Corpografia Imanente*. Em seguida, em passos de *rostidade*, comporemos uma dança de si

articulada a uma cênica diferença da alegação dum fazer-conhecer-ser intrinsecamente articulado à TDI e seu *pensamento-fazer*.

Corpos do corpo

O corpo do corpo não é somente aquele transposto representativamente pela biologia, educação física, química, anatomia etc. é, por outras vias, aquele que agrega também todas essas visões, mas que, ainda assim, desdiz-se em termos de pleno-contínuo reconhecimento do que a si mesmo seja⁴⁶.

A cada imersão um novo corpo, então *corpos*: vários, plurais, agudos, ressonantes, abertos, de passagem.

O corpo tem todas as predicções possíveis. Mas, e pelo próprio corpo? Isto é, por si? O corpo como predicção de si?

O fato de nos comunicarmos e até mesmo de, na maioria das vezes, só aprendermos por conceitos alocou o corpo à margem do conhecimento de si e do mundo porque

⁴⁶ “Suzete Venturelli (2004, p. 146) destaca as possibilidades artísticas contemporâneas, que permitem aos artistas trabalhar com questões de outras áreas do conhecimento. Em Paula Sibilia (2002, p.13) percebe-se uma defesa do corpo em aspecto complexo quando que “O corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando obsoleto”.

se tentou por muitas vezes lhe ensinar “fora de si” e aprender a partir de certa insensibilidade.

Categorizado ao extremo, tem-se corpo para tudo e para todos, mas, ao mesmo tempo, não se tem nem para si. Esse tal *Corpo*, o de conceito, não é só uma coisa ou outra, não é ser tratado como igual a todos, é também semantizar o inefável.

O indivíduo conjuga informações sensoriais com conceituais, abstrações que se acostumaram a doutrinar inclusive todos os seus comportamentos. Dessas articulações, discussões como de *propriedades*, *o inato* e/ou *o adquirido* são latentes. Múltiplas abordagens se voltam para o corpo, por vezes ao geral, por vezes em relação ao específico.

Se por um lado um indivíduo pode ser determinado, por outro seu aspecto de constitu-criação contínua também a ser latente. Nesta ocasião, é de suma importância destacar as interrelações, pois o sociopolítico e o cultural também são, decerto, influenciados pelo conceito. O corpo em eterno processo de criação – de si.

Se na idade clássica a abordagem era idealística, na medieval o corpo em recessão já revelava uma espécie de

anseio pelo por-vir libertário do corpo tanto no âmbito sociopolítico e cultural quanto no artístico.

A história de uma possível invenção do corpo quer de forma psicanalítica, filosófica ou antropológica condiz com tudo o que também ansiamos que ele seja. Porém, das abordagens supracitadas, interessa-nos a partir daqui uma aí não citada: a artística. Uma abordagem artística corresponderia não exatamente ao que tange em suas maneiras de uso ou desuso, mas principalmente aos seus aspectos polêmicos, como a invasão da vida pela arte, suas diluições, suas confluências, suas novas formas de organização, e tanto mais.

Novas formas de organização se edificam e desmancham a cada empreitada dissertativo-textual e cênico-performativa a respeito do que o corpo seja, a exemplo, da quantidade infindável de Teses, Dissertações e Monografias nos programas de pesquisa da sociologia, educação física, psicologia, filosofia (etc.).

Dos corpos que o corpo tem e pode ter, nos interessam suas possibilidades, seus rendimentos, seus haveres. O corpo conceitual não limitou, nem limitará suas incursões cênicas

que disparam novas compreensões, das mais absurdas e perturbadoras às mais conservadoras e estáticas.

Um corpo-mente como modulações de uma mesma substância – como quer Espinosa. Se tratam, enfim, de reverberações afetivas (corpo e mente) as quais ainda, talvez, nem se saiba dizer, acerca de tais efeitos.

Daqui em diante não se trata necessariamente de descrever o corpo como exterior, mas pensar ele a si mesmo na medida dos efeitos que uma performance pode lhe acometer. Tanto o dançar-pensar como o sentir o efeito dos outros corpos diz respeito à performance em medida até mesmo de nem se saber ainda o que se sente ao performar ou ao ser visto performando; o que não se pretende aqui é uma transposição das imagens dos efeitos da performance em si com fins últimos de se dizer o que é ou o que deixa de ser o

⁴⁷ Inspirações também nietzschianas quando, em *Assim falou Zaratustra*, afirma: “Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo”. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. “Eu” – dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que

ato performativo corpóreo-sensitivo (o que poderia ser considerado como uma “ideia inadequada”), mas evocar discursos a partir dos efeitos provocados por outro corpo que não necessariamente diz respeito a outros corpos, mas a si mesmo⁴⁷.

Assim, ajuda-nos Del Priore (1995) a pensar esta questão, visto que “na sociedade ocidental, existem temas e assuntos sobre os quais só falamos sussurrando” (p. 9). Sussurraremos a questão, porém, não necessariamente, em voz baixa.

E, quanto ao lugar do corpo, este pode configurar-se ainda como “do desejo, da vida e da morte”, nisto, “o corpo pode tê-los atraído por sua fascinação ambígua” (PRIORE, 1995, p. 10).

não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu. Aquilo que teus sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo. [...] Instrumentos e brinquedos, são os sentidos e o espírito; atrás deles acha-se, ainda, o ser próprio. O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito. [...] Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido — e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo. (NIETZSCHE, 2011, p. 51).

Dos modos de se usar o corpo aos modos de ser corpo e sê-lo em arte, configuramos essa tríade como nosso problema a partir de agora. Pois, se se limita o corpo ao discurso da “palavra” esta pesquisa não entoa canto de diferença, visto que sairia do aprisionamento pelo orgânico e iria diretamente para o cárcere do *logos*, pelo qual, esta mesma, poderia se voltar contra a própria *vida*.

Primeiramente, nas fantasias dos arranjos entre dois níveis, um feito de líquidos e vísceras; outro, de sensações, de desejos e de sentimentos. Segundo, na precariedade dos arranjos entre o interno e o externo no qual se evidenciam as relações com o campo social (médicas, estéticas, religiosas). Tais construções permitem um olhar sobre um corpo que está simultaneamente inteiro e desconjuntado, firme e flutuante, possuindo as virtudes de assentá-lo numa representação na qual se aliam as propriedades contraditórias de identidade e fragmentação (PRIORE, 1995, p.15)

Assentar o corpo é desrealizá-lo de sua própria realidade: da vida, de seu movimento, de sua agitação. Funcionalizá-lo também é um perigo, mas, também ele, em si, em ato de descompromissar-se seria demasiado perigoso. De modo ou de outro, apenas levantar a problematização de um corpo representado que passa por processos artísticos de

descentralização de referenciais também não é o suficiente, faz-se necessário ainda que ele se diga, obviamente na conectividade mente-corpo, como colocada anteriormente.

Não há severas negações. Há, enfim, corpos reclusos, inclinados, sujeitos e sujeitados, potentes e alentados, corpos passíveis de si como constituintes e não somente como ocupantes de um Corpo Universal, mas de particulares que não são meramente isolados, mas continuamente reformados de encontros em encontros e colisões e colisões. Corpo sempre todo, mas não universal, em festa, em luto, de espetacularidades, de intimidades, anonimatos, valorizações recessões, formalizações, desformalizações, vestidos e despidos, livres e adestrados, religiosos e estéticos, esportivos e intraduzíveis, indizíveis e já ditos, desorientados e hábeis, técnicos e comuns...: *corpos que se são corpo*.

Orlandi (2004), nesta discussão, nos auxilia quando apresenta como noções envoltórias de corpo na contemporaneidade três principais linhas de pensamento: (i) o “corpo próprio” (cujo é citado no *corpus* teórico da TDI), da perspectiva fenomenológica; (ii) o corpo entre poderes e saberes, suscitado por Foucault e; (iii) o corpo de

propriedades intensivas a partir dos encontros nos pensamentos de Deleuze e Guattari.

Acerca deste último destacamos nosso lócus: o meio-termo entre *funcionalidade* e a *intempestividade*.

[...] a funcionalidade do corpo orgânico e a intempestiva conectividade desejosa, mas sem confundir-se com a intencionalidade do corpo próprio ou com o corpo investido de saberes e poderes.” (ORLANDI, 2004, p. 10).

Partir do que já se sabe para conhecer o corpo é perigoso, pois “O corpo vivo e vivido, experimentado e experiente, transformou-se, assim, em objeto: um objeto capturável e unificado” (PRIORE, 1995, p. 22). Capturar usurpe movimento.

Objeto cuja extensão implica, também, a sua limitação; o corpo é finito, móvel e irretocável. Mas na sua aparente identidade, imobilidade e finitude ele é processo, resultado de gestões sociais e culturais, fruto de representações e de imaginário, agente de movimentos, fragmento de desordens” (1995, p. 22).

Um corpo dúctil. Um corpo que vive intempéries. “Os corpos são, por natureza, efêmeros” (Idem). Um corpo costumeiramente representado conforme parâmetros culturais

específicos pode ser perseguido por um texto como este com fins de seu esgotamento? Talvez. Porém, para elaborarmos mais sobre isso criamos a sessão *Corpo de regras?* Com intuito último de destacar a possibilidade própria da transgressão corpórea nas artes da cena e especialmente na dança, ou performance artística do/em movimento.

Corpo de regras?

Não faremos um traçado histórico para justificar nossa apreciação discursiva acerca de um corpo historicamente domesticado e ensinado a “ser”. Ademais, alguns traços de levantamentos desse cunho serão pincelados ao longo de todo o corpo desse espiral. Dito isto, nossa linha de frente será a contemporaneidade em suas manifestações “em instalação” como questionamentos próprios de uma liberação (e não necessariamente libertação) da arte ante dogmas verdadeiramente hostis.

Neste espaço também não vamos advogar a quebra como negação, uma vez que:

A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se

libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar (DANTO, 2006, p. 7).

Neste sentido, a Performance, como proposta de que o corpo se trata do próprio elemento de constituição do trabalho artístico, muito nos ajudará em nossa proposta de pensamento-fazer (des)centralizando as biopsicossocialidades daquele que dança como compleição de si-fluxo-artístico.

A intimidade é o cerne da performance. Não mais a plasticidade sobrepujante, não mais moldes técnicos “virtuosos”, não mais a ideia de perfeição, mas uma estreiteza de expressão que conecta também ao público o performer. Deste modo, temos a performance como criação e desdobramento de novos pensamentos e *modus operandi* em arte, sempre se inclinando ao aspecto inesgotável do “ser” artístico. Trata-se da des-re-constitu-criação de mundos possíveis em performance de movimento, mas que com a finalidade de afirmação também poderá ser lida como dança, porém tendo o corpo em movimento como cerne (des)óbvio.

Em performance do/em movimento não se sabe ao certo o que é (nem a si e nem a obra), tratar-se-ia, antes de mais nada, de uma experiência que, aqui, será tida como textual-abstrata e também performada-cênica. O corpo (des)óbvio da performance dismantela as estratégias definidas de sequência, equilíbrio etc., a qual devesse seguir, por exemplo, cânones de uma beleza fundada na ordem e tranquilidade.

No que propomos enquanto performance do/em movimento, somos-devimos o corpo que re-(des)-conhece-se sendo-se e, principalmente, vivendo a si. Isto diz respeito a assumir-se enquanto fluxo de si em experimentos corporais percepto-sensitivos e abstratos.

A performance confronta as produções de subjetividade e seus assistentes que, de modo ou outro, também a constituíam. Há conflitos, tensões e confrontamentos com o habitual, com o cotidiano, mesmo que valendo-se dele (BARBOSA, 2010):

[...] um jogo de espelhos, mas o artista como obra expondo uma realidade não encenada e literal que envolvem amputações físicas, exposição da miséria humana, da dor e a degradação social, questionamentos sobre a alienação do corpo físico ou confrontando-se

com os interditos culturais. Ou melhor, o artista e seu Corpo são o próprio canal de comunicação (emissor) que dispensa contextos narrativos. Assim, ao agir como sujeito e objeto artístico, o artista expõe o imaginário do Corpo e seus reflexos culturais em confronto com o público.

O corpo como fluência na arte. O corpo como “estrutura” da obra⁴⁸. Neste sentido, de que corpo este corpo se trata: *corpo de regras* ou *corpo de transgressão*?

São muitas perguntas por pouca sede de respostas neste sentido (ao menos às que se pretendem definitivas), mas nos propomos a mais algumas distinções. O corpo de regras insinua preceitos, normas, leis. E o corpo de transgressão necessita destas Formas em seus processos transgressores. A transgressão não ocorre sem as Formas, as mais pétreas possíveis. As mais sólidas, duras, desumanas regras são as mais passíveis de transgressão em vista de sua rigidez, primeiro por insistência e não necessariamente pelo repúdio

ou negação. A insistência da transgressão gera a deformação da Forma. Sem Formas não haveria transgressão.

De que regras estamos falando? Das que não afirmam, das que oprimem, das que castram. De “primeiras” e “segundas posições”, de calcanhares de pé frontais e da eterna graça e elegância que o rigor e a disciplina do “5, 6, 7 e 8...” podem nos “sugerir”, assim como da inacabável repetição com fins de lapidação artística de um estágio corporal e técnico aceitável, enfim, normativas sem fim.

Existe, porém, aqui, um contraponto. Tudo isto acima listado também podem ser encarados como potencializadores e/ou estimuladores de *outras* poéticas. O corpo pode ser aclamado em suas desmesuras como com um pé ao alto.

Mas, mais uma questão suscita (no andar deste texto): se já se existe uma convecção por que diabos a transgredir? Se já há uma espécie de Instituição promotora do bom fazer

⁴⁸ Seguindo inspirações de Hélio Oiticica quando diz que, no fundo, o que ocorre é uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p.111-115. 2008, p. 31)

por que não somente obedecê-la? Ou mesmo, se se deseja a transgressão por que não cabalmente, destruir com a Norma?

Para não respondermos drasticamente a estas perguntas, sugerimos, no mínimo, duas motivações: 1) o do prazer de ter sempre algo a desobedecer e o de 2) ter sempre o impulso de desejar a transgressão. Como dito, ter uma Forma garante sempre sua transgressão. Uma potente busca por uma poética do “e se...”; o infinitivo e o gerúndio na dança.

Uma dança de transgressão se vale de formas, mas não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados por esta, nem precisamente delineados por imprescindíveis “quesitos” de apuro técnico-estético. A performance possui apelo à errância. Tudo permitido [?]. “A dança”, enquanto performance do movimento, “parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, nudez, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios” (SILVA, 2008, p. 33).

Aonde está a Forma que a Dança Imanente visa perverter? Num primeiro momento poderíamos dizer que na estática da organicidade da dança, mas, se olhado mais aproximadamente, isto pode se recair numa contradição

quando há, de modo ou de outro, uma transposição orgânica no repasse de movimentos criados por um a outro no caso de um núcleo criativo coletivo, ou, ainda, até mesmo pela visualização através de exames para se saber, de modo ou outro, como cientificamente se é constituído e como isto poderia entusiasmar um processo de criação.

Num segundo momento, poder-se-ia dizer, de forma mais ampla, que a Forma a ser pervertida pela DI seria a dos sistemas de movimentos convencionados, mas, também ainda não nos convence, uma vez que tal não empreende negação de estilísticas.

Por terceiro, poderíamos tirar que a Forma a ser dobrada pela Dança Imanente seria a da não padronização na feitura artística em dança em termos metodológicos, porém, aqui, ainda haveria algo a se questionar uma vez que são lançados mão de “princípios” e estes, por sua vez, caracterizando pressupostos no processo de criação; disto, uma problematização: pressupostos poderiam estar, portanto, pressupondo não pressupostos, visto que a Dança Imanente renuncia a pressupostos com vistas a uma obra de movimentos autônomos?

A *Representação* na Dança, de modo geral, talvez, na leitura aqui empreendida, seja, reunidamente, nossa principal *Forma* a ser desregrada enquanto dançarino de uma dança pretensamente imanente.

Em Dança Imanente uma coisa não pode estar por outra e a Representação implica um representante e um representado numa analogia que, imediatamente, já inibe a impulsos de *diferença*. A própria presentificação poderia ser impedida em uma dança que se configure prioritariamente representativa. O apresentar de novo o “novo” pode, no fim, deixar este último opaco.

No entanto, não entraremos mais a fundo nesta discussão, visto que nosso intento principal tanto textualmente quanto cênico, neste momento, é de pensar como a diferença pode gerar algumas irritações à Forma em suas formas de expressão, deixando o problema da Representação como perene plano de fundo desta dissertação e mais proximamente abordado no último platô deste texto.

Significar o ausente não é nosso escopo, mas sim potencializar o presente, aquilo que está acontecendo, o corrente. O já pronto serviria apenas para sua transgressão.

Nisto, um corpo cênico por corpografia imanente em dança e filosofia.

Corpografia cênica

Criar [novas] Formas em Dança Imanente só se dá em função da sua própria dissolução. Se um corpo imanente sugere a abundância de si na obra, uma escrita do corpo a partir da prerrogativa imanente sugere escritos e escritas cênicas e teóricas que levarão em consideração uma intensificação de si permitindo-se estar em constante transformação, experimentação e transmissão, sempre afetando e sempre afetado. Uma corpografia artística imanente propaga-se, multiplica-se, conecta-se, passa, expande, irradia, mistura, cruza etc.

Numa corpografia imanente a *cor* do corpo é a *cor* da obra (ou do fluxo artístico como sempre em reconstituição). Trata-se de uma simultânea criação e produção de si infindável e inestancável. “Quem experimenta? O corpo. Quem inventa? Ele” (Michel Serres). Um corpo em potência, sequer sabemos o que ele pode (o que nós podemos), como afirmado por Espinosa (2009). Seria

exatamente neste desconhecer que emergiria uma cena imanente, esta como e em ato. Um corpo não só funcional.

Não se trata de uma instrumentalização do corpo na cena e para a cena. Este corpo mesmo produz espaços, tempos, sentimentos e ações que advém de si e se conectam com outros numa fuga do automatismo trazendo, por sua vez, o inusitado para a cena em escapes tanto das organicidades quanto do *logos*, bem como dos hábitos de controle. Uma produção de disponibilidade de si que alarga o momento e gera momentos dentro de momentos, não se tratando “puramente” de uma antilógica (ou antilogia), mas de uma conjugação desta como o sensorio-perceptível que despertará a novidade cênica da poética.

Em sentido deleuzo-guattariano, corresponderia à medida em que se sugere uma reconstituição de si a partir dos *encontros*, dos contatos percepto-afetivos com os outros e com as coisas. Uma saída de si que se dispõe aos toques dos outros numa medida de recíproca constituição em um se

comportar na diferença, pois não se trataria de empreender sempre as mesmas avaliações às mesmas relações.

São maneiras próprias de agir e adentrar mundos simultaneamente às suas criações. Tudo começa por ele e nele se finda em caminhos amplos tanto de experimentações racionais quanto em outras não denominadas, fracionárias e de reverberações não majoritariamente compreensíveis pela razão. Uma Corpografia Imanente Cênica é um grito do corpo em sua plenitude e integralidade.

O artista corpograficamente se propõe enquanto *lugar* da arte. O corpo como própria reflexão (e não só reflexo de) da obra, sendo ainda imagem e tempo intensificadas em si mesmas que, a nosso ver, se expande também ao público, levando, desta forma, este a um lugar de experimentação⁴⁹, criação de imaginários-outros e artiscização no que contempla e simultaneamente atua.

Uma corpografia imanente reúne categorias, classificações que já nos dadas: uma corpografia imanente é

⁴⁹ “Neste contexto experimentação quer dizer colocar em causa o sistema da representação” (PELLEJERO *in* BRITO & COSTA, 2019, p. 22).

dança, é música, é performance? Aqui percebemos a potência do corpo de criar ares que ele mesmo respirará.

O deslocamento é o lugar do corpo que corpografa imanentemente em/nas artes. A corpografia imanente é movente e movência que transpassa a passividade do corpo que *sobe e desce*.

Esta corpografia gera problemas estéticos e biopsicossociais, novas experimentações, caminhos, dizeres, refúgios, fugas, reflexões. Aqui começaremos a inserir, de modo mais “palpável”, o que pensamos-fazemos enquanto *Corpografia Imanente* nas artes.

Visto que, a imanência em dança visa, sobretudo, a ênfase no fluxo artístico centrado no corpo do intérprete-compositor (ROCHA, 2016), tomando-o não somente como informante da obra, mas enquanto obra própria de si e de cena (MENDES, 2010), partiremos dos conceitos e vivências do ato de dissecação artística do corpo, bem como do corpo dissecado, ambos correspondendo, respectivamente, à análise de voltar-se sobre si em autorredescoberta e recriação tanto de si quanto do meio e, disto, culminar num efeito cênico,

para nos fazermos entender por meios da fala do próprio corpo que performa e sugere seus conceitos.

Em pensamento dançante sugerimos uma reflexão presentificada, atual e intransferível de si (FISCHER-LICHTE, 2008), sobre uma *Corpografia Imanente*, em 05 (cinco) desempenhos artístico-performativos, a saber: Corpografia Imanente [I], Corpografia Imanente [II], Corpografia Imanente [III] e Corpografia Imanente [IV], realizados em distintos locais da cidade de Belém/PA e, a Corpografia Imanente [V], realizada durante a apresentação oral com demonstração artística deste experimento teórico no VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, que aconteceu no período de 04 a 07 de junho de 2019, na cidade de Salvador/BA.

Considerando os atos, discutir-se-á cinco pontos cênico-teóricos disparados propriamente pelas performances, a saber: a questão da (i) coreontologia imanente como vinculação genuína àquele que performa; (ii) ato imanentemente presentificado; a proposta de uma (iii) poética cenicamente teórica; o (iv) ato de “várias” e “uma só” poética cênico-teórica e; (v) o medo do fim [de si, da vida e da obra].

Uma Corpografia Imanente (CI) consiste numa escrita do corpo, enquanto ser/devir (nesta especial contradição), onde de si surge a cena e por si e em si ela é realizada. Uma CI trata-se da plenitude ôntica (naquilo que é e que vem-a-ser) em ato cênico-performativo em tudo o que pode e não pode ser concebido em termos teóricos ou tecnicamente dançáveis. Ora, o que e quem é este que *está* ou *é* cena? O anseio e avidez por si que reverberam numa poética intimamente relacionada com o indivíduo performer.

(i) *Uma coreontologia imanente.*

Em Corpografia Imanente [III], exibida na Ilha do Combu, durante a disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, ministrada pelas professoras doutoras Maria dos Remédios de Brito e Cláudia Leão (PPGArtes/UFPA), a ideia, como sugere o título desta subseção, é a busca duma coreontologia predominante no ser-feitura em arte, mas que também está diretamente ligada a uma coreoepistemologia e uma coreometodologia do fazer-ser-conhecer em dança (GOMES, 2018).



Figura 8. *Corpografia Imanente [III]*. Do *ontos* que se faz da/em obra. Performance em meio a lama-terra ribeirinha. *De onde surge o ente que performa?* Fotografia: Heloá Pinheiro.

De onde emerge aquele que performa?

Jamais se saberá o que se é e, caminhar pelo seu contrário é, certamente, uma das primeiras tentações do performer que corpografa imanentemente.

Por outro lado, sempre se suspeitará minimamente de onde se vem, dos desandes de onde o devir emerge e de onde o corpo-obra se “origina”. Mendes (2010) argumenta em prol dum autorreconhecimento que culminará incipientemente num Corpo Imanente fruto de uma dissecação [artística] de si,

percebendo o corpo em seu estado de atualidade e considerando inclusive [e, talvez, principalmente] o seu legítimo desconhecimento como fonte de obra. A intercessão entre o conhecer e o desconhecer é o lugar da Corpografia Imanente. O ser e o não ser conflitam, alocando o paradoxo como o seu habitat. O ato artístico-performativo corpografado imanentemente conhece técnicas, normas, leis de movimento, mas ao mesmo tempo desconhece até mesmo a certeza daquilo que se irá empreender, suas aplicações e montagens.

Não se sabe o que irá acontecer, mas pelo menos desconfia-se a respeito do que acontece e do que se conhece de alguma forma, mesmo no paradoxal desconhecimento daquilo que se performa. Controverte-se o si para consigo mesmo: a ambiguidade e o paradoxo, mais uma vez, são a combinação corpográfica.

A partir do questionamento “De que chão surgiu?” surgiu Corpografia Imanente [III] levantando questões como as mencionadas acima.

Uma Coreontologia implica uma transgressão do ser congelado da tradição e do não-ser que vem-a-ser ou deixa a todo tempo de ser da contemporaneidade, disparando sempre

uma infinita investigação daquilo que venha-a-ser o tal do ser, isto é, “ser” a coreografia na lâmina, na película, no *tênue*.

Acerca deste ser-obra em circunstância de obscuridade, mas de ciência mínima daquilo que se seja, incorrem os suspiros de criação que, segundo nossa análise, são presentificados e imanentes.

A coreontologia de um intérprete-criador circunscreve-se ao ser e não-ser em mútua medida de constituição da obra. Trata-se, por fim, de ser, em suas imperfeições, perfeito em/na cena da forma e no formato que se é. A feitura corpográfica não se encerra em “acertos”, nem se esgota em “erros”. A obra coreontológica é, *devém* no absurdo desta conciliação.

(ii) *O ato imanentemente presentificado*

Uma poética presentificada baseia-se nos escritos teórico-cênicos de Fischer-Lichte (2008, p. 16-17), onde “a questão central da performance não é compreendê-la, mas ter uma experiência e lidar com essa experiência, a qual não poderia ser suplantada, antes ou depois, pela reflexão”. Nos

ditos de Mendes: uma “subjetividade do corpo no corpo e representada [apresentada] no próprio corpo” (2010, p. 167).

Em Corpografia Imanente [I], exibida no Auditório do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), na disciplina Corpo em Processos Artísticos, ministrada pelo Dr. Cesário Pimentel, aquele que performa depara-se com a “única” coisa que se há para a performance: *consigo-mesmo-outro*.

Este ato ocorreu em cerca de 10 (dez) minutos presentificados imanentemente, onde desligaram-se todas as luzes do ambiente e apenas um fio de luz que entrava pela janela do auditório, iluminava um corpo “nu” em cena. Só se tinha a si e ao ambiente minimamente antiartificializado. Corpografou-se a si numa negação de busca de alguma coisa, ativando, em suma, aquilo que se é e que se vem-a-ser para o ato cênico. Naquele momento o intérprete-criador era somente o apelo pelo ser. E assim o foi, em cena, diante todos.



Figura 8. Corpografia Imanente [I]. Daquilo que se é, é-se obra. Performance iluminada tão somente com o fio de luz natural advindo da janela. *D(o) que se necessita para performar?* Fotografia: Ceci Bandeira.

A imanência, numa perspectiva ontológica, em modo geral, prevê presentificação ou acontecimento: o como se está é como se é obra. Lapsos criativos do momento cintilam numa performance do acontecimento.

Uma ontologia imanente pautada no devir, em pressupostos deleuzo-guattarianos, sugere, imediatamente, diferença. Tanto no pensamento dos franceses quanto no mendiano significa, em filosofia e dança, tratar-se da plenitude do gozo de si, porém, não aquele si estático e suprassensível, mas o “desideal” (VASCONCELOS, 2005).

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze disserta enormemente a respeito do acontecimento, porém não nos pretendemos a um estudo exegético deste conceito. A nós, interessa captar estímulos de pensamentos que nos gerem outros pensamentos. Neste sentido, o acontecimento que pensamos aqui tem a ver com um efeito de superfície, isto é, um não tratar-se de identidades fixas, de qualidades rigorosas, mas sim de algo que ao mesmo tempo em que sempre aponta para outra coisa tem a ver com a presentificação da senciência. Nos termos de Andrade (2018): “de algo que aponta para outra

coisa, um efeito, uma marca, como a cicatriz que faz pensar na ferida” (p. 17).

Tratar-se-ia, enfim, de um estados de coisas que não se interessa pela definição, mas que anseia por aquilo que está presente. No paradoxo, é sempre a conjunção “e” e não “é”, que, neste texto, transfigura o “é”, “ser”, pelo peso que tem, para uma prerrogativa de síntese disjuntiva apontando sempre para mais possibilidades de possíveis. Percebe-se que em nossa proposição não há o ideal de uma compreensão válida e, por isso, nosso aspecto transgressor. Esse referente clássico não está incluso em nossa concepção de “ser” e “ontologia”, pois entre as coisas há o inexprimível no ato do momento em que a coisa propriamente acontece.

Andrade nos auxilia na compreensão de Deleuze quando expõe o paradoxo do real e do atributo lógico como “incorporais” não podendo, assim, “servir como propriedades e sim, como ação” (2018, p. 17). Ainda segundo ele: “tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Não há definições, mas a busca de sentidos. Os predicados são verbos e, portanto, acontecimentos” (Idem).

(iii) *Uma poética cênico-teórica*

Quando muitas vezes perguntados a respeito da cisão entre nossos fazeres – o artístico e o filosófico – nós, enquanto intérprete-criadores e performers em artes, bem como pensadores do que esta possa ser, reafirmamos como resposta a todos os perguntadores, a comum dimensão criativa de toda feitura, quer em artes quer em filosofia.

Com fins de vinculação e unificação dos fazeres ônticos, tanto performativos cênicos quanto teóricos, o terceiro momento do processo corpográfico deste texto, intitulado *Corpografia Imanente [IV]*, revela a univocidade/equivocidade (no paradoxo) do fazer ontológico imanente. No que se é, ao mesmo tempo em que se percebem perfis também se pode deixar de ser o que se é/foi e traçar novos caminhos para um vir-a-ser. Dito de outro modo, não se pode deixar (nem disto se necessita) de ser filósofo para artistar (CORAZZA, 2002; 2006), bem como não se pode deixar de se fazer arte para filosofar, pois num mesmo ser estes fazeres são intrínsecos e não há momento de pausa para um ou para outro acontecer: ambos acontecem juntos.

Neste viés, tal corpografia fora exibida no VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Filosofia da UFPA como proposta de conjugação do corpo que filosofa e da mente que faz arte, não separadamente, mas simultaneamente; deste modo, unificando os fazeres e constituindo mais uma dimensão corpográfica e imanente.



Figura 9. *Corpografia Imanente [IV]*. Do *ontos* unificado. Performance de um corpo em (des)construção em meio ao cênico e teórico. *O ente que performa é fragmentado?*
Fotografia: Cleiane Moraes.

(iv) “Várias” e “uma só” poética cênica e teórica

Uma Corpografia Imanente implica em múltiplos aspectos constitutivos ônticos da feitura artística. Não se precisa saber quem se é para se ser. Mas, e quando a coreontologia, a presentificação, o acontecimento e a cena-teoria entram em colapso no ato de autoreconhecimento e desconhecimento de si? Em suma, toda esta explosão vivencial não somente invade a cena, como a é propriamente.

Em Corpografia Imanente [II], exibida no auditório do PPGArtes/UFPA durante a exposição dos trabalhos de conclusão de disciplina, a saber, Seminários Avançados II – Ideias Libertárias: pensamentos, processos e ações, ministrada pelos professores doutores Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy, a culminância de todos os outros atos poéticos que constituem uma só poética implodiram em um ser que não sabia mais quem era. Todos estes pontos constituíram aquilo que foi visto durante um evento que ocupara toda “casa” do PPGArtes.

O que se é devém a partir do que se auto-pensa sobre si ou a partir do que o outro pensa sobre o que se seja? O que os textos dizem, eles dizem sobre si? As notas de uma avaliação

externa notam em “essência” o que se é ou a cena que se é? Tais indagações fizeram sucumbir em obra, isto é, em (des)construção, um intérprete-criador pleno. Declaramos plenitude. O que há de se pensar de quem somente é/devém?

O desfim disso é que o que se é se deixa de ser a todo o momento e que tudo aquilo que um dia se foi também o é de mesmo-modo-outro o que se é agora. Corpografia Imanente [II] traz à tona a mudança e o mudar. Pois, até para se permanecer, muda-se e tudo aquilo que outrora fora corpografado é também o que se corpografa ainda hoje em arte performativa.



Figura 11. *Corpografia Imanente [II]*. A plenitude de ser o que se é em cena. Fotografia: Cleiane Moraes.

Essa multiface, tipicamente pós-moderna, institui aquele que performa como o que foge da identidade e, estes preceitos foram levados todos unanimemente à cena em Seminários Avançados II. Recorremos a uma antropofagia ôntica que constitui o performer na medida em que não se é somente o que se é, mas também o que se quiser vir porventura a ser. Este texto enquanto ensaio artístico e filosófico corresponde diretamente ao que nos apresenta Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico e que, muito bem aproveitado por Herkenhoff em *Princípios e Processos* (2017), demonstram um caráter bi-analógico da investigação crítica em artes e na filosofia: o (i) caráter de equivocidade, mas também univocidade da obra artística (não dá para desperdiçar o dual), isto é, a obra-processo como não-pronta e acabada e (ii) a possibilidade infinita da arte aliada

⁵⁰ Essa terminologia é utilizada com fins de afirmação dos complexos antagônicos na dança, o que reforça as propriedades ambíguas e irresolutas do dançar e do ser-dança, de acordo com o que temos pensado nesta Dissertação. Não mesclar essas possibilidades nos endereçaria mais uma vez à extremos polares que, de nenhum modo, nos interessam aqui, visto ser o que acompanhamos em boa parte da história da dança até aqui.

⁵¹ Em aliança ao pensamento paradoxal de Deleuze, onde, por exemplo, a cabeça é o órgão tanto da amorosidade quanto das trocas, “mas precisamente porque ela é seu terror ou seu paradoxo” (2018, p. 18).

ao estudo dos conceitos como uno-múltipla⁵⁰ e desveladora de sentidos que também unificam os fazeres, quer artísticos, filosóficos ou científicos como também criadores, isto, na múltipla antropofagia retroalimentada que fundamenta inclusive esta nossa proposição. Antropofagicamente se é uno e múltiplo, simultaneamente.

(v) *O (des)fim de obra.*

O que implica dizer que algo está pronto e acabado? Ou mesmo do que se trata o fim? Em nossa dança se trata de um “fim” assumido por ter-se ciência de sua infinidade (são muitos paradoxos⁵¹). Desde a elaboração processual da obra até sua reverberação contemplativa (ou participativa), ela estabelece espiralamente inúmeras zonas de conexão que nos fazem perder seu fim e começo e qualquer tipo de referencial.

Assim como, artisticamente, a tomada de uma essência indeterminada artaudiana “em linha rigorosa, abstrata, que se alimenta do claro-escuro” (p. 54).

Quando se autocompreende-se enquanto *intermezzo* de processo, fluxo artístico, percebe-se, em suma, que o mais importante não seria propriamente *exibir*, mas o *vivenciar*. Aqui se encontra o ponto central da análise desta última corpografia que encerra (?) um ciclo: o permanecer em processo e entender este processo como vida mantenedora de toda obra.

A Corpografia Imanente [V] se insere nessa perspectiva uma vez que seu indutor de construção é a própria vida e tudo o que ela circunscreve, bem como provoca. O que se *é* ou *está* no momento da performance? A si. O que se está sentindo? Amor, tristeza, angústia, ódio, raiva?

Em Corpografia Imanente [V], o fim. A inserção da problemática do fim numa obra-vida. O fim mete medo, dá, produz, abrolha, germina, faz nascer puro medo, ao menos a nós. Mas medo de que? De tudo. O fim e o início provocam medo. No caso desta performance, tomamos o rumo de um relacionamento amoroso. Relembradas as dores do começo, eram de barriga, as borboletas. Mas também as dores do fim, de sufocamento e da ausência.

O término de um relacionamento nos disparou a própria maneira de enxergar a arte como efêmera. Assim, efêmera vida, efêmera arte.

Heráclito-parmenidianamente (nos usos mais abusivos de suas dicotomias) a arte faz fluir, mas também entupir artérias. Tudo num sufocamento overdótico de vida. Uma overdose de corpo refletida no próprio corpo (MENDES, 2010) se deixando transpassar, passar, por corpos outros (SANT'ANNA, 2001), aberto a toda e qualquer interferência do por vir (SANTANA, 2002).

O choro em cena fez escorrer a possibilidade de escorrimento da própria obra, fazendo chegar, misteriosamente ao outro, um pouco do si que flutua pelo espaço: um invisível envio de carga subjetiva enorme para o cosmos, bem como dele a receber. O desnudamento só se dá imanentemente. “Por isso é que, quem dança a dança imanente, dança a si mesmo” (MENDES, 2010, p. 292), com todos os seus medos, fins e (re)começos.



Figura 11. *Corpografia Imanente [V]*. A angústia do fim [dum relacionamento ou da própria obra de arte] corpografada em alteridade e simultânea subjetividade. O ente-performer se dança em dança na dança de si, que por acaso tem a ver com o *outro*. Fotografia: Larissa Chaves. Acervo Pessoal.

Por fim, todas as corpografias empreendidas neste platô, bem como seus desdobramentos quer teóricos quer imagéticos, integram um só Ato que não se restringe a uma performance (cênica ou textual), mas que se configura mais

como um modo de fazer-ser-conhecer em dança ou performance artístico do/em movimento.

A integração entre atos diversos muito provavelmente integrará novos corpos de investigação movidas pela questão: o fluxo é contínuo ou fragmentado/separado/dividido? “Unamente”, todos. O artista percorre e é sua trajetória, sendo esta por sua vez uma inseparável vida-obra.

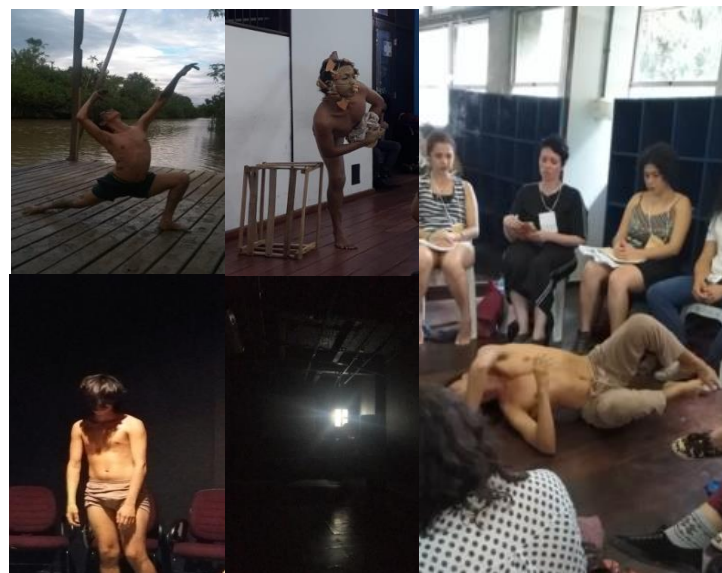


Figura 12. *Corpografia Imanente [III], [II], [IV] e [I]*. A coreontologia, a imanência, a presentificação, a cena-teoria, a plenitude do ser em “vários” e “um só” ato e o (des)fim. Fonte: Acervo Pessoal.

Uma corpografia imanente sugere um dançar que não se tem, mas que se é: o dançar não é meu: o dançar sou eu...⁵². Novas implicações desta afirmação serão expandidas no decorrer do texto: o paradoxo e a questão de ser-estar de modo ambíguo.

Neste passo, em dança, se perguntaria o que se é sem necessária prerrogativa de resposta. Talvez se pense, neste momento, em uma *rostidade*, conforme desdobra Brito (2017, p. 143) a partir de Deleuze-Guattari.

Um rosto não é encontrar ou procurar, nem equivale a fomentar um conceito, mas ele passa por maquinismo e por um conjunto de vigilância. Ele também fomenta resistência, cava espaço de invenção, produz seus desdobramentos, configurando um verdadeiro criacionismo (BRITO, 2017, p. 143)

Uma procura que não sugere encontrar por vias de plenitude da experimentação. A experimentação implica necessariamente invenção que aqui, tem a ver com criação de protuberâncias de si, expansões, dilatações do que se é ou devém.

⁵² Metáfora parafraseada de Fernando Pessoa em “O universo não é meu: sou eu”. Disponível em: <https://farofafilosofica.com/2018/07/21/o-universo-nao-e-meu-sou-eu-texto-de-fernando-pessoa/>.

Quando se propõe uma espécie de defesa de identidade num ato corpografado imanentemente que tem a ver com sua personalidade e idiossincrasia, imediatamente se pensa na contradição que isso pode causar, ainda mais quando se defende que tudo não se trata de um congelamento do *si*, do *ser* ou do que se é. Há sempre uma topada na polaridade que diz que ou se tem que ser ou se tem de devir; nunca junto, sempre um ou outro. A ousadia deste texto talvez esteja em defender, em suma, este paradoxo. Um “rosto” que possui aspectos de identificação, mas que é cheio de crateras, físsuras que em si-mesmo-outro desdobra-se a si e ao mundo em (ir)realizações inacabadas: uma paradoxal (im)possibilidade de se ser.

Não se chega em um rosto acabado, finalizado, sendo, portanto, uma batalha, uma guerra diária para a criação do rosto. Do mesmo modo que não há um solo unificado, mesmo na luta permanente para compor um rosto universalizante. Pela superfície do rosto navega a multiplicidade [...] (BRITO, 2017, p. 143).

O que Deleuze e Guattari (2010) propõem enquanto máquinas de produção de subjetividade que podem estar tradicionalmente (e rigorosamente) territorializadas, em dança, poderia ser pensado também em termos mais amplos de um corpo condicionado sociopoliticamente e tecnicamente que perde suas “propriedades” de dilatação e transferências nômades, isto é, suas intensidades. Um corpo que performa em movimento está em trânsito e permanente estado de mutação de originalidade de si e de obra.

Quando Mendes pensa uma dança baseada na subjetividade⁵³, certamente está a se referir às dobras constitutivas infinitas da subjetividade que, em coadunação com os ditos de Brito, em sua leitura acerca de Deleuze-Guattari, tratar-se-ia de uma subjetividade em formação por complexas conexões e que por estas também se operariam outras-novas.

Nessa configuração produtiva, uma subjetividade é arborescência-rizoma e dobra na superfície. Na sua produção, não se sabe efetivamente o peso e a leveza que desencadeia, mas o agenciamento produtivo a atravessa, o conflito é permanente, havendo

uma realização infinita no acontecimento (BRITO, 2017, p. 146).

Admoesta Brito que estas “formas de ser” podem ser nitidamente instâncias configuradas pela representação que infunde e é infundida no mundo para que se imobilize o que se seja (o que se é pode-se estar sendo direcionado), o que, por outro lado, em Mendes não é (re)visto em cena como problemática cerne, uma vez que estas representações trazidas (e, talvez, embutidas) pelo mundo (capitalista, por exemplo) também se constitua como matéria de obra. Assim,

Formam-se imagens de mães, de filhos, de gostos, de crianças, de mulheres, de homens, havendo sempre modificações que criam maneiras de articulação no trabalho, na família, na escola, nas instituições” (idem).

Estas imagens querendo ou não aparecem e são aproveitadas na feitura dançada de Mendes. Um modelo representativo talvez esteja ali instaurado, porém, emergimos com uma proposta que não extermine tal prática na dança, mas que perceba, por outro lado, que numa corpografia imanente, de modo mais geral, a articulação entre estas

⁵³ Discorreremos ainda mais sobre esta noção mais adiante.

imagens se tocam como também configuração de se ser-no-mundo também de forma outra sem a perspectiva *fundamentalista*⁵⁴.

Aqui é pensada uma máquina que edifica e derroca constantemente a si, pois “nela há o processo de construção e desconstrução, tendo a capacidade imanente de criar, de entrar em diferentes planos, de anular diferentes linhas, de traçar redes com a capacidade de territorializar e de desterritorializar” (BRITO, 2017, p. 146).

Nas artes cênicas – ou nas artes do corpo – o desafio está justamente nesse territorializar e desterritorializar, no caso, o corpo performativo, *aliada* à uma espécie de máquina abstrata, pois:

A máquina abstrata deve ser posta como capacidade de diferenciação, pois produz encadeamentos, bem como tem a capacidade de configurá-los. Sendo assim, não há linearidade, também não há um peso de estado de coisas fixas. Se há processualidade, virtualidades, dobramentos, plasticidades, pode-se fazer a opção pelo entendimento de que não há

totalizações fechadas em si que possam demarcar um universo de referência; elas são como a “máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 39).

Se aqui se defende um corpo-performer teórico-cênico, a Máquina Abstrata muito contribui o pensar-fazer em dança que indica transição de planos, possibilidades de extração e deglutição do poético-teórico, do cênico-vivível, do cênico-pensável e etc, enfocando, de certo modo, sempre a competência criativa: “[...] um rosto está sempre para ser maquinado e não efetivamente concluído” (BRITO, 2017, p. 146).

O sempre “por montar” rosto subjetivo, segundo Deleuze-Guattari, “definem zonas de frequência ou de probabilidades” (1996, p. 32), lentidões, pequenas estabilizações, ou redundâncias, “[...] o quadro no qual os

⁵⁴ Novas problematizações surgem deste ponto, porém melhor delinearemos elas no momento do texto intitulado *Do fazer-conhecer-ser em dança*.

desenhos significantes são postos que neutralizam comunicações violentas, rebeldes”: o tumulto se branda.

O que pode se tornar um problema enquanto a deglutição do performer por uma *máquina abstrata de codificação*, que é o que dá rosto, por outro lado, é tomado como procura eterna de papéis de seleção que nunca serão encontrados, porque há uma derrocada e construção constantes de rostidades. Pois, uma *rostidade*, nestes termos, está sempre em “[...] suspeita, uma zona lacunar suspensa, paisagem vaga, buraco aberto, pontos de virtualizações impossíveis” (BRITO, 2017, p. 147).

O *contorno* da rostidade em “determinadas expressões” são propostas por campos de tolerância advindos da Máquina Abstrata que “esquadrinha, faz sua inscrição, mesmo que em certas situações possa ser provisória” (Idem).

O cuidado está em não tomar um aspecto de “ordenação de ondas” como frequência identitária incisiva e fixa, lembrando sempre de sua interconexão com o ambiente (ou paisagem): os rostos como planos-paisagem, sempre em aberto e em saídas/aberturas. O rosto é um corpo com aberturas e saídas.

[...] um rosto que é também um corpo, ou melhor, uma superfície não pode nunca encontrar uma forma efetiva, sendo aberto, esburacado, pode estar fechado, alegre, triste, cansado, revigorado, pode apresentar também um olhar faminto, uma boca sem riso, uma pele enrugada. É possível entrar e sair do rosto ou mesmo fazer dele uma zona de indiscernibilidade. Produzir uma rostidade nunca é tranquilizador, pois há variações, experimentações, passagens, desmontes, violações, lamurias, guerras (BRITO, 2017, p. 149).

O rosto como pressuposto de condenação pelo representativo, aqui recebe uma ressignificação de desinstalação identitária, conforme pensa também Mendes (2010, p. 164):

Diante das concepções de identidade na pós-modernidade, o indivíduo já não é individual. Ele é um sujeito que se constrói a partir de uma coletividade e essa característica é assim conferida à sua corporeidade (MENDES, 2010, p. 164).

Na arte, o corpo insubmisso emergiria como recusa à rostidade da conservação, que mesmo “tatuada” sociopoliticamente pode produzir seus escapamentos e fugas. A indefinição do rosto também pode ser ansiada (re)configurando subjetividades: “desfazedora de rosto”.

Os rostos que se manifestam, codificados, em arte, se transformam e transfiguram em equivocidades, “[...] pois no rosto há um mundo inexplorado, mundo de futuros-presentes, instantes, velocidades vitais, que nenhuma lógica linear poderá navegar” (BRITO, 2017, p. 150). O que pode um rosto? Experimentações éticas, políticas... Ele atrai censura, mas também desejo, liberdade (Idem).

Acerca do que precisamente viria a se tratar uma Corpografia Imanente Artística, cabe-se delinear nesta secção ainda o local dessa proposição: tratar-se-ia, afinal, de uma estratégia de análise, uma proposta de dança, um processo criativo, um gênero de dança, um procedimento? Em suma, uma corpografia imanente dada artisticamente em dança refere-se, na precisão despretensiosa de uma noção artístico-filosófica, às possibilidades artísticas e poetizadoras advindas e criadas do/no corpo que leva em consideração aquilo que é singular do performer em seu intrínseco vínculo com a performance.

Portanto, uma corpografia imanente em campos expandidos pode se tratar tanto de um procedimento exegético à luz da singularidade daquele que pesquisa até o

modo genuíno de manifestação artística quer em dança quer em outra linguagem que leve, sobretudo, em consideração sua autenticidade no/num processo, proposta cênico-teórica ou procedimento(s) artístico(s), enfim.

As problemáticas ônticas e ontológicas suscitadas nesta secção, infelizmente, não conseguirão ser, de todo, esmiuçadas aqui, especialmente no que se refere às problemáticas ontológicas do/no pensamento de Gilles Deleuze & Félix Guattari. A este respeito existe um texto extremamente importante e que se debruça sobre esta questão intitulado “A Problemática Ontológica em Gilles Deleuze”, de Eládio Craia, em livro resultante de sua Dissertação de Mestrado, sob orientação de Luiz B. Orlandi, que aborda de modo enfático os entrelaçamentos entre os conceitos de ser, univocidade, equivocidade, sentido e diferença como noções centrais de discussão no pensamento dos autores franceses.

Corpografia diferente

A TDI surge com a intuição de uma *dissecação artística em dança*. O dissecar em dança implica, sumamente, o evidenciar a *diferença* de si ante outras *diferenças*, ou sis

diferenciadores. Num plano dançado, tratar-se-ia de emergir e planar dissidências e não-correspondências identitárias com fins de gerar, nas diferenças próprias dos intérpretes-criadores, uma pujante *poética da diferença*.

Através do conceito de *corpo dissecado*, Mendes realiza um elogio à diversidade ao reconhecer a personalidade dos fazeres, a singularidade dos conheceres e as especificidades dos seres-devires dos intérpretes-criadores em dança. A autora propõe, em linhas gerais, exponenciar a *diferença* na produção cênica dançada.

A dança proposta de acordo com o corpo do intérprete-criador pauta-se em *sua* diferença. Aquilo que se é pode vir a ser dança a partir de sua singularidade. Em outras palavras, o intérprete-criador de si, em si, por si, rege seu próprio ato de criação enquanto *corpo-diferença*.

Não haveria um centro emanador de toda “boa” obra, o qual devesse ser obedecido de acordo com “leis” homogêneas de criação. As criações seriam múltiplas e suas motivações também. O que ocorre, aqui, é a negação de uma criação uniforme e *bem* delimitada pré-dada por um modelo único e superior de feitura em dança, pois o *corpo-devir* seria

a desmedida de toda a obra.

A *diferença* como norteadora da obra implica numa espécie de protagonismo que relativiza a feitura em arte. Seria um compreender de si na e à obra, à sua maneira. Esta perspectiva alude a um fazer-conhecer-ser próprio e que pode ser alterado em virtude de circunstâncias perceptivas sobre si e sobre o mundo, neste caso, mais especificamente do artista-performer-bailarino da *Dança Imanente*.

A criação artística em dança nas poéticas duma “modernidade tardia”, “pós-moderna” ou “contemporânea” são caracterizadas enfaticamente pela *diferença*. Em si, são diferenças próprias, que por divisões e antagonismos também são atravessadas. Uma fuga do *consenso*, uma poética do *dissenso*. O primeiro por implicar num epicentro criativo homogêneo fundamental, isto é, de concordância e uniformidade de opiniões, pensamentos, sentimentos, crenças, etc. de adequação a uma maioria. O segundo, por se tratar de uma poética que elogia o desacordo, a discordância, a pluralidade, as contradições, os conflitos, o caráter particular das questões, as desarmonias, etc., o *dissenso*. O consentir por uma *boa* obra, aqui, não nos interessa.

A perda das identidades, sucumbidas às multiformes descobertas de si, leva-nos a pensar a respeito duma *diferença* que não está submetida à identificação previa e, por isso mesmo, não é negada por esta última. O problema da identidade, relacionado ao problema da diferença nas artes cênicas, toma, agora, lugar privilegiado nesta discussão.

Durante muito tempo, na história do pensamento filosófico e das manifestações artísticas, prezou-se majoritariamente pelo ímpeto identitário, quer sejam, respectivamente, duma unidade conceitual hegemônica anuladora de distinções, ou mesmo macroclassificações de estilos, escolas e gêneros artísticos. A unicidade anuladora e as classificações gerais correspondem ao princípio do “Mesmo”, do que pouco muda, do que quase nada se altera.

Fica posta desde a concepção platônica da Ideia e do Ideal, de onde se desdobra a representação, uma motivação moral – mais tarde chamada ocidental –, na qual é condenado no simulacro “[...] o estado livre das diferenças oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo, como a noção de cópia” (DELEUZE, 1988, p. 420) (GARCIA, 2007, p. 20).

A mudança e o movimento eram, até certo ponto,

admitidos, desde que sempre tangessem à superficialidade de leves alterações que quase nunca descaracterizassem as coisas e o mundo. Tinha-se na *identidade* uma espécie de segurança imutável de todas as coisas.

A pouca estima dada ao *movimento*, justificada no temor da transformação, indicava uma confiabilidade que manifestadamente estava subordinada à identificação e correspondência de vínculo perene a uma qualidade, ou várias destas, de graus mais estáveis e inalterações das coisas, garantindo, assim, o “(re)conhecimento” de algo assim que se “topasse” com ele. Elegeu-se, por muito tempo, portanto, um viver de predominante estabilidade.

A diferença, enquanto qualidade de distinção duma coisa de outra, é problema recorrente na História da Filosofia. Heráclito, por exemplo, no que concerne à mudança, impermanência e variação, afirma que “tudo flui e nada permanece” (fragmentos 12, 91).

Derrida (1930-2004), por sua vez, visa uma espécie de desconstrução que se pretende suplantadora da metafísica tradicional culminando numa interpretação de sobreposição da presença sobre a ausência. Derrida esforça-se para pensar

uma filosofia da errância embasada na *differance*. Castelo Branco (2014) sobre este aspecto afirma que:

O jogo é a ideia que comanda a teia diferencial, a *dif-errância*, onde a errância da diferença compõe todas as relações, sem a dependência prévia de um princípio unificador transcendental, sem a referência ao ser ou a um “em-si” externo ao puro jogo da *differance* (BRANCO, 2014, s/p).

Derrida aparece como insurgência que reivindica a diferença ante a identidade. Porém, não nos pretendemos, neste empreendimento teórico, a uma investigação mais arraigada a respeito do conceito de *diferença*, mas sim procuraremos dialogar com os principais aspectos concernentes à sua compreensão, especialmente relacionados à cena *diferentemente* dançada, a qual por ela se funda, realiza e propaga.

A prerrogativa menor da diferença ante a identidade é ainda revisada no século XX, sofrendo uma inspeção crítica fazendo notar que a sobreposição desta sobre aquela sempre fora uma questão de conforto no reconhecimento identificável de qualquer coisa e não, necessariamente, que esta não tenha se alterado de algum modo. Da *diferença* na

filosofia, mais especificamente em Deleuze, nos achegaremos mais à frente.

Há muito, a oposição entre ser e devir tem sido uma das grandes dificuldades no pensamento e vivência de artistas que se voltam sobre si em suas investigações artístico-performativas.

A preocupação com o que e quem se é provoca formatações, por vezes desnecessárias, que cultivam definições que nem sempre correspondem ao que se seja ou “*devir-seja*”. O absolutismo do ente, que se declara formal, acaba por se deixar desconhecer na negativa completa do próprio fluxo do desconhecido.

A náusea identificadora é provocada pelo inefável do ser que, por comodidade, comunica *comuns* e traz *consentimento do homogêneo*. Mendes, por exemplo, afirma que:

A identidade, contudo, não é algo estanque. Estando ela relacionada com o corpo, encontra-se na dependência das experiências vividas por esse corpo e, nesse sentido, transforma-se ao passo que ele vai sendo transformado pelo seu aprendizado cotidiano (MENDES, 2010, p. 170).

O dizer o *ser*, de alguma forma, implica consentimento e este, por sua vez, insinua engolir

multiplicidades e mobilidades, provocando nomeações e definições que, usados com fins de conformidade, semelhança e unidade, excluem as *diferenças*, ou, ao menos as subjugam unificando poéticas em centros de obviedade de feitura em dança. No entanto, a partir de sua metaforização, a designação *ser* desdesigna-se, pois em cena o *Paradoxo* impera. O ser a que nos propomos em arte, mais especificamente na dança, tem a ver não com homogeneidade, mas traços, linhas, curvas de personalidade, idiosincrasia e afirmação de ser e devir.

Ora, por que não apenas dizer Devir? Porque se caso assim procedêssemos estaríamos mais uma vez reforçando polaridades que aqui quase de nada nos interessam a não ser para reforçar o paradoxo como ponto intercruzável constitutivo de/na dança. O dizer o *ser* nessa pesquisa é invocar o *Paradoxo* e nele afirma-se enquanto ente inestaque.

Na prerrogativa de novidade de cena e vida, as experimentações cênico-teóricas da TDI visam afrontar estruturas de poder que regem o anseio de identidade que, no geral, dizem respeito a *forma* como primordial e prioritária no

reconhecimento de algo que, numa simulação de permanências, acaba sufocando modos plurais de pensamento nas artes da cena, sucumbindo-se, desta maneira aos intermináveis padrões de correspondências.

Qual, então, a “*essência*” do ente que performa? Aqui, topa-se numa pergunta que neste espaço não teremos o tempo necessário para explaná-la. No entanto, atentamos para a ameaça do ser que deixa de ser o “tudo mais ser” para tentar ser uma coisa só, por negativa da experimentação, inibindo novas vivências e congelando possibilidades por largos períodos.

A interrupção potencial de estar sempre em transformação bloqueia o trânsito de perspectivas, possibilidades e aparências diversas. A tutela da identidade inibe a diversidade estilística em dança. A potência de diferir, variar, serpentear – trocar de pele – num constante ineditismo de si e de obra é a grande aposta das artes cênicas na contemporaneidade: *a Dança Imanente seria uma dança do ser ou estar?*

Potente pergunta que possui como prerrogativa se tratar, em suma, duma defesa da faculdade plena de

(re)invenção de si, bem como dos modos de ser em vida. Sincronizar e não negar as dicotomias; conjugá-las e não simplesmente polarizá-las; subverter e não somente tumultuar; difundir diferenças convergentes e confluí-las na constituição corpográfica duma obra artística.

A [pós-]modernidade coreográfica compatibiliza-se aos pressupostos da *diferença* numa medida, sobretudo, de exaltação da *pluralidade*. O movimento [pós-]moderno dançado possui caráter precipuamente experimental e, por isso, geralmente descompromissado com padrões prévios de movimentações, pois não há o objetivo, e sequer a tentativa, de transposição de um corpo para outro, de modo a que fosse se render à uma hierarquia de diferenças. No máximo, é um plural de convergências e divergências dos mais diversos matizes.

Silva (2005), em *Dança e Pós-Modernidade*, destaca este caráter experimental a partir da emergência de mudanças que ocorrem na história da arte: “[...] há uma quebra de conceitos, valores e técnicas anteriormente acreditados”. Ainda segundo ela,

A partir dos anos cinquenta, época em que o

movimento pós-moderno se institui definitivamente, seu *pluralismo* atinge formas cada vez mais ricas de expressão. Como um mosaico que vai sendo construído, fronteiras entre linguagem são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos, abre-se para uma enorme *multiplicidade de experiências*, onde inclusive não há negação de correntes anteriores (SILVA, 2005, p.19).

As zonas fronteiriças e limítrofes dos fazeres e dos conheceres borram-se cada vez mais em virtude da intensa hibridez corpórea na produção artística. Há “[...] uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas” (SILVA, 2005, p. 17).

Não se tratam como visto, de negações, mas afirmações, inclusive na aposta de hibridação entre as mais diversas correntes. Esta hibridez se prolifera do problema da identidade que “[...] se torna uma questão quando está em crise”, na medida em que “[...] quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é *deslocado* pela experiência da dúvida e da incerteza” (Mercer *apud* Hall, 2006, p. 9).

Um corpo, hoje (séc. XXI), em artes, não se entende como pertencente a uma zona perfeitamente delimitada até

onde seu fazer deva ir, ou dentro de limites os quais deverá obedecer e/ou pertencer. Pelo contrário, a produção em arte na contemporaneidade versa sobre *trânsito* e *transitar* entre as mais diversas possibilidades criativas, interartes, intercampos, intercorpos. Assim, um mesmo corpo não se vê “encarcerado” tão somente ao fazer em dança, por exemplo, mas este mesmo fazer pode também ser transeunte ao vídeo, à performance, pintura, instalação, etc., conforme mais abrangentemente fora exposto no início deste texto.

A leveza e a percepção do fazer em fluxo dificultam cada vez mais as tentativas identitárias na criação. Mendes (2010), a respeito da *multiplicidade* na dança conjugada com os pressupostos pós-modernos, ressalta que:

A dança contemporânea que, para alguns se configura como um estilo de dança, é na verdade uma gama variada de linguagens e movimentos artísticos relacionados à expressão por meio do movimento, cujas peculiaridades são os já referidos valores que, por sua vez, participam das características elencadas na pós-modernidade coreográfica (MENDES, 2010, p. 139)

Este trecho deixa claro, portanto, a relação da teoria mediana com as predisposições da *diferença* na dança e suas implicações com a *multiplicidade*. Nesta ocasião, destacamos

um marco no pensamento filosófico contemporâneo em consonância com o fazer-conhecer-ser em dança: a *diferença* deleuzeana.

A *diferença* deleuzeana nasce como revelia ao temor da pluralidade. A própria noção de conceito em Deleuze revela essa inquietação, visto que o filósofo pensa o *conceito* como sendo sempre uma *multiplicidade*. Nesta ruptura, os escritos do pensador francês partem de uma perspectiva demasiadamente *imane*nte.

Peters (2000) aponta um núcleo de semelhança entre os pensadores da diferença com uma suspeita radical das metanarrativas, dentre os quais se incluiria Deleuze. Para ele a filosofia da diferença pauta-se numa:

[...] perspectiva antiepistemológica ou pós-epistemológica; um anti-essencialismo; um anti-realismo em termos de significado e de referência; um antifundacionalismo; uma suspeita relativamente a argumentos e pontos de vista transcendentais; a rejeição do conhecimento como uma representação exata da “realidade”; a rejeição de uma concepção de verdade que a julga pelo critério de uma suposta correspondência com a “realidade”; a rejeição de descrições canônicas e de vocabulários finais e, finalmente, uma suspeita relativa às metanarrativas.

(PETERS, 200, p. 51).

A tentativa de colocar em evidência a *diferença* leva Deleuze ao centro das atenções em discussões sobre a própria *identidade*. Para ele “[...] em filosofia, a primeira vez é já a segunda; é essa a noção de fundamento. Sem dúvida, de certa maneira, o produto é que é, e o movimento é que não é, que não é mais.” (DELEUZE, 1999, p. 127).

Para Deleuze, pensar a *diferença* tem a ver diretamente com uma crítica à representação⁵⁵. Brito & Costa nos auxiliam nesta discussão quando apontam para uma certa apologia do menos favorecido na história da filosofia ocidental. Afirmam que em Deleuze “O baixo, o móvel, o sensível, não é desviado ou visto como vulgar e inferior” (BRITO; COSTA, 2017, p. 132).

Acrescentam que:

Se existe uma matéria “real”, ela é produzida por um campo de imanência que passa pelos encontros e pelo corpo. Há todo um componente de signos e potências que arrastam o corpo para algum lugar que não se sabe onde. Sem ódio à vida, à prática, ao comum, o que passa pela matéria sensível pode ser convertido em

encontros intensivos, despertando outras formas e ideias. O pensamento não é devotado às idealidades e muito menos separado da vida prática (idem).

O corpo tem a diferença como lugar sem gênese, mas de heterogênese, criando buracos a todo tempo. De acordo com suas perspectivas, aliadas a outros autores, dilui-se o sujeito universal com fins de ênfase às singularidades (“Um sorriso, um ruído, uma lágrima, uma palavra, um gesto” (ibidem))

Uma diferença em si que, no arremate do que coadunamos em prática-pensamento com os supracitados autores, “convoca sem nada a dizer, uma existência viva a partir do próprio gesto (este último em diálogo com o pensamento teatral)” (ibidem). Um para além da legitimação da verdade, pois a existência é plural.

A diferença furta-se ao *Modelo*. A diferença, nestes moldes sequer poderia *ser*. A diferença, em sua não-essência, é colocada de lado e estava sempre renegada a algum papel ontológico, isto é, sem existência.

⁵⁵ Demanda de explicação suscitada durante aula no Programa de Pós-Graduação em Artes na disciplina Seminário de Pesquisa em Artes,

ministrada pelos professores Orlando Maneschy e Bene Martins, no segundo semestre de 2019.

Quando Deleuze afirma que a tarefa de uma Filosofia da Diferença é tirar a diferença de seu estado de maldição⁵⁶, uma espécie de nomadismo se inaugura numa busca incessante pelo diferente em todos os aspectos constitutivos da vida.

Deleuze enfatiza que pensar a diferença anterior à semelhança dissolve o *assentamento* de modo a fazer perceber que a *permanência* só está no aparente, que a solidez é ilusória.

A preocupação de Deleuze, no fim das contas, estava menos detida em “esclarecer” a diferença do que libertá-la do julgo do *ideal de semelhança*, do *perfeito* e do *equilibrado*. Para isto, o filósofo pensa, em contrapartida, a noção de *repetição* que se distingue em diversas ordens da *generalidade*. A primeira tem a ver com “uma conduta necessária e fundada em relação ao que não pode ser substituído”, e a segunda “exprime um ponto de vista segundo o qual um termo pode ser trocado por outro, substituído por outro. A troca ou a substituição dos particulares define [...]

⁵⁶ “Tirar a diferença de seu estado de maldição parece ser, assim, a tarefa da filosofia da diferença” (DELEUZE, 2018, p. 54), pois “A partir de uma primeira impressão [...] propõe-se “salvar” a diferença, representando-a,

conduta correspondente à generalidade” (2018, p. 17).

O diálogo entre generalidade e repetição muito nos interessa na medida em que, mais a frente, sair-se-á em defesa da DI ao expor que mesmo quando trabalhada em grupo/coletivo a generalidade não é imperante, nestes termos. O que pode ocorrer é a repetição dada sua “relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente”, o que de forma ampliada “talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma” (2018, p. 18).

E, em dança de modo geral, há quem se sentiu atraído por este discurso de forma ampliada. Lannitelli, no prefácio de *Dança e Diferença*, de Matos (2012), ressalta a explosão de diversidade no cenário contemporâneo da dança:

Se lançarmos um olhar panorâmico sobre a cena contemporânea da dança, veremos uma infinidade de processos e configurações estéticas circulando em direções múltiplas, através de colaborações dialógicas, transdisciplinares e mesmo transculturais, onde conceitos de arte, ciência, tradição, inovação, personalidade, coletividade, corpo,

e, para representá-la, relacioná-la às exigências do conceito em geral [...]”. O que Deleuze aborda como “O momento feliz grego – em que a diferença é como que reconciliada com o conceito.” (p. 55).

ambiente, dentre tantos outros, se aproximam, se relacionam, se confrontam e se transformam mutuamente (MATOS, 2012, p. 11).

Este é um prelúdio do que Matos, em seguida, abordará em seu livro enquanto uma “cartografia dos múltiplos corpos dançantes” (2012, p. 17). A autora averigua os corpos como mutantes em si mesmos e transformadores também dos seus entornos/contextos/ambientes de modos não-conclusivos nem lineares, numa via de mão dupla em termos de influência sociopolítica e cultural.

O perspectivismo como cerne da diferença nos dá lugar para pensar uma dança em diferença que em si mesma é criadora, intensiva.

Dançar na *diferença* em concílio com a filosofia deleuzeana diz respeito ao “elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência” e “não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira” (idem). Não interessa uma universalização do singular, pois se fosse assim seria prerrogativa de

generalidade. De mesmo modo se critica a subserviência à lei⁵⁷: uma vez que ela inibe a diferença. “[...] a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 2018, p. 19).⁵⁸

Numa crítica à *virtuose* em dança, que promove o enfraquecimento da diferença, Matos (2012, p. 24) defende a desconstrução dos valores iluministas em dança como o técnico-clássico e o olhar sempre centrado no “perfeito”.

Segundo a autora, a transição das formas de pensamento-fazer em dança também começam a se transformar a partir dos movimentos pós-modernos.

Somente com a dança pós-moderna, a partir daquela produzida nos anos 1960/70, foi que surgiram propostas que se direcionaram ao experimentalismo e à incorporação dos movimentos do cotidiano às criações coreográficas, muitas vezes assumindo posicionamentos críticos em relação ao contexto sociocultural e político.

⁵⁷ “A lei reúne a mudança das águas à permanência do rio” (p. 19).

⁵⁸ Outros apontamentos importantes acerca da *repetição*, como sua bi-face nua e travestida enquanto encontro do Si da repetição, podem ser lidos em “O Nu e o Travestido na Repetição”, da página 44 a 47 de *Diferença e Repetição*, sobre os quais não poderemos nos estender.

Assim, começaram a ocorrer, mais enfaticamente, algumas experiências com corpos não treinados, procurando refutar o autoritarismo na concepção de corpo, o que abriu caminho para que a dança começasse a incorporar, em suas produções, “um corpo múltiplo, multiforme e capaz, literalmente, de ser feito de diferentes expressões de corpos”. (FOSTER, 1997, p. 256, tradução nossa).

Hoje, uma das correntes da dança contemporânea engajada em teorias críticas culturais procura enfocar o corpo dançante e as representações – seja em relação a gênero, etnia ou mesmo habilidade física – que o corpo do(a) dançarino(a) traz para a dança como resultado de suas experiências diárias no contexto social e cultural.

Essas mudanças advindas da dança contemporânea estão intimamente conectadas com as transformações surgidas no contexto pós-moderno. Apesar de existirem várias linhas teóricas que analisam essa condição pós-moderna (HARVEY, 1992), é quase consenso que vivemos uma crise paradigmática e, como enfatiza Maffesoli (1998) em sua perspectiva sociológica compreensiva, estamos em busca de um novo modo ou modos de estar-junto social [nisto, em cena] (MATOS, 2012, p. 24).

De certo modo, argumentos como este, direta e/ou indiretamente, encontrar-se-iam por trás da recepção mendiana da pós-modernidade pensada pela filosofia e pela sociologia, impedindo que a dança da dança imanente se torne

uma dança com vistas a algum serviço a ser cumprido ou mesmo de se fidelizar a algum dever, norma, lei prévia.

O corpo proposto na dança contemporânea de Mendes é exatamente o suprarreferido por Foster na citação de Matos, uma vez que esta metodologia-pensamento em dança parte justamente da multiformidade e não-literalidade para a construção de poéticas cênicas altamente potentes.

Segundo Deleuze, “a diferença é de natureza” (2018, p. 11), logo mesmo nas mais proximais tentativas de sincronia e transposição de diferenças em dança, tal empreendimento estaria fadado ao fracasso. Anular singularidades em prol duma generalidade na obra corresponderia a ocultar a propriedade particular das feitura.

Conforme exposto no início do texto, em certo aspecto, o panorama [pós-]moderno conflui notadamente com o aspecto publicizador do privado e isto também ocorre na dança. O evidenciar-se a si, numa ratificação de sua diferença ante outras compõe, em grande medida, a cena contemporânea dançada: na conexão entre intérprete-criador e ambiente de produção artística na influência recíproca contexto- intérprete.

A *diferença* dá-se na intuição e, neste caminho, Mendes muito traz do conceito: intuitivamente uma *diversidade estilística* pluricodificada e multiconfigurada (2010). A recepção de Deleuze na organização teórico-conceitual da Dança Imanente começa, a nosso ver, por este item que, a partir de colocação muito pontual do autor, encaminhará nossa investigação para uma imersão pluri, multi e polissignificada da criação em dança, apontando para as *relações*. Diz o francês:

Quando o corpo conjuga seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta essa diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é construir esse espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retornam uns aos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça. (DELEUZE, 2006, p. 48-49).

A Dança Imanente pretende-se, atrelada aos movimentos da diferença pós-moderna, como um elogio à diferença do intérprete-criador, no qual se prezam suas vivências e subjetividades como bases do dançar. “Cria-se,

assim, uma espécie de “estrutura” de procedimentos criativos que se justificam e encontram subsídio justamente nos princípios da pós-modernidade” (MENDES, 2010, p. 274).

Segundo o professor Tomaz Tadeu, no que apresenta quatorze pontos para pensarmos a questão deleuzeana da *diferença-identidade* em *Identidade e diferença: impertinências* (2002), “A identidade é predicativa, propositiva: x é isso.”, enquanto que “A diferença é experimental: o que fazer com x” (p.66). A proposição duma transposição de sequências no ensino de dança em um modo “correto” de dançar, bem como a primazia pelo esgotamento físico objetivando aproximação máxima à determinada sequência de movimento baseada em um modelo, cancela completamente o “princípio” de experimentação do inédito que se encontra no cerne da produção em Dança Imanente.

O confronto com o mundo cria uma dança que se recria diferentemente em utopias à própria existência

dançada. Não tem a ver com provas, avaliações, medições⁵⁹.

Ainda coadunando com o autor, isto conjectura a ordem da representação, onde “x representa y, x é y” (idem). Em termos dançados, corresponderia a um *plié* bem executado, com o máximo grau de “perfeição”, por exemplo, pois em caso de má execução não se trataria mais de um *plié*, “é outra coisa”. A diferença, por sua vez, “é da ordem da proliferação; ela repete, ela replica: x e y e z...” (ibidem), coadunando movimentos diversos, como exposto anteriormente, não necessariamente numa propositura de negação, mas de relações, conexões quer sejam de movimentos, correntes, estilos etc.

“A diferença é mais da ordem da anomalia que da ordem da anormalidade: mais do que um desvio da norma, a diferença é um movimento sem lei” (ibidem), como o corpo em processo criativo em Dança Imanente.

A interrelação entre a dança e os pressupostos pós-modernos filosóficos e coreográficos, verificando a

⁵⁹ No que de possível se pensar a partir da repetição deleuzeana em aliança com Kierkegaard: “não tirar da repetição algo novo, pois só a contemplação, o espírito que contempla de fora, “extrai”. Trata-se, ao contrário, de agir, de fazer da repetição como tal uma novidade [...]”

influência da [pós-]modernidade *líquida*, histórica e/ou reflexiva, na constituição dum novo sujeito que, por sua vez, possui intrínseca relação com seu ambiente sociopolítico e cultural, reverbera no *deslocamento* de epicentros inventivos culminando em inegáveis poéticas da *diferença*.

Uma poética da diferença concerne “ao se fazer”, ao “fazer uma dança da diferença”, porque sobre a diferença em Deleuze “é preciso dizer que ela é feita ou que ela se faz” (2018, p. 53).

A diferença dançada não necessariamente se preocupa com a *origem própria* da movimentação que precisaria estar cerceada de aparatos técnicos ideais que justificariam uma poética como artística em dança. É, antes de tudo, uma diferença dançada que envolve emersão e criação de possibilidades⁶⁰.

Compreender nietzscheana e deleuzeanamente que os princípios da natureza são moventes, pressupõe colocar inclusive a dança em perene movimentação inscrevendo-se

(2018, p. 23).

⁶⁰ “a diferença está atrás de toda coisa, mas nada há atrás da diferença” (DELEUZE, 1988, p. 107).

em um plano de fundo caótico, onde as coisas estão extremamente misturadas impossibilitando qualquer identificação, qualquer identidade.

Talvez uma prática da dança imanente se aproxime bastante deste plano (não que lá se chegue, mas que de lá pelo menos se sente o cheiro). Não se alude na dança imanente uma sempre re-codificação ou re-cognição em dança. Dança-se desconfigurando critérios rígidos e rigorosos do fazer e desestabilizando todo conhecer, o que pode gerar repetições, mas não semelhanças identitárias de um corpo a outrem. Porém, reafirmamos que não se pode reduzir uma dança pretendida nestes passos à uma organicidade quer seja biológica ou até mesmo política e cultural. Dançar na/em diferença é (des)estabelecer-se na *relação*, no *acontecimento*, que talvez diga respeito até mesmo ao incorporal.

O caminho traçado por Deleuze em *Diferença e Repetição* vai da diferença em si à sua reconfiguração enquanto atributo, diz respeito à uma atualização na matéria que quando esbarra neste segmento desperta novamente a questão identitária. Não adentraremos na problematização do atual e virtual neste trabalho, mas saber que existe este

trânsito é importante. O pensamento (re)estabelecendo-se para além unicamente da razão. Um corpo-pensamento sempre em diferença-movimento.

É a diferença, com sua potência de diferenciação, que traz à superfície, ou melhor, que atualiza virtualidades que rasgam o real, trazendo o novo, produzindo singularidades, inventando novos possíveis.

Um *Corpo-devir*. Aquele, portanto, que passa por constantes mudanças na medida do tornar-se em/por encontros. Relaciona-se a um fazer-conhecer-ser em dança *espantado*, isto é, de como se tudo voltasse ao zero (inexistente) e novamente se tornasse evidente; uma atividade de imprecisão, flutuação; a reinvenção do dado em dissidência criativa eterna.

Um *Corpo-diferença* que, dissecado artisticamente, desvela-se, *nu, excepcional, excêntrico* sem *princípio* motriz em cena numa potencialização vivificada de si em constante incidência de encontros, uma vez que “A identidade é. A diferença devém” (ibidem). Porém, e se despolarizar?

Do fazer-conhecer-ser em dança

Tanto ao se pensar a diferença na dança quanto o deslugar do corpo que corpografa artística e imanentemente, inúmeras questões novas nos surgem, dadas, afinal, por suas demandas de relevância que, infelizmente, possuem discussão aqui limitada pelo pouco espaço que, por ora, dispomos. Neste sentido, apenas realizaremos alguns apontamentos básicos de problemas que, certamente, possuirão desdobramentos e serão mais bem desenvolvidos em pesquisas futuras, pois o *ser* enquanto desígnio investigativo filosófico ultrapassa os limites, em termos de repercussões elucidativas, tão somente deste campo.

As provocações daquilo que se seja ou devesse ecoam para outros planos e, nisto, o artístico. Trata-se de se perguntar, portanto, o que é? O que se é? Para que e por que se é o que é? Se é? Se devém? Enfim, o escopo desta exposição se dará com o auxílio dialógico de Márcio Seligmann-Silva que aparece nesta pesquisa a partir das provocações do Prof. Dr. Afonso Medeiros na disciplina História e Teoria Estética da Arte, ministrada no segundo semestre de 2019, nas dependências do PPGArtes/UFPA.

Trata-se de, a partir do corpo cênico, dizer-se pela voz também artística – aquela que não se vê submissa à autoridade lógico-racional, mas que se reconhece-se como dispersa, espalhada. Esta é uma subseção-performance. Uma sessão que não segue regra cronológica de exposição de acontecimentos, mas que, de modo espiralar, enfocará o discurso do corpo.

A partir de *Onto-me*, a ipseidade amplamente discutida na Dança Imanente passa a ser questionada em feitura que já se dirigiam mais precisamente a essa questão – aqui filosofia e arte inter cruzam-se, querendo ou não. Eram dois discursos que jamais poderiam caminhar juntos porque suas sinas eram as de se confrontarem sempre que se avistassem.

O traço peculiar de um indivíduo-performer como desígnio investigativo da poética imanente em dança teria a ver com aquilo que se *é* ou *devém*? E, haveria hierarquia influenciada sociopolítica e culturalmente nisso?

O problema ontológico, nitidamente presente no arranjo teórico-conceitual mendiano, acende discussões no que tange às propriedades deste e daquele que performa: imanente, transcendente, móvel (móvil), estático

(permanente), solitário, articulado?

No decorrer de *andanças* se mostrou utopicamente possível pela propriedade paradoxal do que pode vir-a-ser a Dança Imanente. Um *Corpo Imanente*, que é aquele que se dança nas suas contínuas experimentações de si (MENDES, 2010, 2015), indica uma coreografia cênica imanente abertamente Paradoxal que, simultaneamente, não se esgota em permanência, nem admite que tudo vem-a-fluir de modo que nada se “lentifique” (DELEUZE; GUATTARI, 2011).



Figura 13. Onto-me é um ser de sensação de crises existenciais e de identidades que transbordavam insegurança e fragilidade. Um pronunciar o que se é por si e em si mesmo. O próprio performer como seu melhor discursor, e conteúdo de discurso: (i) o que se é; (ii) o ser por si e; (iii) o ser por si em si mesmo. O primeiro referindo ao que se é em plenitude, englobando toda informação que se tem sobre si. O segundo correspondendo ao apresentar-se por si, sem mediação. O terceiro tratando do *ser* o que se é ocorrido em *si* mesmo enquanto lugar de discussão no abrigar-se, ter-se em si fazer pleno abrigo.

O paradoxo como demanda corpográfica em imanência refere-se ao vazamento (ao escorrer) de princípios básicos quer lógico-filosóficos quer cênico-sencientes. O acertado nos moldes do que comumente se ensina – isto é, a perspectiva do bom-senso – não nos interessa na medida da *constante mudança* tanto de interesse/motivação de movimentos, temáticas, quanto ao fervor de sciências e produção de novas formas de vida-arte.

Adotar o paradoxo é uma ação tensionada pela própria dança e pelo seu fazer. (O exemplo claro (e escuro) da dança, em sua ontologia, ser e não ser ao mesmo tempo, pois ela é tão só e potentemente fluxo). É uma adoção para a vida, para a cena, para a pesquisa. Somente pelo paradoxo tudo o que aqui está empreendido pode se dar, pois se pensamos a [inexistente] essência da dança percebemos que deve ser exatamente por aí que deveremos seguir. Comumente não se pode ser aquilo *e* aquele outro, sempre nos é imposto ser aquilo *ou* aquele outro, quando exploradas essas fissuras é por aí que a pesquisa em dança deve acontecer. Não há tentativa de “explicar”, o que há é o desejo de discursar, sim, nas suas redundâncias e por vezes incongruências – como este texto já

deve ter mostrado –, e, sim, o corpo é passível disso, é isso.

Foi somente ao atentar para a “essência” da dança, que é o *dançar*, que tudo nos ocorreu. Só se pesquisa porque se dança, só se é ou devém porque se dança. Se à vida de modo ou outro se atribui sentido é também porque se dança. O artista faz, conhece e é, porque ele se movimenta artisticamente no paradoxo. É isto que nos faz pensar diretamente que toda tentativa de “explicação” do que a dança seja ou venha-a-ser esteja piamente fadada ao fracasso, porque a dança *acontece*, e, a nosso ver, acontece em paradoxos constantes. Então desejamos apenas discursar em dança, criar mais uma alternativa de narrativa sobre ela e, de preferência de forma teórico-dançada. Quando se resolve dançar numa dissertação tudo se abre trazendo todo tipo de problemáticas, uma vez que a cada performance novas questões, novos acontecimentos surgem e outros desdobramentos afligem o fazer, o ser e o conhecer, porque a dança, talvez, seja isso, fazer o outro e a si mesmo acreditar no que é e no que não é ao mesmo tempo⁶¹.

⁶¹ Este trecho é fortemente influenciado por Ana Flávia Mendes durante uma conversa de fim de tarde num sábado de janeiro de 2020.

⁶² O que reforça não nos afirmamos, aqui, como *Os Corpógrafos*

Desafiar o pensamento e a sabida cena tem a ver com desconfigurar inclusive o si⁶². Somente na aparente ausência de nexos se pode “repousar” uma corpografia que busca inclusive contradizer-se. Afirmar-se enquanto ser e devir simultaneamente propaga uma sensação de dessaber, de ignorância, e por aí estamos, pois era nisto que gostaríamos de chegar tendo em vista que um desses dessaberes é o de se poder pensar, planejar, por exemplo, numa corpografia imanente como local de uma diferença *antifundamentalista*.

Apesar de todo texto até aqui, consideramo-nos ignorantes, dessabidos de tudo e de todas as coisas. Sentimos, talvez, que esta seja uma tentativa vã de nos fazermos entender, porque até nós mesmos não nos compreendemos na maior parte deste caminho. Mas, você leitor consegue compreender esse misto de ignorância e sapiência? De termos abusivamente repetidos com fins apenas de manifestar aquilo que se está sentido? Das quantidades de polêmicas que ressoam no decorrer de cada parágrafo escrito?

Pois bem, poderia ser a nós perguntados, então,

exemplares em dança imanente, ou como aqueles que devem ser seguidos por de toda potência de si desfrutarem em ato corpográfico.

“apenas porque vocês estão fazendo isso?” E nos parece que a resposta seria sempre a de: “trata-se de uma necessidade impulsiva de expressão”, um “precisamos falar”, de forma equivocada as vezes, mas precisamos dissertar.

Pode parecer absurdo o que tentamos empreender, mas em nosso corpo, na medida em que dançamos, tudo faz sentido; sem saber o porquê, mas tudo faz sentido. Tentando descobrir esse porque que empreendemos tamanho corpo textual em todas as inconsistência que pode aparentar. Por isso, talvez uma dor no coração durante as sugeridas correções. O lidar consigo e com o outro não é nem um pouco fácil, ainda mais quando tão detalhado, tão aberto a erros e tão inseguro de tais palavras.

O que queremos resumir, no fim das contas, é que tudo isto tem a ver com o que somos, fazemos e conhecemos em dança, das palavras mais ríspidas às colocações mais fluidas. Dançar num lugar de diferença é difícil quando se é esquemático e demasiadamente organizado. Transgredir não parte apenas de uma intenção, mas de um espontâneo acontecimento que as vezes independente até mesmo do que pretendemos.

Enfim, dançar aquilo outro é dançar o incomum que nem sempre será atingido, mas ao corpo de quem dança se

sente que nunca se é o mesmo.

O “outro”, sempre enunciado como problema para a identidade, parece, à primeira vista, desaparecer de um contexto ontológico proposto por Mendes e por nosso intento de uma corpografia imanente, visto que ao mesmo tempo em que ocorre uma defesa de desfeitura de epicentros criativos, também poder-se-ia perguntar sobre uma nova centralização, desta vez, no sujeito dançante, uma vez que nossa pesquisa quase não toca a questão duma dança imanente no/em coletivo⁶³.

O problema da autoafirmação, levantado por Seligmann (2018) muito nos interessa, mesmo que diga respeito mais enfaticamente a uma contextualização sociopolítica e cultural, visto que ele complexifica a autoafirmação em relação à aniquilação do “outro”. A problematização do outro nos é pertinente na medida em que realiza um cruzamento reflexivo que desperta a seguinte conjectura: uma dança de si (assentada numa dissecação artística do corpo dançante (MENDES, 2010, p. 44, 110, 111)

paralelamente: a questão da autenticidade e do ente-performer, porém ora ou outra o abordando como contraponto fundamental.

⁶³ Este problema nos é bastante caro, porém neste recorte ainda não conseguiremos nos deter enfaticamente sobre ele, enfocando, daí, não aquilo que lhe precede, mas aquilo que o intercruza e ocorre

que culmina num Corpo Imanente e se desdobra numa corpografia imanente (GOMES, 2019) teria a ver com a exclusão do “outro”? No que esta perspectiva o consideraria num sentido mais amplo? Como a alteridade de si e de outrem é percebida num “reino” da subjetividade dançante?

A questão levantada por Seligmann, e que neste momento também nos é muito cara, é a de que a autoafirmação pode ser fundamentalista, uma vez que o “O fundamentalismo pode ser entendido como uma modalidade radical de autoafirmação do “próprio” que nega de modo aniquilador qualquer oposição” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 10). Nossa perspectiva esbarra diretamente nessa questão na medida em que se pretende à plena autoafirmação de si em dança enquanto performer. No entanto, faz-se necessária tal abertura visto que, de fato, uma avidez por si poderia provocar camadas fundamentalistas que inibiriam novas oscilações em dança e que, no fundo, novamente centralizariam o discurso em relações hierarquizantes.

As implicações de uma dança “cheia de si” e talvez de “eu me basto” poderia provocar uma conjuntura marcada de bailarinos “em-si-mesmos” e resistentes a atravessamentos,

bem como seu congelamento e cristalização de fazer e conhecer. O que ele expõe enquanto *pureza*, em dança, desconsidera toda e qualquer possibilidade de amalgamação, combinação ou mistura, aquilo que exclui a hibridez e que toca no que Seligmann-Silva vai abordar como apologia do “próprio”.

Neste sentido, a *Dança Imanente* se trataria de uma apologia ao “próprio”, tendo em vista que o “próprio”, em Seligmann-Silva, “[...] é marcado por um tipo de disfunção de memória que se julga autônoma e autossuficiente, acredita na “pureza” (2018, p. 10)? A dança imanente seria uma dança que constrói novos *referenciais fundamentalistas*?

Existem duas camadas de respostas a isto: a primeira concernente à [talvez] inconsciente criação de princípios regedores do fazer imanente em dança (quando Mendes estabelece os três princípios cernes do fazer artístico imanentemente dançado: o P. de Imanência, P. de Metalinguagem e P. de Visibilidade)), que nos fazem questionar a liberdade criativa, mas que, se pensado de outro modo, a nosso ver, seria uma espécie de tentativa de liberação da criação, no entanto, talvez mal exposta. A segunda camada

diz respeito à propriedade concisamente defendida por Mendes de relação e interdependência no fazer-conhecer-ser em dança a partir de um corpo como sujeito rizomático.

Este conceito, proposto por Mendes, tem a ver com o *rizoma* de Deleuze-Guattari (2011), e sugere, em suma, um “sujeito agenciador entre interior e exterior, entre si mesmo e o meio” (2010, p. 189, incorrendo ainda recepção de Katz & Greiner (2002)).

A interconexão a que diz respeito o Corpo como Sujeito Rizomático não permite, portanto, pensar uma Dança Imanente “em si mesmada” sem conexões e que despreza o outro, uma vez que estas relações a tornam sempre outra. O “próprio”, sim, louvado na DI, não diz respeito ao fazer-se centro no sentido fundamentalista – aquele do aspecto colonizador – tanto no afeto-perceptivo quanto na abstração do pensamento. Entretanto, “Se, por um lado, o fundamentalismo pode ser interpretado como reação a uma situação de colonização duradoura, por outro, ele também

marca a mentalidade do colonizador” (SELIGMANN-SILVA, 2018). Aqui reside o perigo de dançar na linha tênue do paradoxo da Dança Imanente: o perigo contínuo de se fazer/tornar colonizador em dança e querer se tornar *base*, alicerce mesmo que com fins de liberação.

Tornar-se centro na dança imanente não quer dizer impor-se como “versão verdadeira dos fatos”, mas talvez, pelo contrário, como “pura” falsidade (inclusive de si), porém na linha tênue da ameaça de “iludir-se”⁶⁴, conforme pensamos em nossa articulação com Seligmann-Silva.

O si é articulado ao outrem tanto no processo de criação coletivo quanto individual e tanto na construção quanto no ato da performance: há sempre conexão (SANT’ANNA, 2001; SANTANA, 2002).

Um “Eu puro” quebrado, que diferencia, segundo Abreu Filho, desestabiliza denominações, titulações e as manifestações de significações fundamentalistas (2007, p. 89). E esse Eu/Deus/Mundo absolutista precisa ser quebrado

⁶⁴ Defesa recente de Ana Flávia Mendes quando repensa o fazer-dançado da Dança Imanente ao voltar para a cena em “Traços de Esmeralda” (2019; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3DucWyIp4hg>).

com vistas numa eliminação de qualquer Transcendência, fundando assim, em nossa perspectiva, uma Dança Imanente de borrões subjetivos e de construções oblíquas de subjetividades.

De acordo com o autor:

Ao subtrair do pensamento as transcendências (Deus, o Eu e o Mundo) e seus efeitos (as significações, as manifestações e as designações), este procedimento constitui um plano de imanência no qual o pensamento, confrontando seu limite em conexão com o seu fora (*dehors*), cria os conceitos que lhe conferem consistência (ABREU FILHO, 2007, p. 89-90).

Em dança, podemos fazer uma proximal relação quando, em sua criação, não se pretende, assim como na Filosofia – especialmente na da Diferença –, uma doutrinação das formas de fazer e pensar. Pensar uma dança imanente requer pensar uma dança que precise já partir de “pressupostos” metamorfoseantes, que remeta a uma dança de “bases” móveis invocando, necessariamente, o devir e a multiplicidade. Emerge, então, uma nova forma de pensar-fazer em que não se olhe com um ferrenho olhar de

juízo que a condene com vistas à fundamentação referente ou modelar.

Por vezes, parece-nos que, em dança especialmente, há uma contraposição de antemão onde se busca sempre um imperativo de uma unidade transcendente na qual toda e qualquer proposta precise determinadamente se encaixar: o ideal-dança a se tocar, a se dançar.

Admoestamos que pensar uma imanência absoluta em dança invoca, também, quase que os mesmos problemas invocados por Deleuze-Guattari em suas instaurações sobre a Filosofia: a defesa de um pluralismo⁶⁵. Em dança, como na Teoria da Dança Imanente, movimentamos forças contra um condicionamento externo que parece ter uma constituição, formação e geração inicial detida ao verdadeiro no grau propriamente essencial da coisa.

Fazendo referência direta ainda a Abreu Filho (2007, p. 90) subtrações desse tipo “desfazem a imagem dogmática do pensamento”, onde aqui enfatizamos-lo em dança, redefinindo “a ideia do pensamento, do ser e do fenômeno”.

⁶⁵ Ref. Ao intempestivo, ao heterodoxo.

Estas novas configurações, segundo ele, propostas por Deleuze-Guattari são de:

O pensamento deixar de ter um fundamento, de ser pressuposto como uma faculdade naturalmente votada para o verdadeiro, regida por um método e subordinada ao modelo da reconhecimento (ao senso comum e ao bom senso); torna-se criativo e encontra sua necessidade na afirmação de seu *fora*. O ser não se refere mais à verdade ou à realidade, mas à afirmação seletiva: torna-se a afirmação do devir, torna-se diferença irreduzível à identidade, isto é, signo (ABREU FILHO, 2007, p. 90).

A graça de assim pensar-dançar se encontra na perda identidade. Se é ao mesmo tempo que se muda, sem a referência direta ao idêntico, análogo e semelhante. A liberdade de ser mudança, agora para além da cena teórica, rompe uma cena dançada que ultrapassa molduras e modulações que fazem tanto o performer como seu espectador se perderem no que pensam reconhecer.

Para Deleuze, não se pode pensar sem essas coordenadas senão de modo rizomático. Em dança, idem, e Mendes estava atenta a isso quando lança mão de um corpo dançante como sujeito rizomático.

Esta noção, que aparece ainda no capítulo 1 de “Dança Imanente”, alude à propriedade constantemente constitutiva do corpo em conexão interna e com o *fora*.

[...] corpo como sujeito rizomático, isto é, agenciador entre o interior e o exterior, entre si mesmo e o meio. E nessa perspectiva, tudo no corpo pode ser considerado rizoma, inclusive as próprias relações entre os sistemas orgânicos, em que a hierarquia deixa de existir e dá lugar a implementação de uma conexão horizontalizada entre as partes que compõem o todo (MENDES, 2010).

O rizoma implica uma heterogênese. Uma não-referenciação a um ponto originário cerne ou princípio primeiro de toda criação ou um ponto de partida dogmático que precisa ser requerido para sua expansão. O que potencializa o rizoma são os *encontros*.

Um corpo não existe em-si-mesmo.

Um corpo existe em-si-outro-alterado.

Um corpo tido como rizoma é potencializado pelos encontros que reúnem novos afetos, problemas, questões que não necessariamente formarão eixos hierárquicos que se digladiarão entre si até que um prevaleça.

Fazer dança, neste momento, não seria mais fundar, fundamentar nova Dança, tampouco se fundamentar num outro fundamento para fundamentar algo.

Por isso, o aporte em princípios, conferido por Mendes em sua dança imanente, é por nós criticado na medida em que, mesmo que por engano, pode sugerir postulados, primordialidades dum fazer metodologicamente em uma espécie de condição para tal dança.

Por outro lado, compreendemos plenamente o sentido de coexistência de diferenças que, no fundo, Mendes empreende e, por este mote nos guiaremos.

Valendo-nos e partindo da belíssima síntese empreendida por Corazza (2006, p. 12) e coadunando com os pensamentos de Mendes e Deleuze & Guattari, o que nos interessa, por fim, é um:

Programa de vida – Nunca mais: 1) ter original e cópias; 2) subordinar a diferença ao idêntico e reduzi-la ao negativo; 3) trabalhar do alto do princípio de identidade; 4) amaldiçoar a diferença; 5) colocar a negação como motor do educar; 6) representar na forma da identidade, sob a relação da coisa ensinada e do sujeito que a aprende.

Autopoiése. – Elimina-se o Negativo, o Mesmo, o Semelhante, o Igual, o Análogo, o Oposto porque são as formas da in-diferença; elimina-se Deus e o Eu como formas e garantias da identidade. Conserva-se apenas o Dissimilar.

Jogo multívoco e polifônico. – Um pouco de ar livre! Educar com o pensamento mais elevado, isto é, o mais intenso: aquele que exclui a coerência de um mundo pensado, do sujeito pensante e de qualquer fiador universal.

Limiares de intensidades. – Desenrolar-se no limite, excessivamente, indo até o extremo da potência, metamorfoseando-se de professor em aluno e vice-versa, enquanto fatores móveis, que não se deixam reter nos limites factícios deste ou daquele indivíduo, desta ou daquela função (CORAZZA, 2006, p. 12).

Conjugar sentir e pensar, como Corazza lindamente conseguiu empreender, para nós pelo menos, é uma tarefa temerosa.

Pensamos, portanto, uma espécie de abordagem neologista de “reontologização” daquele que performa em dança numa “desconstrução eterna” do si em *ontoperformance*.

De acordo com Perinelli Neto (2018), em grande parte dos manuais filosóficos o conceito de ontologia está diretamente relacionado ao pensamento de Heráclito,

Parmênides, Platão, Aristóteles, Kant, Heidegger e outros ícones da história da Filosofia. Não nos cabe aqui, tecer uma crítica ou defesa a cada uma das teorias ontológicas da história do pensamento filosófico ocidental, mas apenas valermo-nos daquilo que pode nos acompanhar em diálogo e composição de uma proposta central deste texto que é o *dizer sobre si por si e em si numa redimensão ontológica*, que se expande também ao fazer e ao conhecer, especialmente numa ordem poético-artística.

Segundo o mesmo autor, por ontologia pode-se compreender, na medida em que se levam em consideração os estudiosos mencionados:

o conjunto de qualidades mais gerais do ser, escapável aos que pretendem compreender a realidade tendo como base compreensões fragmentadas, portanto, exigente de uma visão calcada na totalidade” (NETO, p. 17).

Não defendemos a capacidade de apreensão do “ser”, mas sua liberação valendo-nos do alcance de algum tipo de atribuição de qualidade ímpar daquele que performa, isto é, sua diferença, como antes exposto.

Isto é muito perigoso. Pensar da forma como

queremos tem a ver com um conjunto comum de caracteres que são móveis o tempo todo, mas que evoca uma terminologia – o *ente* – que carrega sobre si grande fardo idealista e, neste ponto, gostaríamos de subverter, ou melhor, ressignificar, como também faculdade potencializadora de nossa mente.

Não se trata de uma busca enlouquecida de *algo* dentre uma infundável diversidade para dizer e afirmar o que se é, mas tão somente, na humildade do nunca se saber coisa alguma no eternamente reconhecer-se como *aquilo que é alguma coisa nunca sabida, mas eternamente mutável*.

A tal da “totalidade” com que se pretende “desvendar” o *ser*, na história da Filosofia, geralmente vem de algum ponto, de alguma outra totalidade que vem de fora e se coloca como superior. Nosso esforço está na inadmissibilidade de sobreposição de um ser sobre outro ao discursar sobre *si* (quer ente, quer devir), cabendo serem diferenciados graus de propriedade para o dizer-se, inclusive abrindo brechas para a possível ausência de compreensão do próprio si por si mesmo.

Nos moldes tradicionais da filosofia ocidental, a ontologia trata do ser em sentido geral, abstrato e universal a

partir de suas propriedades mais próprias. Agora, no enfoque dançado, aquele em que tudo a todo tempo muda, neste caso, o performer-bailarino, geralmente, recebe os conhecimentos sobre “si” de “fora”, quer reforçados em salas de aula, escolas, centros ou estúdios de dança, quanto em outros espaços alternativos de criação. A cadeia de problemas que se apresenta a uma educação artística que privilegia como lócus produtor de arte somente a escola necessita ser evidenciada. Nitidamente as coisas têm mudado nos últimos anos, onde a feitura artística se desprende das barras e das formalizações codificadas do fazer, para um conseqüente “salto” de maior liberdade. É deste salto que pretendemos partir para pensar o ente-performer como si em cena inclusive tecnicamente.

A proposta tanto de *Onto-me* (Figura 14) quanto de *Ser para o que se é* (Figura 15), advém da permissão do ser o que se é de compor a cena a partir de suas mudanças, e, mais que isso, não só compor, mas ser a cena propriamente dita, aliando e transgredindo quaisquer padrões

⁶⁶ Poética exibida no Auditório Central da Universidade do Estado do Pará durante sua Semana Acadêmica de Filosofia (SAFIL), em 2018.

predisponibilizados do como deva fazer, instigando fissuras cada vez mais singulares entrando em paradoxo com o todo. Lembremos nossa pretensão de uma dança-pensamento-cena paradoxal. *Res_tus Cogitans*⁶⁶ (Figura 16) desfarela a consciência nos moldes comumente pensados. E, *Desvelado*⁶⁷ (Figura 17) coloca o véu como paradoxo da existência no simulacro. São dimensões dançadas que certamente oferecem mais problemas que essa exposição textual.

Situado está o bailarino-performer no núcleo de seu fazer, tornando-se seu próprio processo de obra, onde se emaranha cada vez mais nas suas percepções, pondo-se, conseqüentemente, como desafio para o pensamento das manifestações artísticas contemporâneas.

A performance *Corpo-Obra*⁶⁸ (Figuras 18, 19 e 20) sugere margens para ser a si tanto singular e original quanto plural e cheio de vários outros em si mesmo, e estes dois aspectos conjugados paralelamente não nos são um problema.

A abordagem de um *ser-obra*, exige esta reavaliação

⁶⁸ Performance exibida durante o Colóquio Internacional Variações Deleuzeanas, realizado na Universidade Federal do Pará, em 2019.

das categorias do pensamento sobre os estudos do ser, mas nos referimos às artes, isto é, da ontologia na/da obra de arte e seu performer, o que provoca uma reflexão do ser que se é na medida em que é criador de si e também criador de obra. Uma performance de *Morte Viva* (Figura) que transita no mesmo e no outro.

Neste espaço, já excedido, só podíamos expor este grande emaranhado de problemas concentrados no caráter arriscado de pensar uma dança de si ao mesmo tempo não-em-si-mesma e que não difunda fundamentalismos, trabalhando/performando o contrário, isto é, des-re-configurando-se como uma dança deslocalizadora e deslocalizada de fundamento, o que certamente não se esgota aqui, mas que, pelo contrário se prolifera e se desdobra.

Isto é importante porque reverberará diretamente no fazer e no conhecer empreendidos pelo performer em dança. Em resumo, o fazer é guiado pelo ser, mas não por ele determinado, uma vez que o fazer-a-coisa-outra pode também acender novas perspectivas de ser em dança e isto gerará novos processos de conhecimentos sobre si e intrínsecos à

obra; isto é, o artista começa a aprender o novo e a produzir novidades simultaneamente ao que ele seja ou devesse.

Esta perspectiva do conhecimento tem a ver consigo e a ver com o outro também, visto que o performer passa a conhecer novas dimensões de quaisquer coisas em cena e em tudo que se intercrusa com ela, assim como também cria novas aberturas de conhecimentos-outros para também quem assiste/participa da performance.

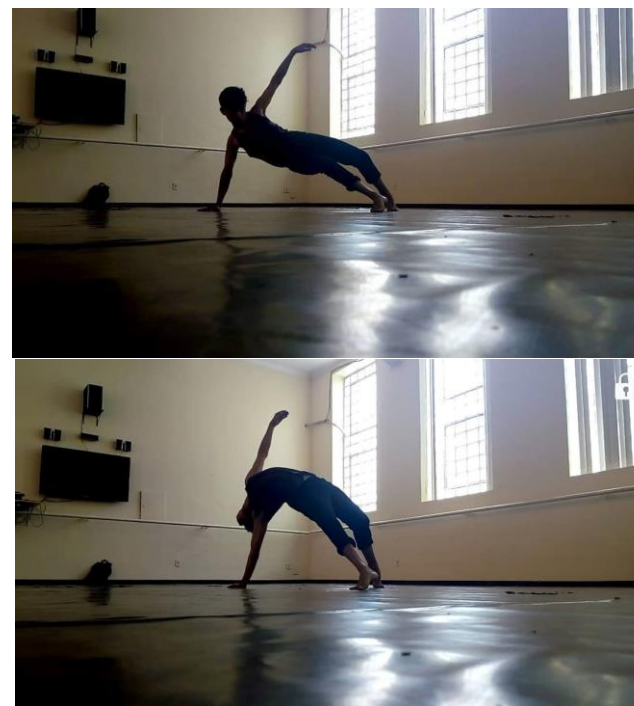


Figura 9. Experimentos ontoperformativos.



Figura 10. *Ser para o que se é* consiste numa discussão corpóreo-filosófica nas dimensões do ser que é e/ou que pode vir-a-ser. Estas questões são disparadores para um acontecimento (logo, singular) pelo corpo do artista, o qual leva a público em elevado grau de abstracionismo, o seu ser no profundo mergulho do vir-a-ser. Estabelece-se o paradoxo. Acervo Pessoal.





Figura 11. "Res_tus cogitans" é um ato cênico-performativo que aborda os borrões da discussão artístico-filosófica das dimensões limítrofes entre corpo e mente. Res_tus de extensa algum(a) há de versar sobre o corpo ultracogitante?
Acervo Pessoal.





Figura 12. *Desvelado* é uma performance do corpo inibido, do constrangimento, do dentro. O dentro, interno determina a narrativa e a criação. Imanência e o corpo poeticamente criado na vida, no agora, mas idiossincrasias, no si. Acervo Pessoal.



Figura 13. Trata-se de si, por uma reontologização em ontoperformance do movimento. Acervo pessoal.



Figura 14. Das corpografias de um corpo-obra que se conecta e transfigura-se em outro, n'outro, por outro. Por outro, ele. Acervo pessoal.





Figura 15. Corpo-Obra, em exibição no Instituto de Educação Matemática e Científica da Universidade Federal do Pará, durante o Colóquio Variações Deleuzeanas. Acervo Pessoal.





Figura 16. Qual a linha tênue entre o mortificar e o vivificar em cena?
Morte Vívida é um embrionário diálogo entre vida e morte como jogo de mudanças do ser que vem-a-si. Acervo pessoal.

A IMANÊNCIA: UMA DANÇA...

Durante o decorrer do texto várias poéticas foram explicitadas, mas a partir daqui uma nova em outros amadurecimentos e desdobramentos a si discursará, por vezes enfatizando o já dito, por vezes inserindo novos incrementos.

Este momento da dissertação se constitui como entre, como uma *fenda* (BARTHES, 1987) daquelas abismais que não se tem muito sentido ao cair, ou melhor, despencar. Um entre. Dançado.

Existem coisas que só são possíveis de serem feitas no despencar em um entre. Entre o quê: arte e filosofia? Dança e performance? Prática e teoria? Entre o quê? Entre. Entre. Um convite. Entre para ver. Porém, dispa-se ao entrar sinta a terra.

Uma fenda que não só dá mais margens, mas como também a é – erosiva, degradante –, enquanto fenda, não somente para uma leitura-escrita enrijecida (como por alguns pode-se denunciar quanto ao lido durante o decorrer deste texto), mas também como confirmação de que este texto não é filosófico, mas também não é só artístico, este texto somente e só tem coisas a dizer. Este corpo tem corpos a dizer.

Um experimento para dançar. Dançar para pensar.

*

Este platô é um desafio. Deliberamos nele dançar. Deliberamos nele dançar em dança na “primeira pessoa”. Deliberamos nele e dele fazer dança no que mais íntimo de percepções desse texto dispomos.

Estas pessoas que vos escrevem, e que em *uma* são *várias*, corporificarão uma em várias no titubear dum dançar improvisado, que se disponibilizou a viver mais uma vez cada palavra enunciada nesta Dissertação, cada vírgula e cada argumento que talvez sequer sejam, em suas articulações, (in)compreendidos e (in)consistentes, assim como a poética.

Para dar assiduidade ao trabalho necessitava-se de uma experimentação, tal qual, se fizesse uso do discurso e dispositivos caóticos mais potentes que este texto poderia ter, isto é, das coisas que só o corpo pode falar em suas desestabilizações.

Começa denso, mas depois amolece.

Dançamos, e... por acaso, Teoria da Dança Imanente. Dançamos e... por acaso, filosofia francesa. De todo modo, ambos nos ajudavam a pensar e a dançar. Nessa pesquisa em dança não se pensou em limitação, mas em confusão, esta última que acabou por fazer este trabalho continuar.

Se pensa para dançar? Se planeja o dançado? Se pode dançar sem planejar? Ao tremular, na filosofia, temos ciência de que podemos estar fadados a “fracassar”. Poderíamos, então, aqui dançar? Fabular? Des-re-criar?

Ainda bem que estamos em um lugar de permissa (ou pelo menos assim pensamos), onde nos é permitido dançar em um lugar de densidade teórica e artístico-experimental.

Mas, se pode dançar o pesado e pesado? Ou somente em modos leves, aéreos e longilíneos? Tudo isto traz um conteúdo pesado demais [cênico-teoricamente] para ser dançado?

Se sim ou se não, ousamos dançar, inclusive com as palavras, com os conceitos, com os lugares da criação num aviso de incongruências.

Admoesta-se que por vezes é pesado dançar, tão quanto nossa escrita biopsicosocialmente de (in)consciência(s) pesada(s). Por isso, gostaríamos, sim, de dançar apontamentos tanto já dançados em outros textos e poéticas quanto dos dançados especificamente para este espaço.

Aqui se discursará da perspectiva do texto-corpo⁶⁹. O que é que estamos fazendo e dançando no meio dessa confusão teórica? O texto, em confusão, vai discursar em desobediência, inclusive a si mesmo. Primeiro a nós mesmos, em parte à pessoa da orientação, depois às querências de uma banca que julga avaliar.

⁶⁹ “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu” (BARTHES, 1987, p. 25).

Aquele que se encontrara numa insaturável vontade de estabilidade, agora – neste momento, neste exato momento – só se encontra com uma pujante e demasiada vontade de dançar e dançar em seu sentido mais *lato*: o de movimentar o corpo como forma artística de íntima expressão e (des)subjetividade.

Dançando, dançamos. Só assim para se ter a coragem necessária para criar este platô. Um horizonte quase que proibido, uma vez que se falar de ser, de ontologia, invocando os nomes Deleuze-Guattari, por exemplo, pode até parecer heresia sob pena de fogueira; assim como falar de uma dança que não tem a ver consigo mesmo, em *Dança Imanente* também pode nos fazer tropeçar. Mas, que queime e tropece.

Aqui, o discurso do corpo em intercessões performará atravessado, levantando questionamentos e problemas que transpassam e aprofundam suas mostrações em particular que, por vezes, dialogará com *Dança Imanente*, *Diferença*, *Multiplicidade*, *Rizoma*, e por outras sequer mencionará estes

⁷⁰ “O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a

termos, ou seja, uma afirmação de que com isso ou sem isso, de qualquer forma se estaria dançando.

Essas mostrações já existem há tempos, porém só não tinham um certo lugar para aparecer. Neste platô, obras cênicas defenderão uma forte tese que já existe na prática, porém que sequer sabemos se são possíveis de serem teorizadas.

A partir de cenas no gerúndio pensaremos e mostraremos o que elas sugerem enquanto pensamento nas artes e em filosofia. Como diria Barthes (p. 48-49), não é que sejamos, em filosofia, especialistas, neste caso, em Deleuze. Deleuze “é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma “autoridade”; é simplesmente uma *lembrança circular*”, e não uma isotropia textual⁷⁰.

Sobre Deleuze se está sendo escrito ao som de uma boa música e sob um forte sol específico de um lugar-de-tudo chamado Guamá, bem como, no íntimo interior de um lugar chamado Igarapé-Miri. De modo algum daria, sinceramente, para reproduzir o aspecto sereno, pacato e plasmador que as

análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios” (BARTHES, 1987, p. 49).

pesquisas em Filosofia tradicionalmente requerem, sugerem e reproduzem. Aqui tem vida em movimento e nos demos conta disso.

Daí, uma de nossas hipóteses é de que uma obra não se define ou se esgota como (ou) por metodológica, epistêmica ou ontologicamente, isto é, não se pode saber exatamente como fazer, não se pode absolutamente conhecer, muito menos desprezar os conflitos do ser e des-ser performativamente.

Obras *são*. Porém, como tão recorrentes no correr desta investigação, e mesmo antes desta, lançaremos mão deste desafio que defenderá a mútua vinculação destas três dimensões na dança imanente assumindo diálogos inclusive com outros autores-pensadores. Por isso, um modo tão “pessoal” de expor. Um modo pessoal de dançar, um modo particular de conjugar a cena e a teoria, neste caso, em especial com o ato performativo intitulado “*A imanência: uma dança...*”.

Este platô ainda assume um viés de presentificação poética que aliará conceitos e afetos: (i) desde a *presentificação* da estética do performativo (FISCHER-LICHTE, 2008) que se amplia da pesquisa cênica à pesquisa teórica até a; (ii) elaboração poética interdisciplinar dada pelo âmbito artístico-filosófico a partir de suas inscrições corpóreas. Um instante de experimentação [não que este texto todo já não seja].

Aqui não se pretendem criar [novos] dualismos, ou seja, mais uma espécie de oposição entre o Um e o Múltiplo, saber e não-saber válidos científico-artístico-academicamente, o que pode e o que não pode ser feito em arte-performance-teoria, o que é e o que não é em arte –, pois, caso assim fosse, caminharíamos mais uma vez para unificações, hegemonias e fundamentalismos⁷¹. Por isso, este momento do texto é tomado como uma fenda em que se cai e que se joga sem ter necessariamente onde se segurar, isto como um exercício de medo para nós autores em uma crítico-reflexão, sobretudo, a respeito do pensamento-dança como representação, estrutura

⁷¹ Problemas discutidos durante a disciplina de História e Teoria Estética da Arte, ministrada pelo professor Dr. Afonso Medeiros, no Programa de

Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA).

enunciativa prévia ou reprodução de linguagens instituídas; assim como de sua possível instância representativa frustradora de autenticidades. Dialogaremos sobre aproximações de fazeres, mas que se preze essencialmente por suas singularidades.

Talvez, como plano de fundo, se ambicione somente um mapeamento de experimentações no real que sirva para desbloquear movimentos e dilatar-se em novas multiplicidades e sobre um plano de consistência que é no qual este(s) corpo(s) pseudo-reposa(m).

A Dança Imanente como feitura transgressora de movimento artístico nos permite transgredir “fundamentar” este esforço como um escrito presentificado e imanente. Presentificado, pois sua condição constitutiva inacabada se dá no instante-duração da vivência (ou vivacidade do acontecimento) e imanente em virtude das inscrições pessoais e idiossincráticas do feitor em sua obra, bem como em suas reverberações conectivo-rizomáticas quer escritas ou performadas.

⁷² (Deleuze, 1988). “É a violência dos encontros” (BARTHES, 1987). “Que a diferença se insinue subrepticamente no lugar do conflito.” A diferença não é aquilo que mascara ou edulcora o conflito: ela se conquista

Há uma conjugação com a exterioridade do texto filosófico, mas não objetividade analítico-historiográfica. Pé cá e pé lá, pois senão recairíamos na subordinação do idêntico: dizer o dito. Talvez, como disse Deleuze, aqui se empreenda um pensamento agitado por violência, tornando todo pensamento uma agressão⁷², que o movimentará. Fomos movimentados por esta vida-pesquisa que em seu decorrer precisa criar este espaço.

Enunciando, então, as possibilidades de condições de se pensar a articulação das três dimensões propostas do pensamento imanente na dança: (i) a *dimensão metodológica* da teoria, isto é, a dimensão do como (e do) fazer e/ou proceder na criação/construção/constituição da obra artística em dança; (ii) a *dimensão epistemológica*, ou seja, do conhecer e implicar conhecimento que sugere, simultaneamente, conhecer a si e a (seu modo) outrem em dança e; (iii) a *dimensão ontológica*, em outras palavras, do ser e do mudar, enquanto si: a própria obra. Tais dimensões não se sobrepõem umas às outras, salvo em ênfase processual

sobre o conflito, ela está para além e ao lado dele. O conflito não seria nada mais do que o estado moral da diferença [...].”

de constituição artística.

Ponto-casa

A poética intitulada “*A imanência: uma dança...*”, que dá nome a este texto e que, por enquanto, move-se conosco enquanto performers-pensadores, pretendia inicialmente se tratar de uma videopoética que, no decorrer do processo, acabou por se transfigurar em uma Série Fotoperformativa dada em movimento que, mesmo com registros em vídeos, achamos por melhor preservar sua potência descoberta a posteriori: a de constância e oscilação em imagens obtidas no instante do ato ininterrupto registrado em vídeo e sequencialmente expostas no decorrer do texto. Esta poética-intervenção ocorreu no dia dezanove de novembro de dois mil e dezanove pelas ruas do município amazônida de Igarapé-Miri, interior do Pará, tendo iniciado em um bairro periférico, chamado Cidade Nova, até chegar ao bairro Centro.

Este empreendimento, sem muitas pretensões temáticas, mas cheio de *expressar*, em suas nuances que poderão ser acompanhadas a partir daqui junto às suas imagens, desperta-nos para a saída de uma pedra, de uma

fixidez reclusa e acamada para um se jogar no caos que, neste caso estava disposto nas ruas. O corpo lançado no imprevisível fazendo-se despelar e despir-se em todas as suas camadas, inclusive e, principalmente, a de segurança.

Esta foi a primeira vez em que este corpo se põe à rua com pretensões espetaculares, mas que, para além disso, visava, no fundo, mesclar laboratório e cena propriamente ditos. Uma reinvenção poética como estímulo de novidade àquele que performa.

Parte desta Dissertação já estava sendo arquitetada quando o ato ocorreu, e isto aconteceu justamente para ver o que mais ela, enquanto si, teria ainda a si mesma dizer para além dos outros empreendimentos performativos aqui já foram elencados.

Sua pré-produção ocorreu em cerca de 02 (dois) dias com a aquisição de alguns materiais, como figurino e acessórios cênicos, bem como de sua customização. Não houve desenho prévio, planejamento longo ou lista de aquisições anteriores que pudessem nos ajudar a prever um controle mediano do ato de performance, apenas inserimo-nos no local comercial da cidade de Belém e nos deixamos

afetar pelo que ele podia nos sugerir e de lá saímos com apenas duas peças: um vestido e uma luminária ribeirinha, sobre os quais mais para a frente será discursado.

O ação performativa teve duração de aproximadamente 01h30 (uma hora e trinta minutos) desde a saída de seu ponto de origem até sua “consumação” ao imergir no rio que tanto nomeia quanto banha a cidade.

Trata-se em suma de um fazer-se conhecer para o meio e por ele se (in)formar, modificando-o e sendo modificado de modo simultâneo a ponto de inclusive agregar-se complexamente a outros corpos, conforme será visto.

Esta performance sai da cama, isto é, sai de um lugar de repouso o qual denominamos *casa*, passa a viver outros caminhos, passa, em suma, por um deslocamento, numa espécie de eterno (des)manter-se.

Desassegurou-se de si quando se resolveu trocar de lugar e desandar. Assumiu-se a postura de sair de casa e dançar quando, de repente, acabou-se por se perceber perdido num lugar parado e de corpo estático no exílio do movimento das instrumentalizações técnicas e de moral.

Acompanhou-se a si vista a vista, corpo a corpo na

destronização da pacata demonstração do raciocínio em linhas de coerência que abandonam um *ponto-casa* do ponto de vista técnico, moral e formal.

A proteção da casa é abandonada pela atração da vida quando se percebe que existe um mundo e *terra* lá fora.

Uma porta de ferro lentamente levantada revelava primeiramente a indecência do se despir de um vestido de autopreservação com uma sandália de duração homônima a de uma folha de açai que não perduraria mais do que o chão em que se pisava. O rosto, (des)cuidado, revelava o descuido de uma poética que desconsiderava tudo o que lhe fora ensinado enquanto idôneo e eficiente em um severo e insatisfatório cobrir a si que ficcionalizava a identidade do que estava por baixo.

Havia ali instaurado um corpo coberto com partes descobertas, onde cingia sobre si a nudez e o mistério por traz da roupa, roupa esta confeccionada pelo outro, mas reapropriada e transfigurada como condição de sua própria existência. Ao sair de casa não mais se sabia aonde estava, os referenciais pareciam estar todos perdidos, inclusive a autorreferência.



Figura 17. Série “Porta de Ferro e Rosto Atado”.



Figura 188. Série “Porta de Ferro e Rosto Atado”.



Figura 19. Série “Porta de Ferro e Rosto Atado”.



Figura 20. Série “Porta de Ferro e Rosto Atado”.

Atacou-se a casa, no sentido de si, numa tentativa de deformá-la, transformá-la e sub-repticiamente subtrair sua essência e provocá-la terror ao ser lançada no desconhecimento do sempre conhecido. A casa é onde tudo acontece e ninguém vê: é lugar onde, pelo menos aqui, se fala em silêncio.

A casa não voa, está lá, lá, fixa, de portas fechadas para se proteger. Gradeada. Com estrutura. Vivendo a costumeira dinâmica. A casa demora para se desfazer, pois é lugar para habitar e permanecer. A casa unifica corpos: *família*.

A casa tem raízes cercadas, telhado para que não molhe, tapete para que o mundo não entre. A casa tem lugar, tem parede, é definida para não haver mistura. Um edifício. Uma residência. A casa é para se habitar, para se ter, é propriedade.

Sair de casa não é fácil.

Antes de sair de uma, é preciso que se tenha construído alguma para si, e, para tanto, se sentir demasiado confortável nessa que construiu. Para isso se requer planejar e para planejar requerem cálculos, estudos prévios, articulações geométricas, apontamentos de gostos etc. De todo modo, tende-se a delinear, desenhar e esboçar aquilo que em si

próprio já é ato de sua construção.

Essa afinidade metafórica de uma casa-ponto-obra-de-arte reflete muito do que pensaremos a partir daqui. Uma casa que desde sua dimensão de planejamento já é casa e, sendo preciso, até mesmo para demoli-la com vistas de outras construções, também (re)planejá-la.

Quando propomos desarranjar uma casa-obra-de-arte erguida nas mais dogmáticas certezas do “bem-fazer” se faz preciso planejá-la e desplanejá-la, onde até se querendo “desconstruí-la” se tem, também, de pensar minimamente nas sapatas.

Todo mundo possui uma casa para si ou de si mesmo. Essas casas são praticamente de cunho obrigatório e o objetivo é se sentir bem nelas. Essas casas, às vezes, nem são nossas, mas nos são dadas ou emprestadas para moradia. Qual seria a sua casa?

O ato de pensar-planejar-“arquitetar” uma obra em dança, mesmo que ela se dê em efemeridade e construto monumental passageiro, é aqui defendido como também o próprio dançar. Do “tive uma ideia” ao “meu pé está a doer por pisar nessa piçarra”, tudo se trata de processo constitu-

criativo de obra.

O pensar não antecede a dança, assim como o planejamento da casa não é procedimento exterior de sua construção. A obra nasce com/na ideia que pode, por sua vez, vir também de um aspecto emotivo e/ou sentimental. Uma ideia, um afeto são capazes de motivar um grande monumento passageiro no lapso de curtíssimo de um período de tempo em que passa e deixa de existir. Na espontaneidade da criação repousa o fazer. No palpitar do coração pelo anseio artístico cria-se uma obra inteira na virtualidade que simultaneamente anseia sua atualização. O corpo-pensamento aspira a arte.

O corpo começa a dançar quando os influxos nervosos se desestabilizam e se movimentam de um jeito diferente que nem o próprio artista saberia dizer: uma hipótese-arte que já até se confirmou. A metáfora abstrata já criada na cabeça atualiza-se simultaneamente com a extensão do corpo. Tudo isso já é movimento. A dança se localiza nesse hiato de ser e não ser dança.

Silva (2018), por exemplo, propõe um “percurso espinosista na dança” que dá destaque à relação corpo e

individuação admoestando a importância do corpo como instância de modalidades de uma mesma substância, isto é, uma aproximação entre mente e corpo que, nesta pesquisa é tomada como os próprios pensar-projetar como própria constitu-criação de dança: a mente em seu processo de “arquitetura” de obra como reafirmação da potência corporal.

Com o privilégio concedido ao projeto, à concepção da obra de arte, tomados como momento separado de sua execução, não se faz jus ao papel do corpo na produção artística. Ao se dar ênfase ao papel da mente nessa produção, tomando até a linguagem como algo que apenas envolve o corpo de modo secundário, algo que inclui registro gráfico e sonoro de uma habilidade incorporal, relega-se o corpo ao papel de artífice a serviço da potência artística da mente (SILVA, 2018, p. 135)

O ato de se reinventar pela articulação mente-corpo como potências corporais moduladas de mesma substância destroça o ente-fixo-performer desde sua cogitação (no sentido lato da palavra) até seu desmanche e re-forma enquanto si-coisa-outra. Em outras palavras, quando se pensa uma obra “desconstruída” – mesmo dentro de uma casa, no sentido do qual expomos – já estamos, neste exato momento, também a desconstruindo, inclusive em seu ato de execução.

“Esta perspectiva [...] se pretende [...], ao fim e ao cabo, compreender corpo e mente como diferentes expressões de um indivíduo (ou de processos de individuação), expressões que não se distinguem de maneira substancial” (ibidem), onde, portanto, argumenta-se a inseparabilidade entre artista e filósofo, tão questionada por muitos artistas e filósofos no decorrer dessa pesquisa, defendendo-se, em suma, um artista-filósofo que filosofa ao artistar e artisciza ao filosofar – que possui manifestação “pura” aqui mesmo, nesta dissertação.

Quando pensamos de modo rigoroso o pensar-fazer artístico não estamos querendo sobrepor o ato de filosofar ao ato de dançar ou que se esteja filosofando antes da dança; não estamos querendo acavalar as doses de racionalização sobre o ato performativo dançado; não estamos, de modo algum, dizendo que o organizar logicamente um ato artístico em dança esteja o tornando “cabeçudo” demais para que qualquer pessoa possa fruir.

A abstração faz parte do processo criativo e que, de uma vez por todas, toda forma de pensamento e feitura inclinada ao dogmatismo (ou fazer polarizado) de boa-obra torne-se mais sensível e seja repensado para não centralizar o discurso

somente em uma boca.

Essas acusações, francamente, ruem no que se defende, de modo horizontal, a presença da mente e da fisicalidade no ato performativo dançado.

O ato de se despir de preconceitos nos levou para a rua de modo que já sabíamos que mais preconceitos iríamos receber, no entanto, sem saber como isso de fato aconteceria.

Os elementos da performance nos foram despertados a partir do que primeiramente ele em nós causou e, em segundo plano, dada a repercussão que ele poderia causar no assistente.



Figura 21. O prévio na dança tem a ver com o contínuo “vestir” e “despir” em todas as perspectivas anteriormente citadas. Veste-se e despe-se de preconceitos a todo instante e em todas as dimensões do conhecimento. A dança, também como transgressão desconfigura os usos usuais de si e das coisas as quais envolve como cena. Um vestido? Não. Um desvestido. Daqueles cor(po) de terra que nu performa, mas que por vezes se mascara e “revela” apenas frações de si.

Acervo pessoal.



Figura 22. Um equipamento cultural que reconfigurado oculta a identidade de modo a não se deixar olhar nos olhos. Uma ramificação das possibilidades da identidade que tudo pode ser não sendo nada. No vazio se desenham múltiplos traços identitários, nele há toda e qualquer possibilidade e potencialização. Paradoxo: o ser tudo não sendo nada. Acervo pessoal.

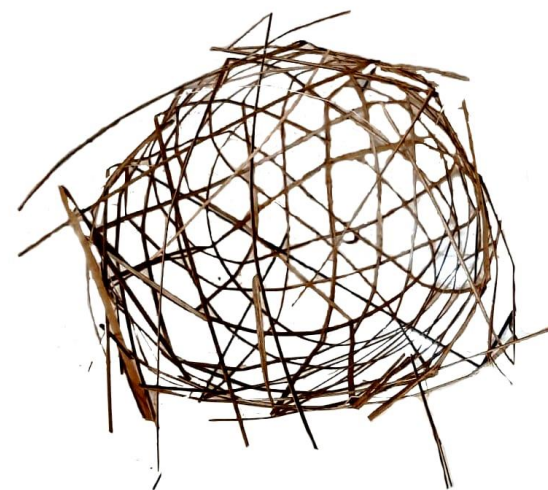


Figura 23. Este “rizoma” não foi para a cena. Ele inspirou. Inspirou um fazer que começou a ver nessas talas a execução de um corpo andarilho pelas ruas de uma cidade do interior do estado do Pará que é tão (des)organizada quanto um “paneiro”. Emaranhado cheio de buracos, fissuras, possibilidades. Um corpo-cidade esburacado.

Percebem como ele não tem fim nem começo? Nós, aqui, demoramos para perceber. Um paneiro foi o importante indutor que nos ensinou a misturar tudo: de nossa psodelia ao imaginário amazônico. O paneiro como um cesto completamente vazio nos ajudou a escorrer e correr da fixidez. O paneiro é um instrumento de transporte. No paneiro tudo se mistura, açaí, peixe, camarão, dança, performance, vídeo e “atuação”. Acervo pessoal.

Integrados, corpo-mente fazem mais potentes as possibilidades das possibilidades, onde, como diz Silva, se pretende, sobretudo, “ressaltar a potência artística do corpo mostrando em que medida a produção de arte se liga ao desenvolvimento e à descoberta de potências corporais” (SILVA, 2018).

Conjugados compartilham das mesmas condições de possibilidades e potencialidades, assim, desaguando em uma obra integral em que, definitivamente, não dispõe privilégios entre os aspectos mentais e/ou “corporais”.

Neste sentido, ainda no diálogo com Cíntia Vieira da Silva, a dança seria a adequada ocasião para o despertar de um corpo que desdobra corporeidades e atinge graus máximos de manifestações de potências: “Produção artística, produção de corporeidades, mas também de espacialidades e temporalidades” (ibidem). Tudo se transfigura.

O corpo que dança não se limita aos dados do corpo fisiológico assim como não se limita ao enquadramento de coordenadas espaço-temporais já estabelecidas. Cria a si mesmo e seu entorno e é modificado pelo impacto da composição com outros corpos e com toda sorte de elementos com os quais é levado a se agenciar no processo de dançar (SILVA, 2018, p. 136).

A Amazônia abstraída e posta em abstração num ato de dança pergunta se, a partir de então, é-se possível desmanchar a casa ou torná-la outra mesmo estando nela. Isso mostra que sair de uma (sua) casa tem a ver também com reconhecer que isto, para além de ser muito difícil, pode também ser impossível. E esse tipo de reflexão só acontece/ocorre quando dela se sai(u). Vê-se não necessariamente ela mudar, mas ter outra cara. Tem outro tudo. Tem outra casa. O edifício se abre. Ventila. De unidade fundamental transita à interrelação urbana de empréstimos de temperos e gritos por cima da cerca.

De casa-fechada à casa-confraternização, casa-extensão, casa-fique-a-vontade, casa-sinta-se-em-casa. Pois, agora se pensa uma casa que também é liberdade no privado, de conexão, que se abre para o mundo, que conjuga o sossego com a algazarra do cotidiano. O cotidiano: toda vez outro. A casa: lugar de toda vez outra.

Um sistema de pensamento-dança acentrado começa com experimentais saídas de casa no aceite de que se um dia, por acaso, a ela se voltar, essa sempre virá-a-ser-outra, já terá sido outra. Uma casa-ponto-de-partida-retorno é um lugar que

treme, oscila, porém, casa. Casa como paradoxo.

Toda esta (des)caracterização é suscitada e inspirada por diversos atos performativos – como os já expostos no corpo deste texto –, mas que, em caso específico, foram articuladas em “*A imanência: uma dança...*”. Ter saído de casa para conhecer o mundo dançando foi uma experiência única.

“*A imanência: uma dança...*” não se configura, muito menos se pretende, como obra-master ou obra-prima de feitura corpográfica em imanência. Ela é só mais uma. Sim, só mais uma, ante tantas outras realizadas e outras por vir, reverberadas pelas mesmas inquietações cênicas e teóricas.

Porém, o que todas essas poéticas têm em comum? O corpo, em toda sua integralidade e plenitude como performer potencializador de si-mesmo-outro em poéticas performativas em dança.

“*A imanência: uma dança...*” foi pensada-performada com fins de explicar/explorar toda essa problemática e, por fim, acabou mostrando mais do que tudo isso.

Esta poética diz-faz de si ao mesmo tempo e espaço em que se constitu-constrói também como próprio performer. Ela

parte de um ponto, uma casa, e percorre a cidade, o ambiente, o perigo do caos conservando dele alguma fração de infinito. Sem saber, vai sabendo de si no ato enquanto acontecimento.

O primeiro momento, se é que se pode enumerar seus andamentos, é o de justamente sair da casa como instante de redescoberta do que esta seja num desarranjo de novas reconfigurações que o próprio corpo vai despelando em seu caminho, é um constante jogo de conhecimento e desconhecimento que se conserva em sua eterna efemeridade.

Esse paradoxo poético é um jogo em devaneio sensório-racional. É uma cerimônia de si que não corrobora em nada, mas desequilibra todas as ligações antes tidas como estáveis.

Trata-se, enfim, de uma poética sem rosto, mas de proporções faciais únicas. O contraste de si com o tempo desaparece porque a avalanche de informações que se integram, e na velocidade em que se integram, desfazem e refazem um corpo desentendido de suas próprias simetrias, desalinhando e des-in-con-formado-o.

São corpos performando numa espécie de unidade equívoca do ser artisticamente.

As artes são, portanto, as maneiras, as práticas que o corpo se esforça em pôr em obra apenas pelas leis de sua natureza e de suas técnicas a fim de aumentar sua potência e gozar assim ativamente da eternidade de sua essência (VINCIGUERRA, 2010, p. 8-9).

A descentralização (e destronação) do sujeito enquanto objetificador (inclusive de si) reverbera uma “exaustão performativa” que diluiu o “eu” na rua, no prédio e no rio. O corpo gozou pelos olhos invólucros sem saber quem e o que se era. O cansaço e a dor nos pés fizeram o cérebro desconfigurar o lugar de cada um no que se deixava na via, dando lugar a outro lugar, o do des-lugar-de-si.

Se saiu da casa atrás de um lugar, mas nunca se chegava a lugar nenhum e quando se chegava “lá”, o “lá” não havia.

A arte do corpo propriamente falando não está no objeto, nem no sujeito, mas na maneira que tem o corpo de modificar os objetos e de ser modificado por eles no sentido de sua maior potência (idem).

Os corpos modificavam e foram modificados na rua, na experiência inédita de ver e ser olhado. Os corpos que estavam ali nunca tinham estado antes. O corpo fez arte para si mesmo e glorificou-se na conexão com os outros.

“A potência do corpo é assim tanto a causa adequada das obras de arte, quanto o efeito da arte que ele põe em obra” (Ibidem). Os corpos sentiram os cheiros que saíam de seus poros. Ponto-casa, enfim, só um ponto de estada e partida.

Quando Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, pensam o ponto numa trama da Teoria das Linhas coadunamos com eles no pensar de um ponto dado, mas que a partir dele se pudesse traçar procedimento. O ponto pode oportunizar o novo, a fuga, o invento e, assim ocorrer como ocorreu em cena.

Do proceder

Aqui, Deleuze e Guattari ainda nos acompanham, pois: “somente a expressão nos dá o procedimento” (1977, p. 25). Como proceder diante da desforma do/no dançar?

Esta pergunta inquieta porque por anos se tentou bem-dançar com vistas a ser bem-aceito no “mundo” da dança. Mundo de consagrado valor técnico (saiba rolar, girar, saltar, recuperar...), mas como (re)agir àquilo que aflige o corpo na dança? Se se foi viciado com o “perfeitismo” inibidor de potencialidades próprias de corpos próprios, como “desadoecer” o corpo?

As Formas que insistem em permanecer como legitimadoras do fazer em dança sucumbem quando transgredidas, subvertidas, desobedecidas.

Insubordinações, perturbações, tumultos no mundo da dança provocados por motins indisciplinares de corpos-estranhos e movimentações excêntricas que esbarram o bizarro, enredam uma aproximação com o singular sem que com isso, necessariamente, se negue configurações convencionais.

Em Deleuze e Guattari (*Mil Platôs*, 1995) as formas consagradas contrariam um processo natural de alterações. Porém, “o Procedimento, por sua vez, é justamente a criação de um modo de extrair dessas Formas algo de novo, sob a condição de não simplesmente negá-las” (FEIL, 2010, p. 86).

A partir disso, uma espécie de desconstrução através do Procedimento já lhe é intrínseca.

Se se adota um/o Procedimento já se pressupõe uma desmontagem. Trata-se de uma:

[...] tarefa que implica a invenção de modos consistentes de fazer os objetos variarem. Em última instância, trata-se de um mecanismo que faz funcionar algo que já não funcionava mais,

que se encontrava estacionado, triste, morto, representado” (FEIL, 2010, p. 87).

Aqui a proposta de *apresentação*. A apresentação como alternativa ao protocolo vigente ou qualquer tipo de manual de comportamento ou de movimentações que tracem bons-fazer. Seria uma singularização de si por determinada ação.

Há um afronte às penalizações clássicas e/ou moderno-formais, bem como técnico-físicas. A dança dada no padrão-mesmo objetiva sempre a convencionada aprovação de um público especializado/especialista. O procedimento *teima* (Idem). Teima no desejo de uma não fixação.

Os filósofos franceses talvez ainda se relacionem com a teoria mendiana da imanência em dança quando defendem que um Procedimento, mesmo quando imitado, não corre o risco de ser copiado ou reproduzido, uma vez que os problemas que se apresentam serão sempre diferentes. E, além disso, se se pensa a partir da perspectiva imanente em dança, proposta inicialmente por Mendes, mesmo que suas dicas de passo-a-passo (ou princípios) sejam seguidas, ainda assim tudo quanto se derive disto se manifestará de maneira diferente, fundando outra singularidade activa.

A proposição metodológica da Dança Imanente, segundo Mendes, corresponde a dois procedimentos à luz do processo criativo do espetáculo Avesso.

A primeira delas é a utilização de métodos de consciência corporal que possibilitem a sensibilização das camadas mais submersas do corpo, isto é, a percepção sutil de órgãos e movimentos involuntários, na perspectiva de, a partir disso, desenvolver padrões de movimento diferenciados daqueles estabelecidos pelas técnicas formais de dança. (MENDES, 2010, p. 35)

A segunda proposição diz respeito à “[...] utilização de tecnologias médicas que possibilitem a visualização, por parte dos intérpretes, da constituição anatômica e fisiológica do corpo humano” (MENDES, 2010, p.35). Esta, mais propriamente, diz respeito ao processo específico de construção do espetáculo.

Esta proposição metodológica também incide em dois fatores efetivos no processo de constituição da obra de arte em dança imanente: o estímulo externo com fins de autorreconhecimento e a transfiguração funcional de movimentos do cotidiano.

Assim como na dissecação proposta pela Ciência, na TDI também existem umas espécies de materiais de dissecação, isto é, ferramentas empregadas em funções de primeiramente reconhecer-se em “vísceras” num morfológico interno e externo, material e imaterial investigando complexamente as múltiplas composições e dimensões do indivíduo que performa.

“Uma inquietação e necessidade pessoal de fazer dança de um modo particular, desenvolvendo padrões de movimento não explorados pelas técnicas formais de dança” (2010, p. 31): tratar-se-ia, portanto, de imitar desmesuradamente o Procedimento mendiano, ou, mais, misturá-lo com outros modos de fazer, partir de outros problemas, enfrentando outras conjunturas cênicas? Além disso, perguntar-se-ia ainda se seu Procedimento pode ser tomado como completo e terminado ou se ainda haveriam outras possibilidades de desdobramentos?

Propomos aqui que sim, pois mesmo em passos próximos de execução artística, Mendes, em nossa experimentação cênica, não é de todo tomada, mas por vezes transgredida na desapropriação que o corpo pode ter de si

mesmo, talvez até coadunando com a questão da impessoalidade, daquilo que não mais diz respeito completamente a si a partir de uma perspectiva de emancipação da obra. Nem sempre, por exemplo, corpo e linguagem irão concordar entre si⁷³.

A perversão constante das formas ocorre quando o ser deixa de ser, ou quando as Formas vibram entre o ser e o estar. Porém, se trata sempre de fazer outra coisa, ou coisa-outra.

De um modo ou de outro, novas transformações surgiriam, porém o diferencial desta proposição é de modo desafiador não somente nos ater ao conhecido da TDI, pois isto, conforme já mencionado no início do texto, nos traria tristeza no que se priorizasse modos e “determinações” externas de nosso fazer artístico e que talvez nós mesmos viéssemos a nos impor, quer em metas a alcançar quer em condizer com um “bem-dançar imanentemente”.

Todavia, o ponto inicial da TDI é o de que “tu podes dançar a teu modo”, e, por isso, propomo-nos a uma atualização do Procedimento mediano em novas aberturas.

⁷³ A linguagem é extremamente racional, o corpo é intuitivo. “Corpo e linguagem se dissimulam simplesmente porque, embora estejam juntos, não condizem jamais: um não cessa de trair o outro” (FEIL, 2010, p. 89).

De acordo com a abordagem de Feil (2010): “O Procedimento é, primeiramente, uma maneira de ocupar o vazio provocado pelas Formas doentes” (p. 91). Segundo ele:

O Procedimento não quer, simplesmente, desorganizar as Formas, pelo contrário, quer instituir uma ordem. O Procedimento é uma instituição, no sentido de colocar ordem nas indeterminações que nos impulsionam. A questão, a grande questão, é criar uma ordem aos impulsos de tal maneira que eles não sejam negados, mas afirmados.

Formas doentes e afirmação. Por aqui enveredaremos. O procedimento cria algo que não se dá para prever. Ao sair da casa perdemos a suposição. O “pé no chão” quebra com um sistema de segurança: “É que o Procedimento não funciona como uma teoria, mas como um problema de vida” (FEIL, 2010, p. 93).

O problema de vida que trazemos para/com/nesta pesquisa é o de aliar o viver com o dançar em presentificação imanente legitimando o que se é para o ato dançado, em suas singularidades e diferenças, onde, por aí, tivemos que encarar

a rua como prerrogativa interrogativa de dança: “isso é dança? Isso não é dança? O que é?”.

Em “*A imanência: uma dança...*” saiu-se em cortejo a partir da Rua Dr. João Hipólito, nº 111, periferia que ainda espera o asfalto, mas que por alguns segundos perdeu até o chão. Nossas certezas pareciam subir junto com a poeira alaranjada que percebíamos passar pela pele. Ao mesmo tempo em que se perguntava para onde irão os grãos de terra, perguntava-se também para onde será que este corpo irá?

Um corpo que saia em disparada rumo ao “sei lá” (um rio nunca tem endereço) desestabilizando-nos em termos de pele, onde as gemas dos olhos tremiam e a boca palpitava. Um corpo-pele que não necessariamente protegia, mas despia e ria de seus próprios tremores. Uma excitação que conservava sua capacidade de captura de estímulos sabendo que nenhum sequer se fazia ficar.

Uma transição tão rápida de sentimentos que não dava tempo de codificar o *sentido*. O que nos chacoalhou de imediato foi um carro-barco que parecia passar em câmera lenta num vulto. O barulho estrondoso de imediato nos transpassou. O barulho contínuo deu-nos um ânimo para

continuar e não parar. A vizinhança não entendeu, só olhou, se despertou e pasmou sobre o que nem o performer estava a entender sensível e racionalmente. Os olhares saltavam, se perguntavam, se assustavam e se escondiam.

Nessa obra não se prezou por um conteúdo, um “algo a dizer”, mas centrou-se na expressão de si por si mesma. Existiriam mil e uma leituras e feitura possíveis, onde se poderiam adotar mil e uma abordagens e predicções sobre a obra, pois não há como se limitar a um assunto, tendo em vista que eles poderiam escorrer, incorrer e ocorrer aos montes em múltiplos sentidos ao tempo em que se dava aquele caminhar.



Figura 24. Série Saída de Casa.



Figura 2521. Série Saída de Casa.



Figura 26. Série Saída de Casa.

Compreendido um procedimento como maneira de fazer ou de se portar com determinada conduta ante algo, o de “*Imanência: uma dança...*” se descomporta por comportar muita coisa. É uma série de fazeres simultâneos que se hibridizam e não permite elencar ou hierarquizar técnicas ou tratamentos técnicos para a poética, ela enquanto *ação* e ações. Ações agenciadoras de múltiplos estímulos e fatores que não condicionam a obra, mas a liberam.

O Procedimento alarga a realidade. “O Procedimento expressa sempre uma nova Forma que deve inventar alguma coisa para permanecer sendo nova” (FEIL, 2010, p. 92).

Sair de casa é se liberar, se indeterminar, é buscar sua própria dissolução como um gelo na água, integrando-se ao cosmos e não negando a nada, não destruindo a nada, mas atualizando “cotidianices” para este corpo poder experimentar novos nascimentos e ressurreições de si.

Devir e Permanência

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A

pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 23).

O devir é autêntico. O devir se dá a partir de relações heterogêneas. Não se trata de uma predisposição para se deixar de ser o que se é com vistas num retorno à unidade identificável, se trata, doutro modo, da autenticidade desmistificadora da imitação.

Quando um corpo se encontra em lugar de encontros, ele se vê a todo tempo deslocado de si em relação a outrem, nas relações sempre se faz outro. Uma suposta alteração de algo em vista a outro superior é desfeita quando ao devir, em si, devém sempre outro.

Quando se considera um corpo-performer em devir cênico, se aborda, especialmente, as possibilidades deste corpo se abrir a outros domínios que não querem dizer serem estes representação de um modelo ideal. Os devires não são derivações dos ideais.

O corpo em devir performativo não simula, nem supre ou se troca com nada. O devir possui consistência de si (ZOURABICHVILI, 2004). “[...] em que medida o devir, em cada caso, se quer a si mesmo?” (p. 25).

Por aí, necessariamente, caminha-se na performance apreendida nesta situação. O devir é em cena de “*A imanência: uma dança...*” uma incorrência de não referenciais que acontece de modo paradoxal, uma vez que, segundo Zourabichvili, em Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997 (s/p):

“Devir” é certamente e em primeiro lugar mudar: não mais se comportar ou sentir as coisas da mesma maneira; não mais fazer as mesmas avaliações. Sem dúvida, não mudamos a nossa identidade: a memória permanece, carregada de tudo o que vivemos; o corpo envelhece sem metamorfose. Mas “devir” significa que os dados mais familiares da vida mudaram de sentido, ou que nós não entretemos mais as mesmas relações com os elementos costumeiros de nossa existência: o todo é repetido de outro modo.

A performance agencia este conceito performativamente quando o corpo em movimento permanece em movimento descartando um estado final de acabamento tendo em vista, entretanto, não uma mudança espontânea, mas “a intrusão de

algo de fora”, ou seja, “alguém ou alguma coisa entrou em contato com algo ou alguém diferente de si mesmo, algo aconteceu.”. Neste passo,

“Devir” implica, portanto, em segundo lugar, um encontro: algo ou alguém não se torna si mesmo a não ser em relação com outra coisa. A ideia de encontro, porém, é equívoca e depende do estatuto que concedemos a esse mundo exterior sem o qual alguém ou algo não sairia de si. (Idem).

Deleuze, segundo Zourabichvili, quando se refere aos encontros, não fala de “pessoas”, mas de pedaços de natureza, “atmosferas”, isto é, instâncias pré-subjetivas. O fora de Deleuze seria num sentido absoluto. Seria uma exterioridade afetiva. Assertivamente, o estudioso da filosofia deleuzo-guattariana infere:

Podemos “nos entender” com as pessoas, com base em afinidades comuns reconhecidas que facilitam a conversação; mas outra coisa é o contato, por meio das pessoas, com “signos” que nos obrigam a nos sentir de forma diferente, a entrar num mundo de avaliações desconhecidas, nos jogando para fora de nós mesmos (1997, s/p).

No devir nos perdemos, perdemos as faces e isto é de complexa interação com a Teoria da Dança Imanente que pressupõe uma dança da personalidade.

Encontramo-nos performativamente assim, nestes sentido, quando o não-humano é tocado e quando o impessoal é relacionado, esta inumanidade em conflito conosco nos fez mudarmos para outros lugares. Tratar-se-ia, no fundo, de performar não humanamente em relação com o absoluto. Porém, isto será novamente tocado no decorrer do texto.

O fim inconcebível de uma caminhança em relação com o infinito dos sentidos nos deixa cientes de que o início já não tem, pois há sempre um antes que é antes e que é outro...

O deixar-se ambulante, perambulantemente, remete muito mais ao que a coisa não seja do que ao que se possa conhecer a seu respeito: um desertar na rua que interroga inclusive seu próprio “eu” num movimento e permanência que faz pensar: “estou andando no mesmo lugar?”.

O homem-do-meio é para si e para o outro, outro e ele se mostra fluxo mesmo no aparente estado de permanência. A sensação de estado de *constante caminhada* provoca este paradoxo. Nada o para, mas com tudo se topa.



Figura 27. Série Estado de constante caminhada.



Figura 28. Série Estado de constante caminhada.



Figura 29. Série Estado de constante caminhada.

Um corpo boiado na rua. Trepidado por suas próprias questões. Despido sem seu rosto *continuum*. Um corpo desconhecido que se mostra.

O múltiplo de si possui um espectro de permanência quando se afirma como não totalizante ou fundamentalista: aquele que diz “eu sou porque não sou”. O corpo permanece sempre [em] aberto.

O devir como plano de multiplicidades se mostra sempre múltiplo em seus inúmeros desdobramentos – no que se podia enxergar somente um/uno corpo se locomover pelas ruas da cidade, também poderiam se ver *vários/variados* daquilo que ali estava. É como o discreto “É o *Robson?*”, sussurrado num dos momentos da performance. O navio seguro desancorou inclusive outros barcos. Quando se pôs à deriva se relacionou com o mar, ou melhor, com o rio.

Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo a sua potência de agir, vindo de partes exteriores e de suas próprias partes (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 44).

O corpo-relacional encontrou outros transfugases, desencontrados. Houve desestabilização com uma imagem tão descaracterística na rua.

Quando o devir não pode ser confundido com o análogo, com o parecido, ele entra em conflito por também gerar [pseudos ou não] “identificações” por quem assiste. Aquele que transita pelas ruas procura tranquilidade e águas regularmente calmas para apreciar, mas quando se depara com uma “dança sem coreografia” se perdem por quererem se encontrar e acabam desrepousando suas subjetivações num compartilhamento fluido de suas identidades. O suposto equilíbrio desequilibra (Mil Platôs, 4, 2012, p. 112), e move tanto o performer quanto seus interlocutores.

O humano procurando outro humano se perde na inumanização da obra e do performer que seria, enfim, provocado por uma heterogeneidade radical, pensada por Deleuze [e depois inclusive desdobrada por Bom-Tempo na questão da impessoalidade da obra de arte, conforme será perpassado espiralarmente no decorrer de todo este platô, tendo em vista principalmente sua dinâmica com o pensamento mendiano da imanência em dança].

A reprodução do mesmo não desloca o sujeito, e o desafio de confrontação com o fora, em todas as suas instâncias, faz o performer e a performance deslizar pelas superfícies desconfigurando suas funções e seus órgãos perpassando inúmeras dimensões afetivas. Portanto, em que intensidades este corpo se insere em movimento movimentando a si e provocando a outros?

Os corpos assistentes são convidados a experimentar do outro e de si numa performance nua de rua em que se conflui individual/particular e coletivo numa constante construção de realidades que não os configura somente como opinantes, mas como partícipes do ato performativo numa consequente composição de forças e de liberdade de criação.

Compreendemos que o devir não possa ser tido como uma identificação ou mesmo correspondência, conforme sugerido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs (Vol. 4)*, por isso pensamos nestas relações como “da ordem da aliança” (2012, p. 18-19).

Mesmo em uma dança pretendida a se centrar no sujeito, como a dança imanente de Mendes, percebe-se as criações e recriações de singularidades a partir daquilo do que foi feito

consigo em todos os agenciamentos condicionantes de sua subjetividade. Este talvez possa ser um ponto conciliador neste sentido.

Isto quer dizer que compomos nossos corpos, logo a própria obra, a partir, reiteradamente, do encontro com estes outros corpos que, como já dito, possuem inclusive dimensões subjetivas ulteriores que passam por processos de vertigens sofrendo múltiplas ações atmosféricas, desde as mais imersas até aos olhares, falas e assim por diante.

O processo de reinventar o já exteriormente inventado subjetivamente prediz desprender-se de relações próprias de dominação, e até mesmo de autosubmissões, passando por um processo de reconhecer-se, inicialmente, como transformação mútua com o contexto e com o “fora”, este seria o processo de *singularização*.



Figura 30. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 32. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 31. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 32. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 33. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 23. Série Afetando a si e o entorno.



Figura 35. Série Afetando a si e ao entorno.



Figura 36. Série Afetando a si e o entorno.

A afetação reformula formas, provocando outras modificações de corpo, de entendimentos, de configurações subjetivas, de memórias etc. inserindo-se como velocidades e lentidões no contexto de discussão.

O movimento reverbera para alcances até mesmo além-corpo. O outro participa da performance como um aprendizado à sua maneira e refaz-se nos refazendo, criando e construindo novos mundos juntos com a performance.

A curiosidade da criança, o espanto da senhora, a empolgação do adolescente, dentre outras reações são afetos movidos pela performance, mas que também a ela fizeram mover como suas ações performáticas constituintes.

Mesmo as pessoas em repouso em suas cadeiras nas frentes de suas casas foram movidas e moveram esta obra. Questões de movimento dialogam em *Velocidades e Lentidões*.

Velocidades e lentidões

Neste texto não de nossa parte interesse em defender qualquer tipo de pertença “pura” ou mesmo de atribuição performativa “pura” a uma casa, período, estilo ou ordem.

Um corpo que corpografa artisticamente em movimento, experimenta velocidades e lentidões na medida em que se conflui e é atingido por impactos diversos em um plano de forças em performance.

Corpos em espera veem-se desesperados pela velocidade de um corpo em “contrapartida”. Um corpo que intenso transita entre velocidades e lentidões, torna-se expoente de fluxos do devir por si que nunca se deixa por estar constituído inteiramente.

As velocidades e lentidões de um corpo-performer se relacionam e, disto, estabelecem traços a uma constituição “identificável” dele. As relações, que são dadas em movimento, conectam partes aleatórias que em suas combinações formam graus de desidentificações que afetam outros corpos.

As velocidades e lentidões num plano tratam a matéria performativa de modo a provocar constantes intensidades e infinitas composições de si (a proposição de um corpo intensivo será tratada mais detalhadamente nas próximas subseções).

Em *Mil Platôs vol. 4*, Deleuze & Guattari abordam o devir a partir, necessariamente, de suas relações de velocidades e lentidões.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE, GUATTARI, 2012).

O devir, aliado e intrínseco a estas proposições, remete o corpo-devir a um sempre escape e perpassagem. Este corpo descalça pés, saca gravidades, despe-se de pesos: nisto, nu de imitação.

O acontecimento, por estar nas relações, infere o entre, sempre como multiplicidade, ou seja, operando diferenciação constante.

Em Deleuze (2011) o múltiplo deve substantivar-se, isto é, tornar-se multiplicidade e se desvincular da unidade dum sujeito imagético, individual e desrelacional, pois sua

ausência de propriedade rizomática apontará a falsidade das multiplicidades atômicas e isoladas.

É somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes.

Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza. As leis de combinação crescem então com a multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15)

Qualquer movimento, deslocamento gera uma mudança que só se orienta por intensidades também mutáveis. O múltiplo não permite o vertical, a hierarquia, a sobreposição, a superposição. As conexões se dão por naturezas diferenciadas.

As situações determinam as alterações, as composições, e as movimentações dos elementos, nas quais aquilo a que pude chamar de “A” aqui, ali não mais o será, pois, conexões foram realizadas.

Do ponto de “saída” da casa tudo começa a se multiplicar. Isto tem a ver com o se relacionar. Isto tem a ver com criação de novas “caminhanças” e malhas experimentativas que irão se formar e desformar em cada aspecto de deslocamento. Aquilo que Deleuze chama de despersonalização dos corpos (DELEUZE; GUATARRI; 2000) que formam e desformam de acordo com sua potência, intensificando-se.

A diferença, em Deleuze, é trazida à luz na medida em que somente por meio dela se pode lidar com a vida.

Filho (1998) ressalta que:

A teoria da multiplicidade efetua uma interpretação do real que conjuga uma construção ontológica e uma leitura do mundo e da sociedade que surpreende com uma nova distribuição dos seres e das coisas: não admite unidade natural, uma vez que não se apoia em nenhuma necessidade e não visa a nenhum prazer; não reconhece a falta, uma vez que não se constitui em referência a uma unidade ausente (recusando, pois, a noção de desejo como falta); e não aceita nenhuma transcendência – seja na origem, como ideia ou modelo, seja no destino, como sentido historicamente desenvolvido. A perspectiva da imanência e o conceito de multiplicidade fazem do pensamento uma

atividade ética – sem modelos e finalidades transcendentais – avessa a qualquer conforto moral ou orientação histórica (p. 143).

A partir de processos particulares a Dança Imanente se desestabelece na descentralização dos corpos dados em relações que em suas vivências e aprendizados distintos tornam particulares suas itinerâncias artísticas.

Porém, o caminhar da/na performance trouxe uma espécie de agonia em meio a tantas possibilidades. Por vezes nos desestabilizávamos por medo. Os latidos, os assaltos, os risos, as músicas, os olhares, as buzinas, os carros, motos e atropelos... Um mundo em decomposição não é fácil. A percepção aterrorizante de um mundo não essencializado, não comum, não previsível também provocou agonia ao ver tudo se movimentando enquanto se estava “parado”.

Estávamos em uma porta “vendo tudo acontecer”. Conservadoramente queríamos lá ficar, repousar, pausar, sentar. Vimo-nos tentados a trilhar apenas um caminho, aquele conhecido, mas que quando se sentiu a rua – o fluxo, a vida –, o pavor se apoderou e fez praticamente implorar por uma identidade.

“Quantos tantos caminhos cabem em um só perguntávamos?”. Não se sabia por onde ir durante o ato. E, nisto, houve uma “parada”, em frente a um casarão antigo da cidade compondo-se com ele com todo o movimento que aquela pausa causou. Ao se jogar no redemoinho se percebe, lá dentro, pausas velozes e movimentações que se despem numa ligeireza que de tão lenta nos torna autônomos em *movimentos autônomos*, diria Mendes.

Por outro lado, ao vermos outros corpos passando e se movimentando sob nosso olhar gostaríamos de lá estar, com eles, no movimento, passando, repassando, e, então, o corpo voltava a se movimentar com em atos de respiração onde intimamente tentava conciliar o movimento com a pausa, a velocidade com a lentidão.

Perguntava-se se se era possível criar uma dança parada ou se seria em demais contraditório. Uma dança? Parada? Ao se acostar em uma porta de madeira e ter colocado a cabeça para descansar, sem em nenhum momento ter parado de se mover, a resposta dessa pergunta ficava cada vez mais nas dimensões do corpo do que nas dimensão do conceito.



Figura 37. Série Velocidades e Lentidões.



Figura 38. Série Velocidades e Lentidões.



Figura 39. Série Velocidades e Lentidões.



Figura 40. Série Velocidades e Lentidões.



Figura 41. Série Velocidades e Lentidões.



Figura 42. Série Velocidades e Lentidões.

O corpo de uma dança pretendida imanente não é pretensamente análogo, por outro lado, tange a “uma composição de velocidades e afectos nesse plano de consistência: um plano, um programa ou antes um diagrama, um problema, uma questão-máquina” (2012, p. 46).

Esta vivência na porta foi uma vivência ímpar, diferenciada do fundamental e da maioria. Em outras palavras, um corpo devém diferencial ao fundamento.

[...]os devires são minoritários, todo devir é um devir minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias [...]. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 92).

A imanência em dança, segundo Mendes, corresponde a esse movimento de mudança e de desmanche de centro de onde tudo emanaria, se exercitando, por outro lado, um empreendimento de criação de planos-outros, de imanência, onde tudo se perpassa. Fontes de orientação podem ser desprezadas (o que não quer dizer que serão). Isso está presente, por exemplo, no estabelecimento de uma Ideia a ser seguida por atores e bailarinos por parte de corpos-Ideais: os

coreógrafos, por exemplo, e outras relações de poder. Os agenciamentos próprios são poucos estimulados nestes casos.

A diferença provoca constrangimento ao Padrão. Desprende-se dos agenciamentos dominantes de poder para tornar-se intensiva em potencialização e expansão. O corpo-performer em movimento corre em linhas de fuga.

Os afetos desterritorializam o corpo já encabido de identidades e estratificações significantes. O que disseram para ser tenta ser transfigurado em determinado perímetro do percurso. Algo aconteceu e a performance começou a trepidar e tremer e agitar e abalar-se por conta das buzinas na rua, passando a tentar fugir de alguma coisa que não se sabe ao certo o que seja.

Isto nos gerou agitação quando por vezes pensamos ser autônomos e na verdade talvez estivéssemos somente a se

conduzir por estados de imitação (secundários ou desapercibidos)⁷⁴.

Aagitado o corpo começou a cruzar os passos e construir outros caminhos em subidas e descidas das calçadas por vezes chegando ao centro da rua, por vezes dele se afastando recebendo todo tipo de informações ali disponibilizados, do latido cachorro às buzinas e faróis altos.

Descompensado, tensionaram-se agenciamentos que nos empurraram literalmente para o centro da via onde, mais especificamente para uma encruzilhada, onde nos sentimos tentados em nos assentar em uma reflexão que se pautava em: “isto não deveria estar sendo feito!”. A angústia que perpassava a performance deu vontade de vomitar na cara de quem não conseguia compreender o nosso tempo, pensávamos que ninguém podia nos alcançar quando na verdade estávamos “à mão’ de qualquer um.

Como se fossemos um pião rodopiávamos juntos dos mais confusos pensamentos que inclusive perpassavam pelo “que diabos estamos fazendo aqui”?! Fazer uma dança que

cai, quebra com as nossas constâncias de modo, geralmente, muito dolorosos. O tangenciamento de certezas fez até lágrima escorrer num rosto bravo de tanto não saber ser.

Lidar com uma dança imanente no sentido mais ingênuo que ela possa oferecer implica compreender que o incompreensível faz parte e que o tempo e o espaço incomuns mostram que não se trata de imitar nem a si mesmo, mas de que é preciso se desertar. “É preciso que eu consiga dar às partes de meu corpo relações de velocidade e lentidão que o façam devir [...] num agenciamento original que não precede por semelhança ou analogia” (2012, p. 46).

⁷⁴ “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 66).



Figura 43. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 24. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 45. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 46. Série Trepidar, tremer e agitar.

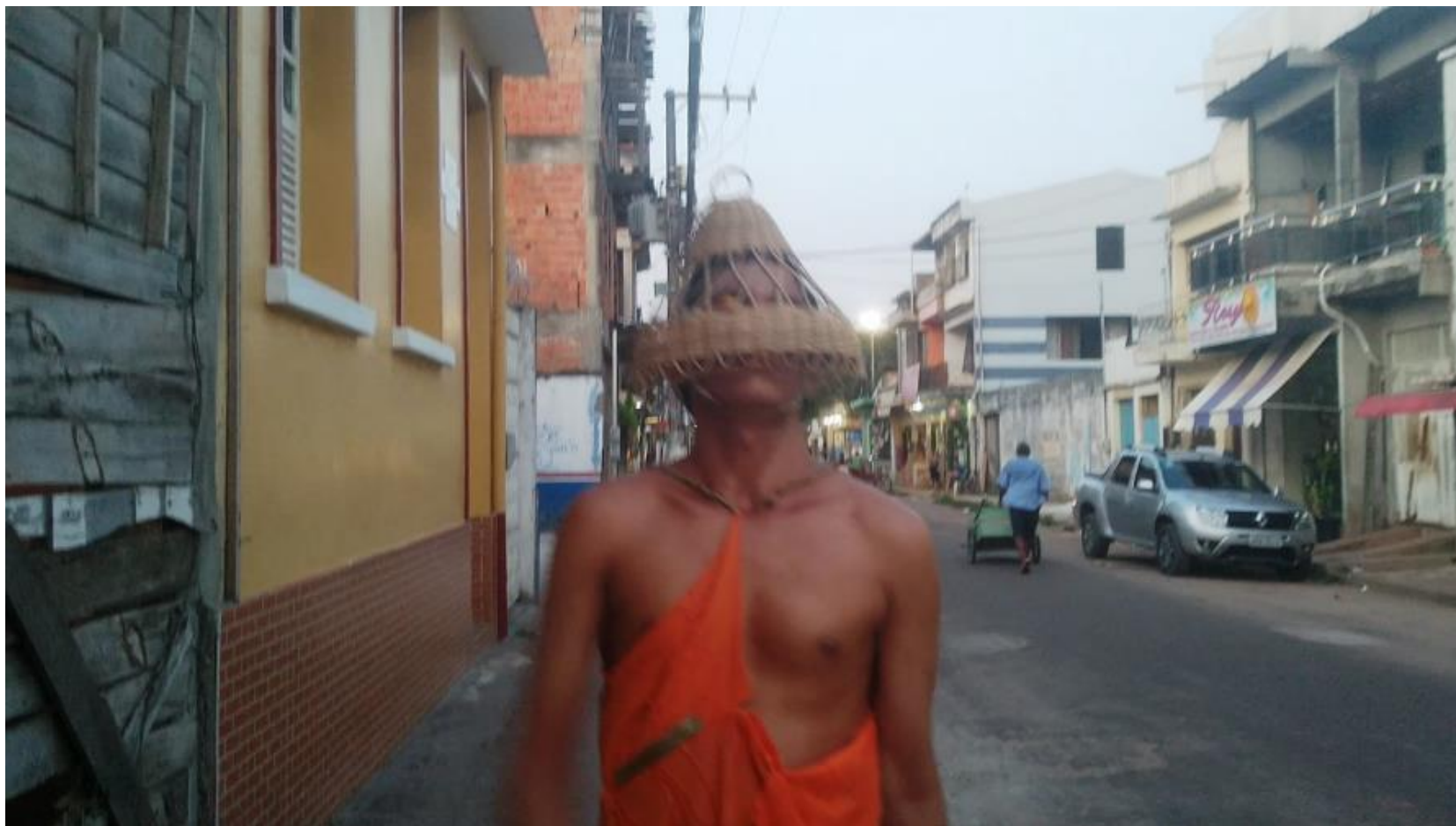


Figura 47. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 25. Série Trepidar, tremer, agitar.



Figura 49. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 50. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 51. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 26. Série Trepidar, tremer e agitar.



Figura 53. Série Trepidar, tremer e agitar.

Nomadismo parado

Nossa proposta consiste numa performance de caminhada – dada sempre em movimento –, mas em velocidades alternadas em “zonas de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67). Neste ponto dialogamos muito proximamente com Deleuze e Guattari quando pretendemos, enquanto performers, “emitir partículas que tomam tais relações de movimento e repouso porque entram em tal zona de vizinhança; ou: que entram em tal zona porque tomam tais relações” (idem).

Importante destacar que as relações acontecem na rua e que não traçamos planos de uma pesquisa detida sobre performance de rua, mas propomos relacionar performativamente os atravessamentos desse corpo em *andanças* que o (re)posicionaram a partir de uma intervenção em um espaço que, naquele momento era desconhecido.

Entender a porta que se abre no início da poética como uma abertura rizomática de si a outrem refaz toda a

colonização corpórea. Um corpo andarilho como (des)sujeito rizomático.

Andarilho tanto no sentido terreno, de estar na terra, e por ela pairar, como também no sentido do erradio que está sempre à beira da falha. Sujeito rizomático pela apropriação paradoxal mendiana de Deleuze de um corpo como sujeito rizomático que “sofre inúmeras rupturas, cria incontáveis linhas de fuga e pode ser compreendido como a própria relação do corpo com o ambiente”, abordando sempre o “ciclo ininterrupto de construção da corporeidade” (MENDES, 2010, p. 179).

Essa corporeidade se desvincula da filiação e se faz franca no andar, porém, em sua leveza liberada, não garante qualquer tombo no formal. As Formas estão aí, apresentando-se sempre como desafio ao singular e à autenticidade do fazer.

Para performers-andarilhos não há vencedor, o que inclusive cai por céus uma vez que sequer se pretende a uma chegada. Sua realização não está no fim, está no trânsito. O engendramento da paralização não toca o nômade porque seu caminhar curva antes da curva e seu caminho é o do meio.

O indeferimento da docilidade está mais em ser do que no orbitar em um plano de controle. Um corpo que anda tem mais a ver com as constantes criações de si do que com incitações à caracterização. O nômade compõe em si sempre algo de inusitado, mas não só na relação si-por-si, mas por si e outro e outro e...

São encontros que podem gerar algo de inominável para as duas partes em jogo, não existindo mais a clássica distinção entre sujeito e objeto. Trata-se, enfim, de estar abertos para novas experimentações e sair do que Deleuze chamou por repetição superficial dos elementos exteriores idênticos e instantâneos, desfazendo-se a todo instante de hierarquias valorativas e de territórios existenciais aderentes ao corpo, o que significa estar sempre aberto a novas conexões e percepções externas, sempre pertencentes a espaços lisos heterogênicos (DOREA, 2002, p. 106).

A semelhança que visa a si como espelhamento análogo do real passa por um processo de desvinculação. A sua não predeterminação, em vínculo referencial eterno, desfaz-se em possibilidades, e, aqui, perguntar-se-ia: o que me atravessa?

Pelo que passa o corpo que anda? Em *“Imanência: uma dança...”*, por palavrões, xingamentos, caretas, coerções, intimidações, gritos, vaias, elogios, memórias, emoções...

Mais precisamente, do que se conseguiu captar, temos:

1. “Ele tá indo muito rápido”;
2. “Uau”;
3. “Bora rapá, entra” – impedindo-se uma criança de ver a cena;
4. “Que diabo é isso?”;
5. “Olha o velho que pega criança!”;
6. “Xiiii” – o silêncio respeitoso;
7. “Fica do meu lado que eu fico completamente tonta e perdida”;
8. “Pede pra ele parar um pouco”;
9. “Tá ficando difícil de acompanhar”;
10. “Pisca, pisca, pisca, pisca...”;
11. “Nós ‘vomo’ morrer e não ‘vomo’ ver de tudo”;
12. “Que isso aí, mermão?!”;
13. “Isso é homem?”;
14. “Ei, o que que ele é?”;
15. “Tá fazendo o quê?”;
16. “É um zumbi?”;
17. “Vai andar de costa, vai!”;
18. “Ei, seu doido!”;
19. “É macumba isso!”
20. “Ei, quem é esse curió na gaiola?” [E de repente, no plano de fundo, vários pássaros a cantar em uma árvore próxima];
21. “Bicha feia!”;
22. “Vai viado escroto!”;
23. “Ela não se lembra de porra nenhuma”;

24. “- Que diabo é isso já? - É arte! - Arte?”;
25. “É muito legal as pessoas se desviando dele!”;
26. “Vai ter que desviar”;
27. “Tá te esperando ali”;
28. “Que loucura é essa?”;
29. “Quem é esse?”
30. “Os movimentos são bem expressivos”;
31. “Isso é muito maravilhoso”;

Das centenas de atravessamentos (pelo menos os quais pudemos notar) mal sabíamos que tudo ali estava a virar corpo. Não sentimos relações de dominação, foi um processo de singularizações e atravessamentos potencializadores de uma cena que se escrevia com muito suor.

Quando se pensa uma ideia-forma (a de dominação, por exemplo) percebemos que ela poderia vir até de si mesmo, numa clara referência a Espinosa em seu discurso acerca da indeterminação da mente sobre o corpo. Alguma coisa queria parar e outra continuar.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode e não pode fazer (ESPINOSA, 2017, p. 101)

Na rua essa impossibilidade de se saber aumenta e só conseguimos lembrar que nos esquecemos. A dinâmica disparava desterritorializações e singularizações em heterogênese. A criação saltitava. O corpo estava dançando.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 43).

Em performance buscamos devir-crianças⁷⁵. Um sistema de relações “corpo-‘rua’-outroscorpos” que transcende funções orgânicas num “conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões, suas relações de movimento e repouso, os diversos agenciamentos individuados onde ele entra” (2012, p. 43).

Se quiséssemos nos aproximar dos nômades estaríamos muito próximos das condições de expressões de multiplicidade (SOUZA; SANTOS, 2011).

⁷⁵ “As crianças são espinosistas” (2012, p. 43).

A interrelação entre os conceitos deleuzeanos é tão latente que parece que estamos sempre falando em círculos, sempre a mesma coisa, sendo sempre redundantes. Mas, vejamos que não se pode falar de propriedade *nômada* sem falar de *devir*, e deste sem trabalhar a *multiplicidade*, assim como sua intrínseca relação com um *plano de imanência*. Está tudo interconectado e o que podemos nisto intervir é com nossas variações. Porém, toda e qualquer desconfiança do redundante é bem-vinda.

O nômade, enfim, implica multiplicidade quando transporta a si e ao outro às dimensões desenclausuradoras de princípios e rédeas. No que se reformula, esse corpo-performer, em afetação, reformula também o outro. Volta-se sempre sobre si com a perspectiva do outro rizomaticamente em termos desresubjetivadores. A desmontagem é anti-ambivalentemente individual e coletiva.

O andarilho vive em invenção e faz de si dispositivo de potencialização alargando perspectivas tanto suas quanto de outrem e as subverte ao manifestar novos modos de existir. O nômade desfaz o sentido Único e as perspectivas políticas de Unificação, e isto é importante num ato de rua e numa DI.

Entre o caos e o caos encontra-se aquele que anda (o político, o artístico, o filosófico se movem). E sobre o cotidiano relacionado à cena, Faria e Bom-Tempo afirmam:

Transeuntes? Aqueles que passam por um território que não lhes pertence? Cidade – maquinaria de transeuntes. A cidade se apodera do corpo, não se habita, se passa; movimento que faz passar no ritmo do relógio, do carro, da rua. Demarcações horizontais e verticais, espessura sólida e lisa, cúpula Capitalismo Mundial Integrado (CMI), que dita o corpo e oprime os desejos. Torna-se necessário criar territórios coletivos, que façam rodar outros modos de ser-em-grupo, de habitar a cidade assim como ela nos habita (2018, s/p).

Uma dupla disposição que se trata, a empréstimo dos autores, de uma criação de fissuras na cidade. Nisto, acrescentamos que um corpo nômade, enquanto subversivo, possui passos leves que podem fazer tremer.

Há uma coexistência entre o performer e por onde ele passa de modo que agora notamos isso por diferente inter-repercussões: a do espectador-participante que se nutre e nutre a performance no seu (trans)passar. Transeuncias coexistentes, mutuamente mutantes. A desestratificação do uno, inclusive subjetivo.

Em nossa leitura, na correlação com o pensamento de Mendes, pode-se estabelecer uma relação bem próxima entre arte/dança e sociedade através do Corpo Imanente: “O plano da cena corpográfica é immanentemente sociocultural” (GOMES, 2018, p. 342). São pensadas quatro intercessões: (i) a midiática (KATZ & GREINER, 2002), a de passagem (SANT’ANNA, 2001), a de abertura (SANTANA, 2002) e a da hibridez (LOUPPE, 2000).

1. Segundo Katz & Greiner (2002, p. 97): “[...] o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação”. O corpo, nesta perspectiva, apresenta-se inestancavelmente em transformações e transfigurações;
2. Sant’Anna (2001) sugere que “um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados”, sendo por este viés, “o presente substituído pela presença” (p.

105). Os gestos “em si”, nesta percepção figuram a interligação, isto é, o entre das interações, quer seja com o ambiente quer seja consigo mesmo, como cerne do constitutivo corporal;

3. Santana (2002) propõe o corpo, baseada nos estudos da teoria dos sistemas, como sistema aberto, situando-o num lugar de permanente troca. Tais compartilhamentos, enquanto internos e externos, “agregam-se ao mesmo processo pelo qual continuam trocando, tornando-se complexos e modificando-se” (p. 22). Na mutualidade se assenta o corpo-aberto;
4. Louppe (2000) refere-se a este condicionante cultural na hibridação que hoje, marcadamente, corresponde “[...] ao destino do corpo que dança”, uma vez que “a elaboração das zonas conhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma única determinada

prática corporal torna-se, então, quase insuportável” (p. 31). O corpo híbrido é um corpo permeado pelas diversas referências de vida (GOMES, 2018, p, 344).

Estes autores voltam à tona por nos auxiliar também a pensar aquele que percorre artisticamente uma cidade e que tem por “fonte” de procedimentos criativos artístico-performativos em dança suas próprias imbricações corpóreo-sensoriais do momento vivido que se aguçam em seu ato de existência em determinado ambiente. Um corpo-intercessão cenicamente vivo e de percursos vivos que “vazam” aos planos sociopolíticos, culturais e de impregnação, pois o corpo leva e traz consigo inúmeras informações.

Importante trazer isto uma vez que uma das perguntas-passaporte⁷⁶ deste texto é a respeito do que se trataria propriamente (re)pensar, desta vez por vias imanentes de acontecimento “Como o homem urbano em suas vinculações culturais ressoa na cena contemporânea em dança? Como o artista vincula o meio sociocultural à sua obra?” (2018, p. 346), e, agora, ao mesmo tempo em que desintegra esse cenário. Neste sentido, a performance “*A imanência: uma dança...*” se torna o primeiro espaço a assim se performar por parte de nós escritores mostrando o que vem e vai nesta cena-discussão.

⁷⁶ “São perguntas-passaporte que me levam a sondar os pensamentos da forma e as formas do pensamento em novas obras” (RANGEL, 2008, p. 73). E, valendo-nos de seu paradoxo, Rangel também nos traz uma das funções mais importantes das perguntas-passaporte, a de que: “Elas levam também meu trabalho a se abrir como agora nessa performance de mão dupla com a sua dupla e momentânea fronteira de conclusão”. As perguntas-passaportes também nos transportam a lugares de utopia, ou melhor, a habitar tais lugares.



Figura 54. Série Rizomática.



Figura 55. Série Rizomática.



Figura 56. Série Rizomática.



Figura 27. Série Rizomática.



Figura 58. Série Rizomática.

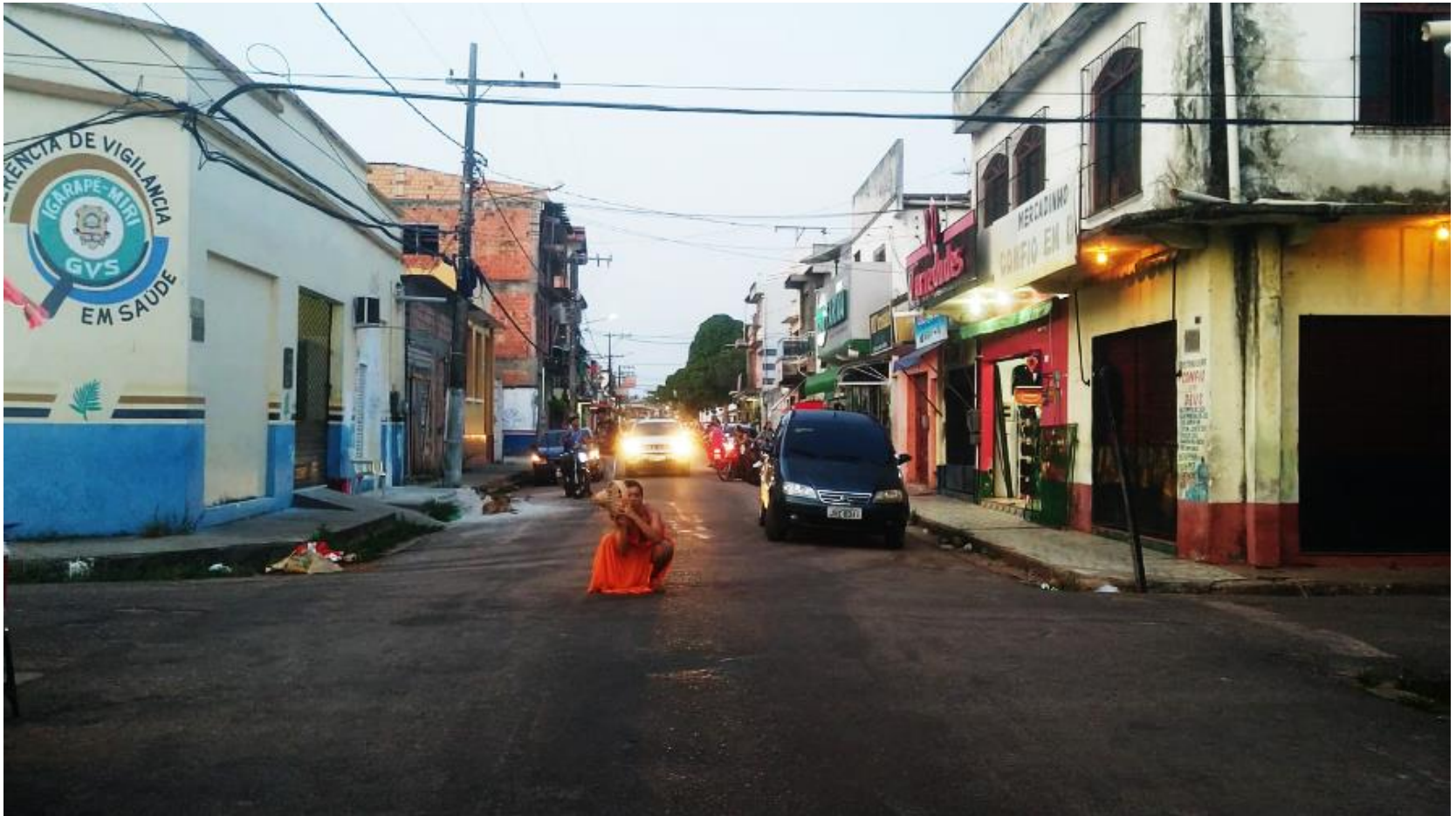


Figura 59. Série Rizomática.



Figura 60. Série Rizomática.



Figura 28. Série Rizomática.



Figura 62. Série Rizomática.



Figura 29. Série Rizomática.



Figura 64. Série Rizomática.

Diante das imagens, podemos tecer, minimamente, algumas considerações a respeito deste performar em conexões sociopolíticas urbanas, sem muito nos deter a isto, uma vez que a lista de pesquisadores sobre este aspecto não é curta.

O que nos interessa, de fato, é que o pé que sente a rua, neste caso, sente até o céu nas fabulações simultâneas do movimento e do conceito. Parece que o corpo se despreza de si mesmo ao se (as)sentar em um lugar tão perigoso. Parece se sentir os conceitos. Transfigura-se conceito personificado em arte de modo totalmente paradoxal. Faz ver o abstrato e deixa de sentir o sensível.

O corpo, como que desintegrado, integraliza-se em presença num ato performativo sem destino, mas com saídas. Aquele que habitou o mesmo espaço citadino da performance por cerca de 18 anos e depois retorna a ele transfigurando-o performativamente, minimamente, admite a proposição conceitual de impregnação cultural sugerida por Mendes em sua Dissertação de Mestrado.

[...] admitindo todos os determinismos culturais situados nos níveis psicológico, imaginário, comportamental entre outros. Priorizamos,

contudo, por meio dessa proposta esses determinismos simbolicamente visíveis no comportamento corporal, acreditando que os sistemas culturais imprimem caracteres corporais em um indivíduo e vice-versa, seja por necessidade de adequação ao ambiente ou por meio de imitação ou aprendizado (MENDES, 2010, p. 77-78).

O termo “determinismo” é aceitável na medida em que conjuga a latente presença de comportamentos engendrados naquele que performer a partir da determinação e construção de subjetivações que não necessariamente dizem respeito ao processo de singularidade do próprio performer.

Esta impregnação é fruto de agenciamentos que se dão na interação entre o dentro e o fora. Deste modo, Considerando “o caráter de personalidade do intérprete de dança, valorizando sua autonomia e suas particularidades individuais” (2010, p.163) este corpo encharcado de cultura e de si mesmo banha a cena daquilo que traz consigo e expande-se em cena enquanto sociedade percebendo o ambiente sociocultural em si comprimido reconfigurando-o, isto é, adentrando em outro processo de singularização, tendo em vista que aquele corpo possui intervenção do sociocultural em sua subjetividade, mas que em cena acaba por ainda recriá-la.

O experimentar implica vida em todos seus constituintes aos que se tem conhecimento e até aos abstrusos. Um resultado sociocênico é repensado nos termos que já dissemos: o de ainda transposição do sociopolítico. A recepção de informações em fluxo contínuo predispõe o corpo social na cena, assim como o corpo cênico projeta-se incipientemente no meio sociocultural e político desfigurando a si e ao meio.

O corpo e o ambiente, segundo Mendes, além de mútuos influenciadores entre si, estão por vias rizomáticas interconectados em um plano horizontal. O corpo como Sujeito rizomático comporá mais um aspecto de justaposição entre arte e sociedade no interior da DI. Este conceito trata-se de um “sujeito agenciador entre o interior e o exterior, entre si mesmo e o meio” (p. 189).

O Corpo Imanente, por entre vielas subjetivas, escoo o corpo social ao corpo artístico numa via de retorno e prosseguimentos que não se identifica onde um começa e outro termina, pois são tenuamente limiares entre si, situando o sujeito transpassado, líquido e midiático no âmago do processo de feitura artística em dança. O plano de imanência na dança contemporânea sugere uma articulação entre arte e sociedade. O corpo contemporâneo entrepõe-se transeunte.

No fluxo obra-vida, o(s) plano(s) de imanência(s) enquanto vida(s) atravessada(s) por múltiplos espaços em dimensões internas e externas a si, culminam numa espécie de partilha de si que corrobora em implicações socioculturais e políticas (GOMES, 2018, p. 349).

O nômade aqui esboçado é puro rascunho de um ser que vem e que vai em velocidades diferentes e procedimentos transitórios numa completa estadia sem lugar (LINS, 2018). Esta nômada é de pensamento-fazer que busca repensar o “que busca o pensamento nômade?”, no que acrescenta Lins (2018), que “Não busca. *Encontra*. Encontro que permite conceber os processos de singularização como blocos de realidade, força artística, estética pensante, estética como acontecimento, realidade – e não verdade –, arte movediça engendradora de conceitos para um fazer filosófico complexo, múltiplo” (p. 271).

O nômade não fica ensaiando sua feitura ele explora as potencialidades espaço-temporais que lhes são ofertadas no ato de seu desempenho, assim como desdobra estes espaços e cria neles outros. Há no nômade uma faculdade de criação. É sua experimentação de forças e traçados sempre em movimento que o deslocaliza antes mesmo do verbal.

Vários sis antes do si-mesmo⁷⁷. Este momento da dissertação nos dá abertura para pensarmos, conforme conjectura também Lins, a ideia de um “exílio ontológico”. Esta noção diz respeito à não passividade do nômade – ele não anda por andar, não caminha por caminhar... – “O homem exilado não é o homem impotente e passivo” (LINS, 2018, p. 282).

O exílio ontológico, definido até hoje como o desenraizamento de toda metafísica, não pode ser completo sem que o próprio indivíduo esteja em permanente exílio de si mesmo. Se não existe verdade do fora, não existe tão pouco a do dentro: a crítica radical do sujeito prever toda constituição de espaços, salvo daqueles sobre os quais se repousar. [...] O sujeito gramatical, do mesmo modo que o sujeito lógico ou racional são apenas ilusões que mascaram a luta incessante das pulsões. O movimento necessário impede toda certeza. Neste sentido, é uma astúcia, um artifício do espírito, falso perverso mor, pretender querer fazer dos semelhantes um idêntico. Não há espírito isento do sopro do homem,

⁷⁷ “Porque não são a expressão de um sujeito constituído, e porque se endereçam sem pressupor a sua adequação ou a sua verdade, as imagens que projeta a fabulação são uma espécie muito particular de fantasmas; possuem a elusiva consistência dos fantasmas, articulando indiscernivelmente espectros do passado e assombrações do futuro” (PELLEJERO *in* BRITO & COSTA , 2019 p. 24).

confinado em sua própria criação [...] (Idem.).

Uma ontologia terrena e delirante. Esse corpo nômade escapa e possui processos de singularização e não necessariamente subjetividade: estados de construção de si.

O nômade escapa ao nome, à categorização, à escola, ao binarismo. O nômade exalta o paradoxo. “Para o nômade o importante é o deslocamento, em detrimento da destinação” (LINS, p. 273).

O nômade de “*A imanência: uma dança...*” refaz a cidade e é “o corpo em deslocamento pela cidade, assim como, a cidade em deslocamento pelo corpo” (MARQUES, 2014, p. 67). Esse corpo-nômade-performer implica em seu descongelamento e saída de uma casa passando a transitar e transformar o ser e o estar. Sua ideia precisa ser constantemente redesenhada ao que se vise reconhecer que seus processos.

Entretanto, o tanto é que se precisa continuar a pensar, discutir e sentir o nômade como processo, inclusive de desconstituição de si o que levaria a uma virada no pensamento imanente em dança: um *vir-a-des-ser*.

Vir-a-des-ser

O processo de modelização da subjetividade invoca mais um paradoxo⁷⁸, especialmente na Teoria da Dança Imanente: até que ponto o que se é não é moldado a ser e, até que ponto, o que se é não está e pode estar propriamente dito em cena? E, mais, por que há, deste modo, um anseio pela subjetividade cênica e como “Uma forma autêntica de dançar, que torne a dança acessível a qualquer sujeito” (MENDES, 2010, p. 147) seria uma dança em que não se partiria de sujeito nenhum? Em resposta, ainda não teríamos uma diretamente detida a isto, o que nos demandaria um novo espaço de discussão em virtude do tamanho da questão.

⁷⁸ Dialoga novamente conosco Pellejero quando em *A realidade potencial: visões do possível e do impossível*, afirma: “Certamente, o sujeito de enunciação da fabulação é paradoxal, a meio caminho entre a de sujeição do mundo que procura deixar atrás e a subjetivação imponderável na qual se encontra envolvido” (2019, p. 24)

A tantos questionamentos, neste espaço, minimamente propomos um quadro que apresenta a problemática e por ora invita-se como conciliador.

Quando Mendes argumenta acerca de um modo de inventividade em dança que preza pela novidade de si, ressaltando seu aspecto identitário, imediatamente ela invoca a condição da diferença como processo ulterior.

Entretanto, frisa-se fortemente em seu texto as perspectivas subjetivas, as quais coadunam com o que ela, naquele momento, pensava enquanto dança e, talvez, ainda hoje pense. Identidade e diferença, em análise aproximada de seu texto, sempre estiveram presentes em linhas e entrelinhas não necessariamente como ideias ou propostas conflitantes.

A dança a que a autora se pretende emerge não a um contexto polar ou de negatividade, mas sim como um empreendimento que possui como principal objetivo acolher e intensificar a coexistência de fluxo e pessoalidade

No entanto, isto é extremamente problemático, conforme já delineamos em muitas das linhas passadas, justamente na medida em que esbarra no que pensamos ser o principal problema invocado por toda Teoria da Dança Imanente até agora e que nos motiva a continuar nossas investigações, a saber: *o problema da identidade e da subjetividade na cena da dança*.

Esta Dissertação poderia ter sido somente a respeito deste aspecto, mas, delimitamos, por ora, apenas levantar a problemática com fins de seu aprofundamento em outro local de pesquisa, talvez o Doutorado.

A questão do *peçoal* e do *impessoal* nas artes é um tema muito caro inclusive ao sistema de pensamento Deleuzo-Guattariano, em seus quer acerca de Proust quer de uma lógica do sentido, enfim, até mesmo no que propõe diferenciar a Filosofia dos outros modos de conhecimento.

Porém, este texto, no fim das contas, serviu-nos especialmente para traçar este caminho problemático que, em suas nuances, por fim, eclode num conflito entre uma dança de si e uma dança sem cara.

Mendes, conforme exposto, já deixou claro que em sua concepção de dança a identidade possui fluxo inestancável. Todavia, segundo o que percebemos até aqui, nessa dança de si, pessoal e intransferível, ainda se conservariam pressupostos identitários contínuos, uma vez que, segundo concepção mais geral, sequer se necessitaria negá-lo. Porém, autopercepção, inculida no fazer imanente em dança, através de um ato de dissecação artística de si, numa macroperspectiva dançada, torna-se de suma importância quando se tem em vista transfigurar singularidades de si mesmo, tendo em vista não a essência, mas traços de rostidade eternamente indefiníveis, uma vez quem se acolhem em sua prática de dança para além de “literalidades” orgânicas e/ou socioculturais. Não se trataria, portanto, de contradição, mas de um acolhimento ao paradoxo que legitimaria o simultaneidade de uma mudança constante ou de um íntimo ao fora, uma dança e algum resquício de permanência etc.

Não se trataria propriamente da consolidação de um “Eu” na defesa de sua estabilidade, mas da defesa de seu intrínseco movimento na constância de suas alterações.

A transitoriedade identitária (que não se impõe à diferença) envolve dados e traços que conjugam relações e tocam autenticidades inclusive em nossa ideia de uma corpografia imanente, diga-se de passagem, inspirada em Mendes. Agora, o *vir-a-des-ser* aparece, aqui, como atributo do corpo que se percebe em processo e que, neste sentido, vê-se necessitado de desarticulações – inclusive de si mesmo – para performar em diferença.

Ficamos por um tempo nos perguntando se nos proporíamos a um abandono definitivo da identidade e da personalidade na dança com vistas à desestruturação radical de um corpo que dança ou se estaríamos ainda aprisionados aos pressupostos identitários enclausuradores. Tudo ainda muito confuso. Porém, continuemos em nossas prerrogativas iniciais.

Já entendemos a Dança Imanente de Mendes como um processo autorreconhecível que passa inclusive por determinações socioculturais que, de antemão, nos diria tudo, isto é, construiria nossa subjetividade e ditaria nossos processos de subjetivação: quem somos, o que devemos fazer, como devemos pensar, de que forma se deve dar o sentir,

enfim. Porém, o que se proporia a partir de agora abeira uma ideia de mútua composição conciliando o autoconhecer e o desconhecer de si em no ato de performance, isto é, de dispor-se a perda de um rosto com pretensões de novas composições numa autoenunciação que por vezes desfiguraria a si e a tudo quanto se relaciona consigo em termos de composição cênica.

Seria, em ato, um corpo com perda da direção ou em contradireções com os pressupostos identitários. Leva-se , portanto em consideração, a perda de referencial acerca de si em ato performativo com setas que apontam para desempenhos particulares de um performer numa caminhada que vai e vem ao mesmo tempo em troca de informações. Uma conciliação por vias de um aparente *fluxo contínuo* em caminhada, caminhança.

Por um momento se pensou que este desequilíbrio estaria se tratando de um ato injusto para com aquele corpo acostumado ao conformismo. Um corpo sem rumo não é fácil de se empreender e, por isso, que, neste caso, foi a própria performance quem o erigiu, impondo-se como dissimetria dos fluxos e inconformidade com o vigente, porém nada foi tranquilo, o processo foi e está sendo difícil.



Figura 65. Série Perda de Referencial.

“Vir” como caminhar. “Des” como deixar. “Des-ser” como descida de um alto-lugar e convite a se deixar ser em suas transformações. “Vir-a-des-ser” se trata de um processo de re-constitu-criação de si, logo, de obra.

A imobilidade já muito relatada pede o desvínculo e a descida de um lugar religioso em dança.

O ato de colocar um vestido e *desensaiar* à saída de um espaço pentecostal foram, ao mesmo tempo, tidos como uma experiência similar à de se ter entrado em uma sala repleta de espelhos, onde a cada movimento novas percepções de si iam aparecendo e desaparecendo ao que tomavam novas formas.

Isto nos leva a pensar e problematizar incipientemente a questão do corpo como obra e este enquanto evidência de pessoalidades.

Mais ou menos um rosto sem face a todo instante. Um rosto enquanto “superfície sem pontos, mas [que] apenas converge em si traçados de toda ordem” (BRITO, 2017, p. 149). Ordem e desordem em choque, obediência e desobediência que não são paradoxos tranquilizadores que nos fariam facilmente escapar para uma performance do

inesperado, pois nosso corpo é condicionado sociopoliticamente ao que se espera,

porque a todo o momento não se sabe para onde ir, por qual linha escapar, em que meio entrar, qual fissura atravessar, em que onda nadar. É algumas vezes um terror. Por isso, buscar um rosto não é encontrar ou procurar, não é fomentar um conceito, mas um conjunto de experimentações, pois ao rosto não se chega, não se chegará, já que ele não para de deslizar. Há toda uma vigilância, mas há também um processo viajante e sobre ele há uma guerra, uma labuta diária. (BRITO, 2017, p. 150).

Buscar um rosto é também assumir um medo de desaparecer, e quando Mendes, muito recentemente, afirmou-se como uma dançarina de ilusões por pensar a incongruência de uma dança transcendente e imanente, talvez agora compreendamos por que por vezes nos “agarramos” à diferença e por outras a identidade: é um sufrágio. Porta to, queremos enfatizar que o corpo que dança é feito de dicotomias e elas, querendo ou não, não podem ser eliminadas.

Uma Corpografia Imanente, como a que se pretende neste texto, nada mais é que uma feitura, conhecimento e

expressão do corpo em suas entranhas, vísceras e para além, que convoca o onto e o devir devidamente (des)localizados em suas incongruências e seus choques, pois, não conseguimos, de todo modo, “aderir” a uma outra ideia, inclusive enquanto percepção de prática. A autodescoberta imanente requer “juras” de jamais se conhecer ao mesmo tempo em que algo já se sabe e se busca na medida em que se seria a si, e é isso que sabemos até o momento em performance.

O ato ou o instante da configuração cênica é tão ínfimo que numa fração de segundos se passeia da gênese ao (des)fim do que performa e da performance, peregrinando (as vezes em passos de religiosidade) num fio condutor tão minúsculo que em um único ato performativo todo um universo se desdobra, distende e extrapola, de modo total, mas singular. O caminho percorrido para uma cena é de uma vida (MENDES, 2010; DELEUZE, 2010; GOMES, 2018), e isto não cabe em uma dissertação. Talvez por isso tantas páginas.

No caso de *uma dança*, defendemos aquela que é particular, mas total, que desestrutura o real e faz a vida

dançar o denotativo e a conotação, isto, em sentidos amplos que dependem de pessoa para pessoa, inclusive do performer que entende que aquilo que está ali sendo performado, de certo modo, também já é independente de si.

À medida em que a dança é o que é e numa fração de segundos deixa de ser, ela se estabelece como a própria linguagem artística do paradoxo, pois é e não é ao mesmo tempo. Neste sentido, como se saberá quem é aquele que dança? Neste termos: nunca saberemos ao mesmo tempo em que um ente singular dança e se faz passível de conhecer por outras formas e sentidos.

Aqui, portanto, peremptoriamente, instauramos o paradoxo como único caminho de compreensão deste texto enquanto primeiro momento de apresentação deste importante problema para a Dança Imanente.

Isto, em resumo, concebe o caminho percorrido pela Teoria da Dança Imanente como busca da pessoalidade que, pode vir a desembocar numa dança da impessoalidade; no vazio e no preenchido, na presença e na ausência; sendo, por isso, necessário *des-ser* para atingir uma autonomia artística na medida paradoxal de se ser e deixar de ser o que se é e era.

Bom-Tempo aborda enfaticamente este aspecto do performar em seu artigo intitulado “*Imagens em Performance: a impessoalidade na criação artística em uma dramaturgia do acontecimento*”, onde sua proposta central é discutir um plano de composição performativo que relaciona diversas dimensões com vistas ao acontecimento do fluxo artístico conjugadas à ideia de impessoalidade em Deleuze e Guattari, no qual não se há mais sujeito nem objeto no processo performado⁷⁹.

Segundo a autora, no que maneja textos deleuzo-guattarianos:

O que está em jogo é o estranhamento, a construção de outro mundo que faz dos envolvidos - performers, espectadores, signos, espaços, objetos - estrangeiros nessa nova terra, incluindo o criador da obra. Tem-se uma espécie de impessoalidade na criação artística, de destituição do estatuto de um sujeito e de um Eu (seja Je ou Moi) que criaria a obra enquanto uma intencionalidade pessoal e que seria, portanto,

⁷⁹ “Ao se criar uma obra de arte, atinge-se uma espécie de autonomia do percepto e do afecto, não dependendo daqueles que experimentaram ou experimentam a obra” (BOM-TEMPO, 2016, p. 1726). Acrescentando ainda que: “Mas isto colocaria a arte numa dimensão do não humano? Sim. Trata-se de um devir não humano do próprio homem, esses são os afectos” (Idem.).

completamente responsável por ela (BOM-TEMPO, 2016, p. 1722).

Há, nisto, portanto, uma defesa da autonomia da obra, inclusive pautada nos escritos deleuzeanos, em “*O que é a Filosofia?*”.

[Gilles Deleuze e Félix Guattari] Apostam que a obra não depende dos espectadores ou dos auditores e também independe do criador. Assim, afirmam que na obra de arte conserva um bloco de sensação construído de perceptos e afectos (2016, p. 1724).

Este é um ponto muito problemático na obra dos filósofo e é um ponto incrivelmente percebido em próprio ato de performance, sobre o qual, infelizmente, não conseguiremos mais nos estender. No entanto, há de se compactuar que, sim, a obra, ao menos no que praticamos enquanto “*A imanência: uma dança...*” desfigurou-se de certo modo a dirigir-se a uma unidade e totalidade que “na

obra de arte nunca seriam concebidas à priori, nem mesmo na obra enquanto processo”, mas como “efeito da obra” (Idem).

Isto quer dizer que há uma outra nova composição desconforme “prévia”, de modo a ter sido constituída por outras perpassagens, atravessamentos e agenciamentos que, segundo a linha desta compreensão, seria estranho ao próprio criador, uma vez que ele mesmo seria, em si, visitante de uma espécie de terra estrangeira da própria obra.

O efeito total da obra leva o artista a si mesmo transversalizar-se – segundo a autora, à lume conceitual de Guattari – de modo que as consistências passariam a ocorrer somente por via do sentido, deste modo, necessariamente ruidosos e plurais: “Há uma dimensão transversal da obra de arte” (Ibidem).

Sua segunda linha de pensamento consiste em atrelar a performance ao acontecimento de modo que “Ela só pode se dar enquanto acontecimento, enquanto um efeito dos encontros dos corpos” (Ibidem.), aproximando, inclusive, do

que já expusemos anteriormente, a saber, de uma performance que se dá em superfície⁸⁰.

Enfim, o que se defende por Bom-Tempo, e que manifestamente esteve presente em “*A imanência: uma dança...*”, com pretensões de aprofundamentos futuros, diz respeito a propriedade autônoma da obra que em si envolve muitos sentidos por si mesma, construindo, desta forma, suas próprias condições de existência e de manifestação imagética que, conseqüentemente, provocará efeitos totais, desfigurando-se num sentido de tornar-se impessoal.

Isto se aproxima da conservação da obra, em si mesma, em blocos de sensações construídos, por sua vez, por blocos de perceptos e afectos, reafirmando sua autonomia.

Cabe-nos, ao menos neste momento de investigações, proceder em um modo de compreensão que pensa e dança na extensão de alianças que são feitas entre singularidades, sempre se conectando e criando outras danças.

A dança a que nos propomos genuinamente defender tem a ver com uma movimentação que se afirma em si e cria

⁸⁰ Referencia-se novamente a defesa de Bom-Tempo: “Imagens em performance tratam-se de incorporais que operam nas superfícies dos corpos” (2016, p. 1733).

autênticas alianças, não na defesa da essência cristalizada, mas na constituição singular do que também se possa ser em intercruzamentos de potências.

Não dá, portanto, para, na dança imanente que pensamos, se “ensimesmar” num egoísmo, até mesmo segundo Mendes, na DI tornar-se-ia o que se é pelos encontros.

Porém, nesse estágio da pesquisa, devemos confessar de certo acordo que, vez ou outra, sentimo-nos sufocados sem um pouco de sujeito. Se isto, filosoficamente, não condiz com escopos teóricos coerentes, literalmente, *sentimos* muito.

Aqui, mesmo que de difícil afirmação, não negamos uma “afetabilidade sem sujeito”, visto que ela sempre está no processo de “uma afetabilidade originária e um meio ou plano que confere coerência interna à subjetividade” (CARVALHO, 2011, p. 28) mesmo que esta, por sua vez, esteja profundamente ladrilhada.

O ente que performa realiza uma autobiografia que devém outro a cada instante em pontuações entre o vivo e o morto, o estático e o móbil, uno e múltiplo e assim sucessivamente e ,esta Dissertação acaba por só poder ser lida

neste viés de procedimento de leitura e de própria dança, pois minimamente se deu em torno de conceber os problemas polares que nos trouxeram até aqui. São territórios-problemas que delineiam necessariamente nossa existência enquanto artistas cênicos e, Vir-a-des-ser, como principal bloco de pensamentos até aqui em termos exegetico-problemáticos, se trata, em suma de um manifesto de autocompreensão confusa do que se seja ou devenida em cena. Uma heterogênese permanente que desincorpora o corpo em delírios racionais-afetivos. Uma mistificação criadora que provoca muitas leituras e muitas escritas que acabam até por criar novos mitos, como na própria performance: pareceu-nos neste ato de rua que a todo tempo aquele corpo gostaria de criar infindáveis verdades para si numa agonia insuportável por referencial que sequer permitia, em alguns momentos, apenas ser-se. A dinamização do conflito interno e externo nos levou a estas palavras e expressões que continuam inacabadas mesmo após o “fim” do ato performativo – que permanece até agora vivo. Encontrava-se naquelas ruas um corpo carente que performava em tênue linha do potente e do debilitado.

Estava-se de frente para um para além que até os mais hábeis farejadores de identidade não compreenderiam. Parecia que não havia sujeito, apenas isenção. Uma emancipação refém de “sei lá”, onde o corpo começava a perder suas rédeas. Mero paradoxo.

Por fim, uma dança que vem-a-des-ser a si mesma desceu ao caos para dançar entre os carros e as movimentações intensivas, aonde o sujeito definitivamente não imperava, mas de alguma forma *se* estava por lá.

Na meia-ponta em frente a uma porta parecia que tudo havia, por um momento, parado ao mesmo tempo em que se estava mergulhado num fluxo contínuo.

Os olhos pareciam janelas onde se tinha alguém dentro. Não há como explicar. Talvez seja esta uma reflexão inoportuna imprevista que ilegalmente (em termos teóricos) tenta se afirmar como *des-re-for-mata-ação*.

O corpo descido seria aquele que apela a si na contramão até mesmo das suas próprias vontades. Habita no erro e desmonta a representação que tinha de si, do ambiente e dos outros. Parecia amorfo. Politicamente sem vocação.

Mas, político por afirmação. Provisório. Imprevisto. Impreciso. Infinito. Ilimitado. Sem rumo.



Figura 30. Série Irreferência de si.



Figura 67. Série Irreferência de si.

Imundo no curral das experiências humanas, descobre-se e renega-se. Nega-se o Estado, mas se come seus miúdos. Há um realismo especulativo de forma (in)determinada.

Lembra-se que ao *des-ser* se dói. E, ao cair, despencar dói mais ainda, pois não se sabe. Despenca-se na convicção de nada, envelhecendo outrora dois olhos, um na testa e outro na costa. Atrasa-se o sedentarismo em menos mil anos para estar sempre a frente do seu tempo num mero ato de existir.

O corpo vital pulsa, evoca vida na pedra e desterritorializa a própria existência para, por acaso, nela estar em cena. É afundar num rio. O corpo dissuadi a si mesmo sem se querer, sem domicílio, mas com lar, soberano, admite a relação, mas atualiza o urgente presente.

Um ser em devir, sob a força de um processo de subjetivação alheia ao ser e ao nada numa espécie de nomadismo artista, que se reinventa, que se reengendra tornando-se, assim, o artista de sua arte, o inventor de si mesmo, enquanto multiplicidade, blocos de diferenças. Logo, nem criação nem Criador. Pura reinvenção. Autoprocriação (LINS, 2018, p. 278).

Trata-se da *complexidade presentificada*⁸¹, inclusive identitária na metamorfose de se desfazer ritualizando-se de outro modo a ponto de veicular informações de si que se reconfiguram com informações vindas de fora.

Ao que se é não é e o dia em que se achar, que se perca. Pois, nietzscheanamente: “É preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante”. Sem direção, *intensifica-se*.

Intensidades

Os desafios que são propostos por um *corpo descido* provocam intensidades. A ideia de corpo intensivo não é uma proposição inédita deste estudo, onde dialogaremos com Silva conjugando o pensamento espinosista e deleuzeano ao que se performa em.

O que só faremos aqui é coadunar este termo com nossa práxis, tendo em vista este corpo em estado de intensidades constantes que, a nosso ver, provoca uma camada epistemológica diversa que tange propriamente ao corpo-performer do bailarino.

⁸¹ Morin (2015) e Fishcer-Lichte (2018).

Há no ato cênico uma complexa exploração e descobrimento tanto no súbito corpo quanto na suba imersão em um rio de águas barrentas à noite.

Encaminhando-nos para os momentos finais da caminhada performativa pela cidade, que passara ainda pela frente de uma “igreja” e literalmente desaguaria em um rio, tomaremos o templo como apontamento de transgressão de um aspecto religioso cristalizado em dança e o rio como o desaguar do performer enquanto fluxo em outro fluxo.

Estas intervenções não foram planejadas da forma como ocorreram. De repente deparava-se frente a um lócus de dogma e imediatamente a uma constante mudança barrenta.

O rosto coberto é muito problemático para um ambiente de identidades, onde dizer-se quem se é aos olhos do Pai Uno é indispensável. Porém, “esconder” também é uma das principais características desses ambientes, bem como uma de nossas principais necessidades em performance.

Quando os transeuntes perceberam um corpo estranho próximo de um lugar de determinada tranquilidade, os espantos e os movimentos aborrecidos iniciaram (conforme se pode observado nas seguintes imagens).

Uma Santa hipocrisia que nos faz rever os pressupostos e as crenças do que antes pensávamos ser de convenciado valor em dança. Por este motivo, escorre-se. Como as velas dos altares, derrete-se.

Neste sentido, o lugar do sagrado se vê obrigado a ser ressignificado. Um sagrado que pode ser não hierárquico e menos opressor.

Entre céus e terra, um pairar que tende a ficar por aqui. Trata-se da construção de novos lugares para si que depois serão imediatamente destruí-los.

O processo de saída de um local cristalizado e santo que também pode ser tido como casa, é doloroso, ainda mais quando não se trata de uma saída e sim de uma expulsão.



Figura 31. Série Corpo Religioso.



Figura 68. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 69. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 70. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 32. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 74. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 73. Série Desfazendo um corpo religioso.



Figura 75. Série Desfazendo um corpo religioso.

Retira-se de um espaço religioso em dança, de preces repetidas e remedições da carne. Um ambiente religioso é dogmático, de comportamentos programados, além, e principalmente de um lugar em que no conflito entre “carne” e “espírito”, já sabemos quem perde. Abre-se mão de si com vistas a alguma coisa prometida no ideal, no estático e no perfeito.

Além de tudo, suas relações de poder destacam ideologias opressoras de controles territoriais rigorosos, controles identitários, onde o corpo oprimido e segregado começa escorrer pelas escadas por não mais se comportar.

Como contraproposta, sugerimos, em aliança com Silva, um corpo intensivo que conflita com outros no espaço e no tempo afetando e sendo afetado no decorrer de todo percurso. O intensivo, neste sentido, como consistência perpassa um Corpo sem Órgãos que vibra nas imantações passageiras de linhas para linhas, por ocasião dos encontros; imantações passageiras que seriam o suficiente para se atravessarem singularidades. Por isso é que se pode, até certo ponto interferir na criação de corpos sem órgãos para mim. (ORLANDI, 2004, p. 11).

Um corpo intensivo que explora suas potencialidades possui como mais forte visualidade de sua performance sua própria corpografia. Seus agenciamentos desterritorializam suas próprias “referências de subjetividades”. Talvez aqui interesse-nos Guattari-Rolnik (2000) quando há de se defender a retomada da farsa e da construção de subjetividades delirantes.

Na performance surge um diálogo que se instaura no intensivo havendo a possibilidade de ser sempre alguma outra coisa, dadas as distorções de si fabricadas a todo instante.

A performance *passa* e “instaura” o problema da efemeridade abordando um abrir e fechar de parênteses para, em seguida retornar suas articulações. A ideia de permanência, nos moldes tradicionais, nos faria detratar o desejo e despotencializar o corpo que performa enquanto um *Monumento Efêmero*, algo que se mantém, mas ligeiramente desaparece.

Deleuze e Guattari nos auxiliam, uma vez que: “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva a si, embora de fato não dure mais

que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor química e etc.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 193).

Para eles, algo na obra se mantém (“a moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos” (idem)) ao mesmo tempo que não permanece de domínio de nada nem de ninguém, nem do autor – já lembrado com Bom-Tempo.

No entanto, quando defendemos um corpo-obra estamos apontando para a instabilidade/impossibilidade de também ser arte. O paradoxo se dá no corpo-obra na intrínseca relação entre artista e obra, mas ainda em suas independências. Pensemos então que a dança só se conserva na medida em que seu(s) “material(is)” se conserva(m) também.

“*O que é a Filosofia?*” traz que se a obra alguma coisa conserva, conserva em seu simultâneo desprendimento.

O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, enao depende mais de quem o respirava naquela manhã. [...] A coisa tornou-se, desde o início, independente do seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, no segundo

momento, se tem força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos* ((DELEUZE, GUATTARI, 2010).

O abstrato e o concreto, conjugados em efemeridade de [pseudo-]permanência. O corpo, no que dança, é ele próprio um composto de afectos e perceptos. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (p. 194).

E se pensarmos o performer como este ser de sensação simultâneo à obra? A obra de arte em dança existe até o ponto em que o movimento também estar a existir; quando o movimento deixa de pairar a obra se desmancha. Nisto gostaríamos de chegar, pois o movimento como afeto da dança impulsiona o artista para o campo da efemeridade também.

Quando Deleuze-Guattari afirmam que o grande desafio do artista é *manter sua obra de pé sozinha*, talvez em relação a isso teríamos algo a ingenuamente acrescentar. Em dança, a obra no que aprende a andar, já caiu. Ela simultaneamente se (des)faz o tempo todo, porém já nos foi

dito a respeito das totalidades dos efeitos das obras. No entanto, no que nada dura já durou.

No que é autônoma em existência, deixa de existir imediatamente. A concordância de que se manter de pé sozinho não tem mais a ver com “um alto ou baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo” (idem). São combinações efêmeras de movimentos que numa fração de segundos deixam de existir e voltam a existir novamente e nisto acoplamos o performer.

Deleuze & Guattari (2010) propõe um paradoxo de *manter*, mesmo que em “posições acrobáticas, o efêmero. Torná-lo, em suas palavras, “autoconservante” (p. 195). Tratar-se-ia de manter sua extinção, o que poderia presumir um vazio, e este lugar, por sua vez, nos é cobijado.

⁸² [...] os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio considerando-se a si mesmo. [...] algo só é uma obra de arte se, [...] guardar vazios suficientes para permitir que neles saltem

O vazio não é o lugar do nada, mas um lugar “cheio” de possibilidades. Uma obra-paneiro, como visto em outras páginas⁸², de tamanhas infiltrações.

Enfim, esta questão da autoconservação já foi discutida outrora. Deleuze admoesta, então, que as sensações só provocam novos desdobramentos quando não se dão rendidas à referência e isto relembra o problema representacional. A abstração e as linhas contribuem para uma polissignificação que nem a linguagem daria conta. Seriam sentidos de outras ordens. Não se trata de remeter somente ao material: existem outras dimensões, como as dimensões pré-subjetivas da qual tratamos.

A literalidade dos objetos, elementos e cenários não são capazes de esgotar a obra. O corpo na dança não é puro ou denotativo⁸³ enquanto “material”.

cavalos” (2010, p. 195-196).

⁸³ Uma obra dada na duração de seu material, neste caso, o corpo-movimento (ver. p. 196).

Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e se conservar em si *na eternidade que coexiste com esta curta duração*. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (idem).

A independência já citada da obra. O corpo, porém, como material da dança em sua pouca duração performativa se realiza na sensação e faz a obra durar nada mais e nada menos que a si própria. O corpo se torna, todo, matéria expressiva, pelo menos assim gostaríamos de pensar.

Um puro ser de sensações que congrega os paradoxos e se propõe a viver de modos *sis* e modos *outros*, de modo que até mesmo o método “varie com cada autor e que faça parte da obra” (2010, p. 198).

À *presentificação* de Fischer-Lichte nos aliamos para pensar esse monumento efêmero experimentativo. Lage nos auxilia nesta empreitada quando, a performance, defendida por Fischer-Lichte (neste caso, a de/em movimento) *acontece* na circunstância, isto é, “a dinâmica de uma poética que obtém forma (estética e artística) em co-presenças” (2008, p. 135). Assim, a obra como ação.

Essa abordagem é intitulada pela autora alemã como *estética do performativo* correspondendo a um estado de presentificação que é elo entre imanência e vida na proposição composicional cênica. Fischer-Lichte (2008) defende uma performance em vetores, os quais conciliados com os princípios de imanência e metalinguagem da dança de Mendes, fornecem subsídios para pensar uma performance em Dança Imanente como uma performance *presentificada*: (i) a ação não representacional; (ii) a obra como intransferível e sempre ligada ao corpo do performer e, ainda; (iii) o aspecto de temporalidade da obra que deixa de existir imediatamente ao que existe.

O primeiro vetor diz respeito a não necessidade de personagens ou quaisquer tipos de roteiros pré-estabelecidos, abrindo-se a exibição no ocorrido do *instante* como um estouro da vida, mas potencializada, num recorte espaço-temporal que vai, posteriormente, dilatar-se. O segundo consiste na indissociabilidade entre o ente e a obra por mais que estes, após o ato, se independam por algum tipo de registro. Sobre isto, podemos até mesmo pensar num extra-corpo além dele próprio, ou numa extensão desse corpo, como

proposto por Mendes em seu corpo como sujeito rizomático. Percebe-se, portanto, que a efemeridade da obra performativa potencializa o existir em determinados momentos que, à luz da Dança Imanente, engloba o viver e as vivências no ato performativo como evanescente de forma artístico-estética e temporalidade situacional.

Essa presentificação é constante e contínua (“uma ação em curso”). Aqui talvez o dessentido dessa performance, pois Fischer-Lichte também pensa uma performance que inrrompe dicotomias, parâmetros dicotômicos “como autor e público, sujeito e objeto, obra e recepção, interpretação e experiência estética, significado e significante etc.” (LAGE, 2018 p. 135).

A obra não dada como objeto “de fábrica” sugere que cada processo funda seu próprio método e, assim como aqueles estes também viriam a se dissolver a cada novo ciclo. É “uma abertura radical da obra” (2018, p. 136).

⁸⁴ “Contingência, abertura, transformação, negociações constantes e processos imprevisíveis fazem parte da forma estética e artística da obra em performance. [...] as ações dos performers estão vulneráveis e porosas à presença atuante e participativa do público, e que essa presença contribui diretamente para a forma que a performance adquire ao longo de sua realização. [Tudo] altera o curso de ações do performer. [...] que transforma cada performance em um acontecimento único e irrepitível.

Cada obra, em sua singularidade⁸⁴, desfaz a arte como *objeto* (LAGE, 2018) e a toma como fluxo (“um bloco de sensações que só devém a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra”): um monumento efêmero) (DELEUZE, GUATTARI, 2010).

Performar não é rememorar é criar (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Silva (2010) esclarece-nos a respeito da fuga do julgo mimético da obra de arte ao atingir linhas que pensam as essências singulares em Espinosa, apontadas por Deleuze, como realidades possíveis para a estética⁸⁵, pois:

Em todas as ocasiões em que Deleuze procura definir o que seria um indivíduo para Espinosa (cf. Deleuze & Guattari 4, p.314 e 318), utiliza essas mesmas expressões, o que atesta o transporte direto de noções colhidas da sua compreensão do espinosismo para uma teoria da individualidade, elaborada em colaboração com Guattari, que fornece as bases para uma teoria da arte concomitante que compreende a produção artística como produção de intensidades, de

Assim, ainda que constituída de uma ação simples, cada performance será única em sua realização e jamais idêntica às suas reperformances” (LAGE, 2018, p. 137).

⁸⁵ Artigo intitulado, “Da física do intensivo à uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa”, publicado no Cadernos Espinosanos XXII (2010).

diferenças atuantes na sensação (o que Deleuze e Guattari chamam de afectos e perceptos).

Este tipo de individualidade, [...] vale também para temperaturas, que são graus de calor, para nuances ou intensidades de uma cor, resumindo, para grandezas intensivas de modo geral. Tais intensidades podem “se compor em latitude” constituindo “um novo indivíduo, como num corpo que tem frio aqui e calor ali segundo sua longitude”; ou ainda, podem consolidar-se num mesmo indivíduo como graus de qualidades diferentes, “como em certas atmosferas brancas de um verão quente”, em que uma determinada temperatura se compõe com uma nuance de branco. Charlotte Brontë, por exemplo, descreve tudo “em termos de vento”, tanto “as pessoas”, seus “rostos”, quanto “os amores” (Deleuze & Guattari 4, p.319). As próprias palavras se contaminam de uma certa qualidade eólica. Como se cada indivíduo fosse um tipo diferente de vento, com velocidade, umidade e temperatura próprias. (SILVA, 2010, p. 49-50).

No entanto,

O caráter ocasional ou circunstancial que se depreende da descrição dessas individualidades não deve induzir a considerá-las como circunscritas ao instantâneo e nem como mero pano de fundo para os sujeitos, objetos e formas em geral. Uma *hecceidade* “não é de modo algum uma individualidade pelo instante, que se oporia àquela das permanências e das durações” (Deleuze & Guattari 4, p.319). Não se trata de um mesmo tempo mensurável que é mais curto ou mais longo conforme o tipo de individuação considerada. Ao contrário, cada tipo de

individuação implica uma temporalidade diferente (SILVA, 2010, p. 51).

Tudo isto para afirmar, nas relações de Silva com Aion e Proust o que seria um “instante de eternidade” na obra (“o que se nos antepõe e configura para nós qualidades que circunscrevem objetos ou objetificações – além de ser também o que é produzido pelas obras de arte” (SILVA, 2010, p. 51). Isso provoca a reconfiguração de um corpo-obra intensivo o fazendo dançar o indançável, viver o invivível, conceber o inconcebível como o que é e o que não seja como dança, valendo sempre a pena lembrar, como nos provoca Silva, de que a arte sempre nos atacará com “problemas sensíveis”.

Se à filosofia pertence a tarefa de pensar, com conceitos, o impensável – ou o que não pode ser pensado segundo um modelo previamente estabelecido (notadamente o da reconhecimento) – à arte cabe engendrar uma sensibilidade tampouco conformada a um papel já dado, que amplie os limites do corpo e se acompanhando de uma expansão correspondente do pensamento (SILVA, 2010, p. 51).

Em “*A imanência: uma dança...*” um corpo intensivo foi procurar um novo lugar no rio em meio à noite. Ele propôs-se ao confronto ao dado, ao disponível, e, sabendo que jamais poderia alcançar “pureza”, foi atrás de águas barrentas em sua caminhada que começou a pulsar junto com o rio.

Suas potencializações foram fomentadas pelas tensões e pelos choques que o enterraram na lama do medo e o fizeram, posteriormente, afundar nas águas barrentas.

Ter caminhado até o rio e ter nele entrado foi como experimentar o absurdo na desfiguração do que o fosse, foi como “entrar” no nada onde tudo acontece e se meche sem nunca parar. Nunca se sentiu tanto medo do que não se via. A pele arrepiava, mas logo se percebeu recebida por aquele ambiente. Viu-se tanta coisa debaixo d’água e em meio à escuridão.

Precisávamos de olhos que enxergassem o invisível. Dobramos a materialidade da água e nos encontramos com os

encantos do fundo do rio⁸⁶ provocando falas como: “Ele sabe nadar?” – E, nem sabíamos que sabíamos.

Só nos perguntávamos a respeito do que poderia nos acontecer e nos aguardar dentro de um rio traiçoeiro com fortes traços de periculosidade. Naquele momento, apenas os eus-nadas e a maré alta. Durante o tempo submerso, depois de um lapso de coragem para entrar no desconhecido, não se havia mais sistema biológico, social ou político que desse conta ou que mantivesse, intacto, aquele corpo de pé.

O medo se intensificou quando tudo estava dilatado, o corpo apavorava porque não via nada em sua frente, de certo modo desprezando tudo que qualquer teoria da linguagem pudesse argumentar. Não há linguagem que resista. Não há Metacorpo que dê conta. Entrava-se em estado de deslinguagem por sequer se reconhecer. Houvera um apagamento inexplicável de si e uma perda do rosto.

Para entrar no rio despiu-se. Pois quando chegamos até ele já estávamos desnudos, descobertos, desenvoltos, despojados, desaguados, desfeitos.

⁸⁶ Como em “Na Beira”, espetáculo estreado em 2019 pela Companhia Moderna de Dança, em Belém (PA). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=LlF2wgTErE>.



Figura 76. Série Caminho para o rio.



Figura 77. Série Caminho para o rio.



Figura 78. Série Caminho para o rio.



Figura 79. Série Caminho para o rio.



Figura 80. Série Caminho para o rio.



Figura 81. Série Caminho para o rio.



Figura 82. Série Caminho para o rio.



Figura 83. Série Caminho para o rio.



Figura 84. Série Despir.



Figura 85. Série Despir.



Figura 86. Série Despir.



Figura 87. Série Despir.



Figura 88. Série Imersão.



Figura 89. Série Imersão.



Figura 90. Série Imersão.



Figura 91. Série Imersão.



Figura 92. Imerso.

Apologia ao erro

Um jovem que faz arte à contra-senso provoca sobre si toda e qualquer instância julgadora de seu fazer, levando-o, sobretudo, a indagar sua própria validade como artista. Porém, a liberação da representação do corpo nas manifestações artísticas, levaram-nos a sermos expressão de nós e de outrem na cena-vida. No que performa a si, em texturas mendianas, performa-se também suas incongruências e falctudes.

O condicionamento do corpo aos valores tanto estéticos quanto morais levam-no à uma condicionada busca de perfeição, provocando até mesmo severos castigos de si para consigo. No cansaço da procura, na contemporaneidade, entretanto, o corpo vai perdendo o anseio por esse “status”.

O que se propõe enquanto diluição dos diversos corpos na performance (biológico, cultural etc.) é uma produção e interlocução que admita as variações.

O corpo como medida da obra, como quer Mendes, invoca inevitavelmente o erro, a falha, quer num texto quer mesmo em uma performance, caso assim se considere tecnicamente.

Pensar o erro e a dança é importante para que, de todo modo, empreender uma dança à contrassenso continue a invocar novos paradoxos da dança (a)histórica que, de um lado realiza um ato performativo num momento (recorte) histórico e, de outro, consagra sua possibilidade de afetação em unidade eterna.

Se se considera que não há uma saída verdadeira ou dignamente correta para se fazer dança, então há de se concordar com uma dança de superfície que vive no submundo dum fazer amplamente estudado, diagnosticado e classificado.

Pensar um corpo em dança não quer dizer se pensar um corpo para a dança. É simples: o corpo que dança, dança; ele tem seus próprios agenciamentos e se institui como medida de obra a partir de suas relações.

O corpo ao encontrar outros corpos desfaz-se e se recompõe (agora já outro) sempre produzindo toda e qualquer aberturas às falhas como elementos constitutivos de si.

O erro nem sempre traz coesão ou coerência à obra, mas a dança pode nascer e se mortificar em todas estas “deformidades”.

Geralmente tendemos a considerar que uma “coisa boa” feita em dança diga respeito às seguintes características:

- postura;
- Movimentos circulares ou retilíneos, mas que conservem exatidão;
- Rotações perfeitas de membros;
- Verticalidade;
- Disciplina;
- Exaustão;
- Leveza;
- Simetria;
- Harmonia.

Quando algo dentre isso se desalinha – isto é, quando novas atualizações acontecem – o “algo de errado” é imediatamente identificado, compreendido e banido: “isto não é dança”.

Quando o estranho adentra a cena, as técnicas fundamentais encontram seus impedimentos nos inconvenientes convencionados do bem dançar. Talvez o inconveniente na dança seja a condição de possibilidade da

potência: “É isso, atualizar a potência, ou devir ativo: disso depende a vida e o seu prolongamento.” (Gilles Deleuze, Péricles e Verdi. A Filosofia de François Châtelet, 1999, p. 22).

Num espaço caótico foi impossível manter o controle e toda e qualquer possibilidade de dominação sobre si mesmo desaguou de modo sempre a reconstruir formativas que por vezes nós mesmos a concebíamos como erradas e desprezíveis. Por isso essa seção.

Esta seção é para se confessar o medo de dar tudo errado e o temor de se compor de e em outras formas, e, por isso, ser desclassificado como inválido enquanto obra (como alguém que tende a outras vias morais).

Alguns espectros da dança nos assombram, vez ou outra, com suas ilusões de homogeneidade um espaço hegemônico, pois, sempre, querendo ou não, topamos com movimentos desritimados que, por sua vez, tem a ver com uma vida-experimentação em dança. O tal do “passo de dança” não é negado, mas desfigurado, transfigurado e transcrito, esquecendo-se até mesmo de um ritmo padrão.

O corpo devidamente organizado em partículas normativas do bem dançar, quando se descola dos órgãos, deslimita sua potência técnica. Os órgãos limitam o corpo, por isso se fazem necessárias sempre novas criações.

Seria entender a técnica como Souza (2019) a compreende em seus empreendimentos práticos e teóricos em Dança Imanente:

A técnica, pois, é um elemento presente no próprio acontecimento do ato criativo, o que torna impossível pensarmos em codificar e repassar as descobertas técnicas de cada processo, haja vista que essas estarão comprometidas com as singularidades do corpo estimuladas em diferentes processos nos quais o bailarino esteja participando, cada vez mais iremos observar o surgimento de movimentos e técnicas diversas (p. 170).

O corpo em processo e enquanto processo perfaz-se tecnicamente afirmando-se enquanto criador de seu modo singular de dançar.

Por vezes nos passa que, em poucas palavras, o que falta é a falta, o erro e o pecado. Tratar-se-ia de se permitir pecar numa “masturbação” que sugere um gozo que faça algum sentido para si mesmo com uma obra independente.

O corpo necessitaria pecar como afirmação. Tem que se tornar gordo, flácido, mole, desequilibrado, desarmônico, indisciplinado, fora do meio nem sempre eficaz em moldes constantemente requeridos. O alfabeto corporal na dança não é sempre o “A, B, C...”, mas as vezes é “Z, B, T...” e, na maioria das vezes, nem tem letra.

Quando se diz “não” à dieta ao corpo, as estruturas t[r]emem como num encorajar-se a performar em frente a uma igreja. Nessa transgressão o corpo esbanja potência. E que dancemos para que a dança acabe com o jejum religioso que lhe emagrece. O erro pode vir-a-ser (des)pura arte.

Que nada seja impedimento ao corpo para artiscizar e fazer-se em tropeços. Uma performance na rua não nos garantiu ausência de tribulação, pelo contrário, a rua é cada vez mais estimulante a uma vida que jamais seria vivida em “templos religiosos”, onde o quase se afogar tem a ver com sede, muita sede.

Desejamos a um corpo passivo a rua, a porta de casa, a frente de uma igreja, todos como lugar de transgressão da correção e dos princípios que visam religar tão só suprafisicamente celebrações de martírios inacabáveis.

Os autoflagelos milagrosos feriram a carne que hoje precisa se ajuizar como corpo prometendo-nos um além-terra que nem a chefia de um templo espiritual poderia ascender. Que sejam os corpos encharcados de vinho e embebedados de suas convicções.

O corpo enfadonho da técnica seria o corpo que apresentamos como religioso, correto, acertado, adequado, apropriado e de fins últimos para uma precariedade vital disfarçada de caridade atroz. O corpo validado religa-se propiciamente ao choro e às velas convenientemente, fino, reto e caprichado; o que só nos desperta o tédio.

Estudos da técnica, sim, trouxeram novos desdobramentos em dança, porém tomar estes desdobramentos como “progresso” ou “evolução” não mais nos cabe enquanto molde de feitura.

Outro aspecto que nos entristecia era o de tomada do erro com sempre estar submetido ao juízo da razão, onde toda e qualquer discrepância do/em/pelo corpo acabava por ser tomada como anomalia e inadequação ao pressuposto teórico correto.

Nisto, Silva (2018) pode nos ajudar novamente ao conceber a dança como principal linguagem possibilitadora de potencialidades do corpo nas artes. Ela diz que Gil (importante estudioso da dança no contemporâneo), apesar de consistentes investigações na área, acaba por acometer a dança às sobreposições que de modo ou outro inibem a produção de potência. Segundo ela,

[...] esta dificuldade frequente nos estudos em torno da dança poderia ser superada por meio da adoção de uma perspectiva espinosista a respeito da corporeidade. Gil se refere a Espinosa em seu livro, mas não mantém a coerência da concepção espinosista do corpo em seu requisito de igualdade e simultaneidade entre corpo e mente (ou de abolição de qualquer eminência de um sobre o outro) (2018, p. 37).

Isto é destacado em virtude da propriedade experimental do corpo que dança que não pode, de modo algum, submeter-se a instâncias abstratas de classificações que lhe impõem determinações de condutas objetivando validar seu fazer, seu performar.

A potência, em si, pode advir do erro e da falha, e estas, por sua vez, podem se configurar como frestas criativas que levam o caminho de uma obra para outros rumos.

Uma infinitização do finito em que o corpo, tomado como finito, dispõe de uma infinitização de sua finitude criando pequenas fissuras na constituição do indivíduo.

“Os corpos de todos os indivíduos finitos, para Espinosa, são compostos por infinitas partes infinitamente pequenas, marcando a presença do infinito no interior do finito e limitado” (SILVA, p. 137). Na relação que Silva estabelece com Gil destacamos que:

A criação da possibilidade de atualizar o infinito na dança por meio do corpo é descrita [...] em termos distintos, mas que podem se acomodar ao espinosismo. Segundo Gil, para dançar, “o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito”. A dança produz uma atualização do infinito em um espaço limitado (SILVA, 2018, p. 137).

O erro gera transfiguração de esforços⁸⁷. Se este é, portanto, o “lugar” da dança, cabe-se pensar, nele, a principal problemática que, por exemplo, a Dança Imanente suscita ao

⁸⁷ “[...] como dar vazão aos movimentos produzidos por este esforço ou força vital de modo que eles ultrapassem as capacidades já dadas do corpo cotidiano em suas ações costumeiras?” (idem.)

priorizá-lo na criação. “O espaço da dança não é um meio externo ao corpo do dançarino, mas tampouco é um espaço interior subjetivo.” (ibidem.). Teria, no fim das contas, que repensar uma dança imanente que não é absurdamente ligada ao fora, mas que não fosse puramente subjetiva.

O corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica, que agora pensamos como *corpográfica*, se dá em cena de uma forma que requer sempre novas reformulações de fronteiras.

A síntese mendiana do corpo como forma e conteúdo da obra desdobra um “artista que congrega forma e conteúdo em si”. Esse próprio artista alarga-se em simbiose que intensifica e “elimina qualquer referente absoluto do movimento” (2018, p. 138). O movimento dilata o performer, o que aqui defendemos possuir como um interessantíssimo indutor o *erro*.

A integração corpo-mente também se faz presente no erro, quebrando e refazendo sempre novos ajustes nas suas

ações não reduzindo o performer à culpa, pois isto, em sentido espinosano, enfraqueceria o corpo.

Há de se ter coragem para teorizar e dançar sobre algo assim, e isto está sendo dito com vistas às possíveis incongruências de uma inseparável relação entre criação e artista com a independência da obra em seus efeitos totalizantes, assim como ao se pensar e de fazer uma dança que só “anda”.

Reconhecemos os problemas da relação supracitada, no entanto, foi o que primeiramente nos incorreu nos termos desta Dissertação que, já extremamente alongada, só conseguiu dar conta praticamente do início do caminho percorrido por uma teoria que se pretende dança propriamente de si.

Metamorfoseamos durante este processo. Em errância, como expõe Gil. A dança como potência do corpo tem muitos mistérios e segredos que de forma alguma conseguiríamos aqui desvendar, por isso podemos ter incorrido em alguns desacertos, como pensa Silva. Os erros são outros rumos e, talvez, tenhamos tomado vários.

O corpo, na condição de errante, traz a falha para a cena e para o texto tentando não o recriminar, mas o conceber como vida.

Ao passarmos por uma errância urbana (Marques, 2014), cogitamos ativar o corpo do erro em uma intensificação desconhecida que considera muitos arcabouços, desde os processos de subjetivação até a impessoalidade da obra.

A decodificação de movimentos começa pelo erro dado na experimentação e aqui, uma aliança com Gil (2006): o movimento é detentor e produtor de sua expressão.

Isto resulta numa espécie de configuração “obresca” do erro, onde “Essa forma da dança é, então, a forma da obra já configurada” (MENDES, 2010, p. 245).

A dança em sua autonomia, portanto, pode tanto possuir quanto não possuir vínculo apenas com o corpo, conforme vimos não necessariamente dada em diretas significações, muito menos aprisionada a uma mensagem que se queira “passar”.

Se se considera como Mendes que “Mais uma vez é possível observar que o corpo e, logo, as imanências, são

formas e conteúdo da dança” (2010, p. 230), uma autonomia do movimento seria necessária a um corpo a flor da pele envolvendo seus aspectos mentais, sensoriais, sociopolíticos e de falibilidade, enquanto emersão própria de um processo de dissecação artística de si, “elemento norteador da poética imanente em dança, refletindo as descobertas do interprete acerca de si mesmo” (2010, p. 147); esse corpo a flor da pele de si é o *Corpo Imanente* (2010, p. 148).

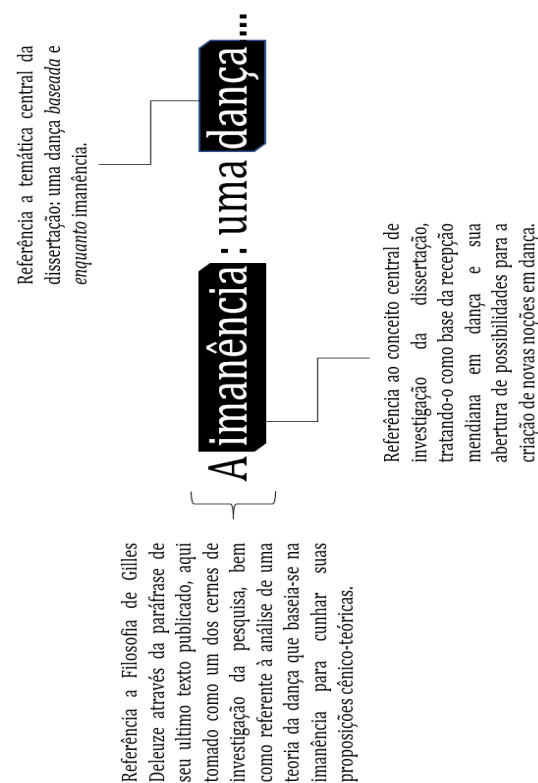
Dança e Imanência

Por que esta pesquisa se intitula “*A imanência: uma dança...*”? Por que fizemos questão de mantê-la denominada assim? E por que não destacar no título outra coisa que mais se sobressaiu durante a obra?

A resposta é bastante simples. Desde o início deste texto mencionamos a imanência como uma dança de muitas circunscrições, e, uma destas, e talvez a primeira, se refere à influência e inspiração recebidos do pensamento-fazer de Ana Flávia Mendes, enquanto uma narrativa de si em dança que conseguisse, pelo menos um pouco, abranger a capacidade de se dançar simultaneamente uma dança pessoal e do encontro,

expressando toda defesa da plena liberdade de novas maneiras de existir, pensar, dançar, sentir e de [se] perceber como eterna descoberta e desdobramentos de modo paradoxal.

No início da pesquisa pretendíamos realizar a seguinte articulação em esquema:



Talvez o cerne desta proposição tenha permanecido em “*A imanência: uma dança...*”, enquanto, neste momento, talvez procure transcorrências tanto da influência mendiana sobre nossos escritos em suas aberturas para novas formas de pensar, quanto de um íntimo enlace entre Dança, Filosofia, Artes Visuais e Performance, no diálogo com outros autores.

Para uma dança que se pretende pautar por este conceito, essa ainda se mostrou apresentar permeada por várias incongruências em seu desenvolvimento, os quais nos vários pontos anteriores já buscamos delinear.

Agora cabe-nos discorrer, resumidamente, a respeito da defesa deste título, uma vez que ele foi o qual de modo mais forte nos afetou e se fez apreender em nossas investigações.

Isto decorre muito por uma tomada da imanência como dança onde muitos problemas sempre voltam a aparecer em voltas infinitas e, sobre os quais, tentamos minimamente esboçar alguma discussão tendo conhecimento de que ainda muita coisa ficou em aberto.

⁸⁸ Para Deleuze, conforme também conferido em Bom-Tempo, a vida é algo impessoal. A vida não é propriedade de um sujeito, mas algo imanente a si. A imanência de uma vida é sua impessoalidade. Se uma vida é imanência, isso não tem a ver com o sujeito ou a pessoa. É

O corpo como plano de imanências – um não-lugar a ser suporte, mas de mister mútuo, de povoamentos – requereria, em suma, uma (des)apropriação contínua do sujeito que paradoxalmente se afirmaria em dança⁸⁸, e talvez seja este o ponto mais problemático até aqui. No entanto, como já excedemos este espaço e o tempo limite de nossa investigação, deixaremos esta cena em aberto para outros retornos ao texto.

No entanto, neste seguimento, a “pessoalidade” de quem performa na imanência seria uma pura variabilidade, onde as afetações não necessariamente a determinariam, mas, sim, pelo contrário, a desfigurariam na potencialização do novo.

Este paradoxo talvez seja o qual mais tenha nos chamado a atenção durante esta pesquisa, tendo em vista que a obra se emancipa de seu autor, mas dele há de “possuir” alguma coisa conservada.

impessoal. A vida pessoal com suas determinações particulares decorre dessa vida impessoal (Carvalho, 2011, p. 28).

Aqui vislumbramos um problema extremamente aprazível às nossas investigações visto que, de um lado se tem uma proposta de que se se dança em imanência ocorreria inevitavelmente “uma afirmação da potência da obra em si, como a criação de bloco de sensações pelo artista, mas desafiando o artista a fazer sua obra “manter-se de pé sozinha” (BOM-TEMPO, 2016, 1725), logo impessoal (DELEUZE; GUATTARI, 2010); e, por outro, uma noção em dança que “acredita na existência do corpo cênico como algo que, mesmo inerente à personalidade do intérprete, não se encontra fixo e estabelecido” (MENDES, 2010, p.37).

Neste momento, seria complicado esmiuçar ainda mais este problema, o qual inclusive já foi abordado em outros tópicos; porém, de certa forma, cabe-nos a defesa de algum posicionamento que não necessariamente tem a ver com a adoção de uma perspectiva ou outra, mas de uma tentativa de visualização deste problema em nossa própria dança, isto é, a partir daquilo que reverbera em nosso dançar que foi o que primeiramente movimentou esta dissertação, e, por isso, este título.

Se o plano de imanência é o plano dos possíveis, uma dança pretendida imanente tem a ver com a exequibilidade do inefável no que se pretende descobridora do que ainda nem se foi dançado ainda. Tratar-se-ia, enfim, do estar disponível num plano de re-constitu-criação em afetos que lhe movem para uma performance e para o próprio texto.

Dançar esta dissertação imanentemente nos reforçou o paralelo com a vida especialmente pautada na questão espinosana do que poderia um corpo e de que afetos este seria capaz de produzir, dos tristes enfraquecedores ou dos alegres que fortalecem e aumentam nossa potência.

Os conflitos que nos trouxeram até aqui por momentos nos enfraqueceram e por outros nos empolgaram na sede de sempre repensar o que já pensávamos fazer e ser.

Na dança imanente para a qual caminhamos não se busca somente a identidade ou diferença daquele que performa, mas também um “refrescar de seu rosto”.

O ser que pensamos aqui, aquele contestado da filosofia clássica, não é sobre se ser comumente pensado. É sobre uma incorrência que nos apareceu em todos esses tempos de prática performativa que depois se alinharam à imanência

mendiana dançada numa ideia de singularidade que não entende o ser como “essência cristalizadora”, mas acontecimento sempre renovado e atual.

A ideia de que os seres são únicos e em constante transformação é paradoxal e isto muito nos encanta e apreende nossa atenção, por isso deliberamos “repousar” nesse paradoxo do ser e estar cenicamente.

Pode parecer – e certamente o é – demasiado confuso defender essa possibilidade de compreensão, tendo em vista o corpo artístico em movimento como profunda ontologia da dança calcada em contestações filosóficas e artísticas, numa tentativa de conciliação do inconciliável, mas que se há, pelo menos, de se argumentar que isto só incorreu por incursões no e do próprio corpo.

Em suma,

[...] já não o vínculo-permanência, das identidades congeladas do ser, mas vinculação em curso, do particular que tudo permeia em si, fundada na impermanência criativa que faz a porosidade entre devires dobrados, múltiplos: os do devir-ser, os do devir-vínculo, os do devir-interser (SILVA, 2014, s/p).

Se pretendemo-nos a uma dança imanente que se centra no intérprete-criador precisamos pensar necessariamente quem este o seja, quem seja este “ser” enquanto um “jogo de diferenças” que inclusive nos propõe Almeida, “no qual as coisas são pensadas como potências por vias de diferenciação, sempre criando e recriando-se, numa agitação molecular, em devir” (2011, p. 44).

A nosso ver o maior problema proposto e surgido da Dança Imanente é este *ser que dança* (em aspecto ôntico) que possui ainda reverberações epistêmicas e metodológicas (do fazer e do conhecer) em dança.

Procuramos incorrer por este problema através de um exercício de pensamento que faz remeter em muitos momentos para um “além-dança”: “isto não é dança. É Filosofia!”, como já tanto escutado e rebatido. “Isto não deve estar em um programa de Artes!”.

Enfim, é dessa liberação de ser nas artes que estamos pensando. A possibilidade de se defender que todos possam se defender a partir do que são e do que pensam ser em artes, independente de juízos (grosseiros) externos.

Nossa ênfase na imanência se pauta num monumento efêmero em tempo real que abaliza o a si ser como o que radicalmente pensamos em e enquanto dança.

Dados os elementos-cerne constituintes da estruturação sistêmica do pensamento imanente em dança, no primeiro momento deste texto, enfatizamos um aspecto como central na discussão que poderia até se chamar inclusive de “Uma Ontologia da Dança Imanente” por tocar sempre e tantas vezes em termos como “ser”, “si”, “devir” ou “estar”.

Pensamos o aspecto inovador, a partir da práxis artística mendiana, reverberando na teorização e nas dimensões performativas peculiares de corpos equívocos, repletos de sentidos numa defesa de realidades concomitantemente existentes num ato performativo que toma, por sua vez, o movimento em dança como intersecção do movimento da vida.

Segundo os autores franceses, com os quais privilegiadamente dialogamos neste estudo, seria através do plano de imanência que nos orientaríamos no pensar, logo no

fazer, operando diversas conexões efemeramente. Em dança, só poderíamos pensar nisto conjugando o empasse lá do início da sessão, pois assim como a Filosofia, a Arte também opera por recortes no caos tentando, também, ainda conservar um pouco de seu infinito, e já até ao nosso caos poético como como a experiência dada na rua.

Nesta viagem que fizemos ao caos, conservamos dele alguma coisa em termos de perceptos e afectos, que foram manifestos posteriormente enquanto efeito de obra, tomando o paradoxo da sustentação por si da própria obra enquanto “ser de sensação”.

O que talvez tenhamos pretendido fazer por aqui foi tentar aproximar aquele que performa enquanto este próprio ser de sensação, ou seja, enquanto própria dança. O que, em suma, também pretende deslocar aquele que performa para um (des)lugar de criação que transita exatamente pelo seu contrário, isto é, que não se dá em defesa de uma estática, mas sim nas suas múltiplas dimensões de *movimento*⁸⁹

Pensar a imanência a partir do movimento dançado

⁸⁹ Referência à perspectiva de movimento que difere de mobilização presente no texto “Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança”, de Pedro Penuela,

publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença (v. 8, p. 615-640, 2018).

nos despertou para um problema que sempre se apresentou em nossas reflexões enquanto feitores de arte: o da dança como lugar de (des)ser em si-mesma-sempre-outra, onde no ato de sua invenção suscita também sua derrocada. A dança (des)aparece, e isto instaura, ao mesmo tempo em que também desinstaura, o problema próprio do paradoxo no seu fazer-conhecer-ser (GOMES, 2019) em quaisquer investigações que a partir dela se empreendam.

E isto está relacionado com o que propomos enquanto interrelação cabal entre uma metodologia, epistemologia e ontologia da dança imanente que, mesmo, talvez, desapercibida por Mendes, estabelece um dançar que, em poucas palavras:

1. Utiliza metodologicamente estímulos criativos diversos;
2. Disseca-se artisticamente como ato próprio de conhecer e postular epistemologias-outras sobre si mesmo;
3. Faz emergir um corpo imanente sugerindo uma ontologia do devir do corpo-bailarino em ato performativo;

4. Reforça isto ao levar um corpo imanente, reconhecido e redescoberto por si para o próprio ato cênico;
5. Admite a transformação do corpo cênico sempre em processo (desde o intelectual) a execução ida a público da performance;
6. Admite a coadunação da experimentação corpóreo-sensitiva e articulação/criação teórica;
7. Enaltece a propriedade de autonomia do intérprete-criador como criador de sua própria obra na invenção de si e de movimento;
8. Afronta a representação quando se percebe “centrada nesse corpo em movimento e não em uma pintura que a *represente*” (2010, p. 109);
9. Acolhe a ideia de que emoções, sentimentos etc, são corpo, logo desformalizando-o;
10. Agrega noções na criação de novas;

11. Tem a multiplicidade como a própria dança;
12. Liberdade do corpo como expressão de si;
13. Tem ainda o cotidiano (sociopolítico e cultural) também como indutor;
14. A interdisciplinaridade;
15. A possibilidade;
16. A tomada da vida como indutora maior da obra de arte;

Esta “lista”, por infindável, nos faz sermos gratos à Mendes pelas aberturas ônticas de permissa de se ser; epistêmicas nos modos de nos conhecer e conhecer melhor nosso(s) trabalho(s) e; metodológicas por criar todo o novo a cada cena.

Muito por isso a referência a este título da Dissertação, principalmente por todas essas assertivas provocarem ainda mais problemas para uma reflexão de quem dança a DI.

A “*imanência: uma dança...*”, circunstanciada de abrangências que tocam a capacidade de se dançar uma dança que conjuga personalidade e encontro, exprime a defesa da liberdade de [se] perceber enquanto dança.

O lugar da criação em dança, nessa perspectiva, passa por muitos caminhos que não necessariamente requereram registros. Existem infinitas danças que não aconteceram diante de um crítico ou máquina fotográfica ou coisas que tais, e isto está diretamente relacionado à sua desenvoltura afirmativa de ser efêmera.

O ato de efemeridade acaba por tomar o plano de fundo das nossas problematizações uma vez que quem dança, junto com a dança, se realoca sempre como efêmera arte.

Uma efemeridade autêntica e uma autenticidade efêmera têm a ver com manifestações singulares de si que por linhas intensivas pluralizam-se, não mirando espelhos modelares, mas uma audácia ôntica que ao mundo se apresenta e que dele muito traz.

Esta autenticidade está diretamente relacionada com o corpo, um corpo autêntico. Neste contexto, a imanência se apresenta, aqui, primeiramente a partir da perspectiva de Mendes, na qual conjuga-se personalidade, idiosincrasia e subjetividade na poética própria da dança relacionando-as diretamente com seu fluxo, ou seja, com seu aspecto identitário inestancável (MENDES, 2010).

A outra perspectiva abordada é a dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, enquanto interlocutores primários de Mendes, os quais trabalham a imanência relacionada a uma multiplicidade que remete, sobretudo, a uma diferença anterior e não determinadamente submetida à identidade.

A partir disto, destacamos que neste trabalho a imanência é abordada como plano conciliador e criativo, o qual se vale necessariamente de ambiguidades para atingir estados-outros na/da/em dança, pensando-a principalmente como efêmero monumento, nisto, destacando os supracitados autores no pensamento de uma dança “(in)adequada”, “global-situacional”, “singular-plural” e, por vezes, indesejável enquanto arte.

Assim, a efemeridade como fio condutor deste trabalho também o faz evaporar assim que se manifesta enquanto palavra-cena em discurso continuum, onde nele mesmo não existe cisão formal em subseções e nem permanecem as coisas por muito tempo, especialmente, no olho de um redemoinho metodológico.

A imanência que defendemos no título tem a ver com

um discurso continuum: a imanência na/em dança, a imanência na perspectiva da criação e a imanência como (des)lugar da criação no movimento.

Segundo Mendes (2012), em estudos complementares acerca de seu tentame cênico-teórico que centraliza o intérprete-criador na cena dançada, a Dança Imanente (DI) tratar-se-ia, primeiramente, de um estudo metodológico do *fazer* estético-criativo em dança disparados por um procedimento denominado “*dissecação artística do corpo*”. No entanto, a autora deixa claro que esta prática metodológica “não se trata de um manual ou receita para a criação coreográfica, mas de orientações que, a depender da aplicação, podem gerar diferentes resultados” (p. 25).

Importante destacarmos este trecho, uma vez que ele, dentre muitos outros, deixa claro a propriedade paradoxal do complexo teórico (e mesmo cênico) da DI.

Na tentativa de não implementar uma espécie de cânone na história da dança e de seu pensamento, Mendes, querendo ou não, acaba por estabelecer motes criadores para o fazer artístico, os quais, inclusive, denomina de “princípios”.

Asseguramos aqui que compreendemos a proposta mendiana que se concentraria, em suma, na possibilidade de criar sempre outras possibilidades no campo do fazer artístico do intérprete-criador em dança, porém não a eximimos, por outro lado, de uma falha de conjectura sistemática, assim como as quais certamente devem aparecer por aqui.

No entanto, isso que poderia ser tomado em termos extremamente prejudiciais para a análise [crítica], muito pelo contrário, não foi aqui abordado de forma negativa, visto que a investida mendiana por vias de não polarização de pensamento acaba por “fundamentar” nossos estudos, ao passo do que defendemos ser a DI um paradoxo próprio que gera sempre novos repercutindo sempre em outras danças-paradoxo quer cênicas ou teóricas. No que é e não é, *ao mesmo tempo*, alguma coisa, sentimo-nos confortáveis para inferir nossos delírios de pensamentos-dança apontando caminhos longe de normatizadores e/ou polarizados nos fazeres dançados, como nuclearmente discorreu a autora.

Essa propriedade paradoxal é ainda “confirmada”, por exemplo, em afirmações como: “Enquanto resultante de uma intensa e extensa experimentação eminentemente coletiva, a

Dança Imanente é ao mesmo tempo, *singular e plural*” (2010, p. 293), na qual se revela que apenas por caminhos-lugares dicotômicos se pode pensar a própria TDI.

Esta, como sendo e não sendo, simultaneamente a todo tempo, existe e desaparece ao sopro de uma nova sensação. Flutua e afunda em si mesma sempre que, em si, declara ter como lugar máximo o corpo. E, por ditos mendianos, um corpo imanente.

Esta, como uma das principais proposições conceituais elaboradas pela autora, é, nela mesma, corpo em todas suas multi e plurifaces, enfatizando conexões, diversificando-se com o todo/ambiente e atualizando-se constantemente em relações de horizontalidade com o mundo. Segundo a artista, o *Corpo Imanente* ressalta “uma lógica horizontal, rizomática e não hierárquica, diferindo, portanto, de modelos arborescentes e verticalizados” (MENDES, 2012, p. 29), reafirmando sua paridade situacional com a vida e, ligeiramente declarando aproximação com o pensamento francês contemporâneo.

Deleuze & Guattari (2010), principais interlocutores de Mendes neste sentido, pensam a imanência para além do

mero embate com a transcendência. Eles pensam o aqui e agora como um anseio pelo humano em vida, onde os aspectos transcendentais como parâmetros modelares que subjugam o simulacro são transgredidos pela diferença em si mesma, erigindo uma perspectiva de *plano*.

Quando os autores em “*O que é a Filosofia?*” afirmam que “o Plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado, e que não pode ser pensado”, e, mais, que “Ele seria o não-pensado no próprio pensamento” (2010, p. 47), os mesmos reforçam nossa perspectiva daquilo que contraria princípios básicos quer em arte quer em filosofia instaurando também o paradoxo como modo sempre equívoco⁹⁰ de/para se pensar, ser e agir ante as coisas e o mundo.

Compreendemos, via comentadores, o plano de fundo destas assertivas dos filósofos (esperando que não sejam por vias unicistas), mas mantemos o paradoxo como aquilo que torna tudo movente, *desestabiliza* o todo.

Por vezes se poderia pensar que o Plano de Imanência, sobre o qual os autores se debruçam, estar-se-ia referido tão somente ao campo da filosofia (o de planação de conceitos),

⁹⁰ Daquilo que pode ter mais de um sentido, interpretação, leitura. Abrir-

porém, aqui, não nos propomos à uma ferrenha análise do sistema filosófico deleuzo-guattariano nos moldes clássico-tradicionais do conhecimento filosófico, mas, primariamente, a uma inspiração que não necessariamente se vê refém da lógica pela qual seus sistemas foram desenvolvidos ou estejam envolvidos.

O que fazemos a partir de suas noções é um exercício teórico que estabelece paralelos paradoxais nos ajudando a compreender uma tal manifestação imanente em dança que plana na (des)estabilização de uma vida e que tensiona forças entre *ar* (para além) e *terra* (aqui-agora). Tanto com Deleuze e Guattari quanto com Mendes, dialogamos e pescamos devires, por vezes “lenticando-os” no estabelecimento de novas relações.

Nisto, a *imanência* apontada pelos filósofos franceses, enquanto plano, sugere povoamentos, potências e plenitude. Povoamentos de afetos, potencializações de si e plenitude da/em vida.

Se os filósofos pensam os conceitos como acontecimentos, os movimentos em dança, pensados a partir se-á margens para a ambiguidade.

daqui, em um plano de imanência, seriam eles mesmos intensidades que percorreriam um horizonte de possíveis, porém não se tratando de uma reprodução/representação, mas de intrínseca criação de procedimentos novos, isto é, de *outros* novos.

Em Dança Imanente há uma tentativa de perversão desse plano. Nele se dança e a ele tenta-se transformar em ato dançado. É pensar que assim como os conceitos, os movimentos próprios da dança “ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que”, neste caso os movimentos, “se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 47).

Os planos têm movimentos, dos quais erigem, alegoricamente, recortes de tribos que o povoam e nele se deslocam. Curvaturas, sempre renovadas e variáveis, criam-se de modo a provocarem o tempo todo novas conexões.

Dançar imanentemente, com inspirações no pensamento deleuzo-guattariano, diz respeito a operar conexões vastas, porém apertadas; largas, no entanto, estreitas; múltiplas, mas também singulares; e fluidas que

não necessariamente se condensam em fixidez imobilizadora do movimento, mas sim agindo como potencializadores de correntes disparos para outras criações.

As conexões, no que se ajustam às diversidades de encontros, geram possibilidades incabíveis e isto muito nos interessa na medida em que talvez aqui nos distanciemos um pouco do plano filosófico.

A Filosofia se pretende como criadora de conceitos e estes, por sua vez, tratam de desmistificar e/ou organizar o caos, num “enfrentamento” ao caótico que constrói recortes que possam operar e disponibilizar a compreensão (DELEUZE, GUATTARI, 2010).

A arte, sobretudo a dança, como a pensamos e como pensamos também estes filósofos, por outro lado, não operaria privilegiadamente com conceitos, mas sim com afetos, e estes, em nossa perspectiva, diferenciando um pouco da dos filósofos (em que a arte também operaria com recortes no

caos), de outra forma, se aliariam ao caos⁹¹. A arte/dança da qual tratamos aqui se entrega ao infinito caótico, do qual seus respingos viram cena que despregam até os sentidos diretos da compreensão.

Não sabemos ao certo se se trata de uma secção de um pouco do movimento caótico ou o próprio movimento caótico, mas de modo ou outro o infinito caótico acompanha as afetações cênicas que tecem novas redes não necessariamente criando ideias, mas criando blocos de afetos e perceptos. Uma dança para se sentir, alegoricamente de forma literal.

Mesmo com as discussões que podem surgir acerca de certo determinismo universalista da filosofia, Deleuze sugere, no fim das contas, tanto nela quanto ao que transfiguramos seu pensamento para uma “forma” de dança particular à qual pretendemos, que se trataria, de modo geral, de *“dar consistência sem nada perder do infinito”*

⁹¹ “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como

(DELEUZE, GUATTARI, 2010).

Não há uma imobilização do infinito de modo a levá-lo estático para a cena, mas sim fazer o infinito se mover ainda mais em distintas velocidades, porém, desta vez, poeticamente.

Tomar o plano de imanência como horizonte (2010, p. 45-46) nos desperta para o plano das possibilidades que, além de sempre fluir, também se amplia em mútua relação com seu povoamento. Se Deleuze-Guattari afirmam que é através de um plano de imanência que nos orientamos a pensar, transfiguramos e concordamos com isso em dança na medida em que seria possível também pensar uma performance do/em movimento que se orienta em plano difuso, diagramático, por onde navegam demandas intensivas infinitas.

Todo aspecto criativo em dança perpassa pela dimensão ontológica do ser-a-si-outro-dança em toda a

evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (DELEUZE, G; GUATTARI, F. 2010, p. 53).

complexidade do que se seja, pois no que se afirma a dança como também pensamento se estaria afirmando que “É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e a mesma coisa” (MENDES, 2010, p. 48).

O movimento, inclusive do plano, neste texto, é o próprio movimento do ser que dança, pois como dizem os filósofos franceses: “O que está em movimento é próprio horizonte”. A dança imanente seria uma *dança-horizonte*, por mais inadequado que isso possa parecer. Enquanto intérpretes-criadores afirmamos que nos movemos num plano-horizonte.

No que nos tecemos, tecemos ainda a dilatação de planos em uma movimentação que percorre todo o plano “[...] fazendo um retorno imediato sobre si mesmo” (MENDES, 2010, p. 49). Dançar a dança imanente é ativar uma gama de operações no plano “[...] se dobrando e dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada”, em suma, “(curvatura variável do plano)” (idem.).

Os pensadores franceses muito nos contemplam ao

indicarem, antes de tudo, que o plano de imanência é um plano pré-filosófico. Aqui, engendramos a possibilidade de pensar o plano de imanência confluyente com a dança.

Este plano, que dispõe de característica de “paralelidade”, isto é, que se funda na medida em que os movimentos também se fundam/criam, abraça-nos no que pensamos na potência conjunta do movimento em dança e sua possibilidade de fazer erigir outras novas dissidências de planos.

É transfigurar o dito deleuzo-guattariano de “a potência de um Uno-Todo como deserto movente que os conceitos vêm a povoar” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 51) para a potência de um Uno-Todo como deserto movente que o movimento poético da dança vem a povoar.

Um plano pré-filosófico e pré-artístico faz com que lá no início, onde as coisas ainda não são o que são, dança e filosofia se encontrem sem tantas turbulências e secções (“o não filosófico está talvez mais no coração da Filosofia que a própria Filosofia” (idem.)).

Isto, em nossa compreensão, não quer dizer que a dança seria incumbida da pesquisa filosófica, mas, de certa forma,

muito, muito mesmo, nos ajuda a conciliar a tão preciosa questão levantada em anos de pesquisa acerca da possibilidade de um artista pesquisar filosofia e um filósofo, além de artista, também ser pesquisador em teorias da arte, pois num plano “pré” tudo se encontra. Em suma, em termos práticos, uma coisa não anularia a outra.

O movimento enquanto início, meio e (des)fim da dança funda a si na medida em que funda novos planos, e estes, imanentes. E, com fins de ousarmos no que pensamos enquanto uma Dança Imanente, lançamos mão do trecho:

Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie *tateante*, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências exotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção do horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito (DELEUZE; GUATTARI; *O que é a Filosofia?* 2010, p. 52).

Esse fragmento, apesar do contexto filosófico, nos ajuda a compreender melhor o que seria essa dança pretendida imanente de Mendes, mesmo que a autora não

tenha se preocupado em abordar estas questões que tocam em demasia o campo filosófico.

Uma dança dada em um lugar de experiências transfugas ao literal, conceitual ou subjetivo, onde tudo se conjuga em linhas de encontros e colisões

Não se trata de fazer do plano um atributo do movimento “embriagado” da dança, mas fundir-se com ele. Segundo Mendes, no que defende esta associação de ideias:

Não se trata de localizar, com o uso deste conceito-lente, o lugar do corpo no plano de imanência, ou de dizer que o corpo é o centro do plano de imanência, mas de pensar o próprio corpo como um plano de imanências que se cruzam, se encontram, se atravessam e, assim, fundem-se ao corpo dançante. Mas, o que seriam, portanto, as imanências? Se um corpo é um plano de imanências, imanências seriam, então, toda e qualquer coisa relativa a este corpo? (2010, s/p).

Mendes não se refere a um plano pré-pessoal, ela já pensa a imanência como uma possibilidade de compreender o corpo pelas observações de seus acontecimentos “de modo que toda e qualquer experiência vivida possa ser considerada uma imanência” (Idem.) Isto tem a ver com um sentido mais macro, onde “o entendimento do corpo como plano de

imanências confere o mesmo grau de importância à matéria e às vivências humanas”, promovendo, assim, “uma forma de compreensão menos hierarquizante e, logo, menos dicotomizante de corpo” (Ibidem.).

Mendes pensa nesse procedimento como por “subprocedimentos para a materialização do ato de dissecar na criação” (MENDES, 2010, p. 293) defendendo a atualização dos planos e cada intérprete como um plano (MENDES, 2010, p. 240). Em seu pensamento, tateia-se para erigir planos. Sentir para dançar, dançar e criar outros planos.

A experimentação é um importante vetor de criação em dança que, como pressuposto de abertura, invoca também o voltar-se sobre si, além da relação com o ambiente⁹².

Silva (2013) aborda esse aspecto de modo bastante enriquecedor. Segundo ela, a experimentação, a partir de perspectiva biface, ou seja, tanto em dimensão intelectual quanto “prática” congrega:

[...] habilidade artística e conhecimento intelectual passando pela experimentação, exame, e exercício de diversos elementos do movimento, criando sua forma de dançar. A essa ação, denominamos atualmente improvisação em dança. A improvisação é a liberdade de experimentar e pesquisar os movimentos, sem intenção de fixá-los numa repetição. Nela, temos como ponto de partida e finalidade a exploração que visa a ampliação do repertório corporal e o conhecimento do corpo e de si (p. 94).

A imanência em dança lida constantemente com a improvisação, em sentido *lato*, levando em consideração as características que o plano de imanência teria propriamente em Deleuze, variações puras que seriam minimamente descobertas ou alforradas pelo performer e a partir do que se é e do que se consegue ser na aproximação de tudo isso.

No sentido mendiano, não há predisposição técnica para esse vislumbro, pois a autora prima pelos distintos modos de si perceber nos encontros no ato processual da performance.

⁹² “Inicialmente posso argumentar que se trata de uma dança cujas escolhas técnicas e estéticas estão totalmente relacionadas com o corpo que dança e que é a percepção deste corpo que fará emergir a dança, numa espécie de somatória de imanências ou, de forma mais direta, numa dança imanente” (Ibidem.).

Trazer a concepção de plano de imanência aliada a dança é dizer que se dança numa penumbra de caos. Perpetra-se em si, na escuridão de uma dissecação artística do corpo que alcançaria o pré-subjetivo; em uma dimensão ôptica paradoxal (de se ser e devir simultaneamente), e, ainda; de erigir sempre novos planos a partir dos acontecimentos; implicando, por fim, de modo extremamente latente, um lugar onde na experiência e a experimentação, como também pensa-sente Silva (2013, p. 159), “encontra-se o desconhecido de si, do corpo e vivencia-se o irrepetível, o incerto, o imprevisível. explorando a abertura dos sentidos e a capacidade de transformação dessa ampliação.”

Os planos de fundo, de imanência, “de cada um”, em dança, segundo Mendes, confluiriam-se entre si de modo a dobrarem movimentos em meio a movimentos, criando sempre curvaturas diferenciadas e provocando novos movimentos que dispararão outros cruzamentos, o que possibilita encontros numa dança de si consigo e uma dança de si-outrem com outrem, nisto podendo se considerar, em plano amplo, até a impessoalidade.

⁹³ “[...] um plano de imanência como um solo que se esquivava dos ídolos”

Essa aproximação feita por Mendes visa, em suma, contestar a verticalização dos/nos modos de dança, visto que transformar um modo de dança em uma “dança religiosa”, formal insinuaria destroçar modos de dança particulares, e isto, necessariamente, invocaria transcendência (um modelo). A transcendência na dança (e na filosofia) inibe a diferença e, conseqüentemente, promove o distanciamento da Terra (do humano).

A dança imanente tenta se livrar de “ídolos”⁹³. O movimento poético no qual se move a dança imanente evoca uma imanência pura que não permite sobrepor planos sobre planos, ou seja, recorrer a transcendências superiores dançáveis. Formas superiores de dança indicam justeza, idealidade, critérios que legislam o bem e o bom fazer, provocando, imediatamente, eminência.

A dança imanente, pautada nas manifestações cênicas e conceituais de multiplicidade produzem um não-consenso na e para a obra de arte que coadunam com os ditos deleuzo-guattarianos sobre a transcendência intrinsecamente proeminente.

(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 55).

Segundo os autores franceses:

Em vez de um plano de imanência constituir o Uno-*Todo*, a imanência está “no” Uno, de tal modo que um outro Uno, desta vez transcendente, se superpõe àquele no qual a imanência se estende ou ao qual ela se atribui: sempre um Uno para além do Uno, será a fórmula dos neoplatônicos. Cada vez que se interpreta a imanência como “a” algo, produz-se uma confusão do plano com o conceito, de modo que o conceito se torna um universal transcendente, e o plano, um atributo no conceito (2010, p. 56).

Não se pode, segundo eles, atribuir a imanência a alguma coisa, e precisa-se estar atento a isso, uma vez que é bastante comum alguém do meio da dança dizer que a imanência pertence algo: ela, na verdade, precisa ser em si, assim como o corpo imanente nele mesmo-outro voltando à questão cerne da pessoalidade na dança.

Não se pode se pensar em uma dança plural que emerja de corpos imanentes se se possui uma espécie eminência em dança. Por isso, a proposição mendiana de um si-relacional que se estende a propositura ôntica da pesquisa.

⁹⁴ Continua: “Em todo caso, cada vez que se interpreta a imanência como imanente a Algo, pode-se estar certo que este Algo reintroduz o

Movimentos que são movimentos poéticos em si instauram planos que dispensam uma “autoridade de fora” que se mantém suspensa no ar. Não existiria, portanto, uma “fonte” donde os melhores movimentos advêm. E, se um dia se tiver de defender uma dança alta, modelar, que a dança imanente se mantenha sempre uma dança de baixo, do chão, da terra. Mendes não pensa em uma dança não-humana, inumana, mas humana e demasiadamente humana, que bebe de si como “fonte” de criação mesmo que esse si seja irreconhecível, jorrando de modo borrado, afirmando sequer saber quem se é e assumindo todo o perigo advindo disso.

A imanência da dança imanente “só é imanente a si mesma, e então toma tudo, absorve o *Todo-Uno*, e não deixa subsistir nada a que ela poderia ser imanente” (2010, p. 57)⁹⁴. Se a imanência é movimento e o movimento é o lugar da criação em dança, logo esse (des)lugar, afirmado no início desta sessão, encontra-se minimamente fissurado e escorredio pois recusar a transcendência como lugar do eminente, da verdade e do ideal.

transcendente” (Idem.).

Estar em imanência é estar no plano de toda experiência e do possível tanto em aspectos conectivos internos quanto externos, e estes entre si⁹⁵. Ter-se como expressão e expressão de mundos possíveis está no cerne da Dança Imanente, e isto requer que se descentrem lugares inclusive dos “sujeitos”.

Isto serve para se compreender que os planos de imanências múltiplos e diversos só erigem pelo caos e que, por isso, não podem ser de todo abarcados, situados, pois a finitude do movimento conserva um pouco da infinidade do movimento caótico.

Em dança, considerado que cada corpo é um recorte do caos, um plano, pode-se concordar que “Cada plano de imanência é Uno-Todo: não é parcial como um conjunto científico, nem fragmentário como os conceitos, mas distributivo, é um “cada um” (2010, p. 62), em intercruzamentos e transposições.

Faz-se preciso ser humilde na transmutação de si que não se pensa por inteiro, muito menos abarca as coisas do

mundo, querendo por si mesmo (e outro) tomar-se ou tornar-se algum modelo. A autocompreensão de se dançar uma dança imanente por vias de um processo de dissecação artística de si tem a ver com autoperceber-se como plano que não é “somente folhado, mas esburacado”, deixando-se passar e transpassar, bem como transpassando outrem, “deixando passar essas névoas que o envolvem” e nas quais se arrisca “frequentemente ser o primeiro a perder” (2010, p. 64, 63). A instabilidade do lugar da criação em dança ainda é continuamente mantida.

Se todos os corpos imanentes são “opiniões”, sensiências de si e do mundo, um *Metacorpo*⁹⁶ (advindo do entrelaço de um *corpo imanente* com o *dissecado*), como quer Mendes, volve-se como dilatação das possibilidades de se jamais ser se sobrepondo com dominância a qualquer outro, pois “cada plano de imanência, ao que parece, não pode pretender ser único [unicista], ser *O* plano, senão reconstituindo o caos que devia conjurar: você tem a escolha entre a transcendência e o caos...” (DELEUZE; GUATTARI,

cotidiano, evidenciado na cena coreográfica” (MENDES, 2010, p. 217).

⁹⁵ Nas insurgências deleuzo-guattarianas acerca de Kant.

⁹⁶ Um discurso metacorporal “concebido a partir do próprio corpo em seu

2010, p. 64). Mais uma vez o problema da impessoalidade e dos incorporais.

A Dança Imanente em que “o corpo dialoga consigo mesmo para criar sua dança” (MENDES, 2010, p. 331) abraça e se faz caos por efêmeros períodos, e toma o erro (a errância) como propriedade ôntica de sua poética inclusive desfigurando seu rosto e sua identidade. Seria seu “delírio de direito”.

Aí a importância de se destacar que o plano de imanência ao qual se pretendem Deleuze e Guattari, enquanto absoluto, seria impessoal e pré-subjetivo: o grande “cheque” no que dizia respeito ao que pensávamos estar limitada a TDI, pois se se considera um corpo como próprio plano de imanência, este plano-corpo deve ser imediatamente reconfigurado de seus centros inclusive o de subjetividade daquele que dança e performa, uma vez que o centro consciente ou subjetivo de algo, nos autores, é também extremamente problemático, como inclusive já havíamos perpassado pelos intentos elucidativos de Bom-Tempo: o “eu-centro” ou aspectos de uma subjetividade, ou mesmo um *Cogito* é muito perigoso.

No entanto, neste momento, optamos por conjugar a pessoalidade e subjetividade, às quais a autora se refere, ao macroplano de compreensão como aquilo que aponta para a individualidade continuamente conectada e reinventada por si mesmo.

A dança imanente no plano macro da imanência interrelacional entre arte e filosofia, objeto desta discussão, abriga a mobilidade do ser no sujeito que neste momento não daria conta de ser nossa preocupação. O que enfatizamos é o aspecto já criador da dança imanente como pensamento que erige em interface crítica com a questão do dogma, resguardando-nos em abordá-la também a partir das noções de *eminência* e *transcendência*.

A dissolução de uma imagem dogmática na dança imanente ocorre, quando ela, como pensamento e expressão estética, é criação, e o tempo todo criação volátil, volúvel, móbil e inclusive descartável.

Elogiar a dança imanente é elogiar sua efemeridade, seu frescor que, querendo ou não, são ambíguos, paradoxais e, por vezes, cínicos. Prezamos por trazer à tona e deixar minimamente esclarecida esta questão porque a

subjetividade, apenas lançada no texto, poderia invocar uma imagem dogmática da dança sobre o pensar-dançar que se universaliza ao resto. Porém, a subjetividade mendiana não se propôs a esta profunda reflexão no que diz respeito a um sujeito legitimador, pois nunca se pretendeu *espelho*, que reflete, reproduz e representa. Mesmo com seus princípios e “passo-a-passos” ela sempre se colocou num lugar muito mais de descrição de como ela mesma aconteceu enquanto descoberta, propondo, antes de tudo, postulados que admitam suas potências e possibilidades, inclusive de ser severamente criticada.

O plano de imanência, como “lugar” de possíveis, possibilita pensar uma DI exatamente fora de um “lugar” de “consciência constituinte”, daquele que dança como não unicista, unificador e de sentido único (unívoco), o que, em Mendes, gera possibilidade de variações de concepções.

Isto sempre nos fará voltar ao principal problema a respeito da identidade na dança imanente: um problema de *sujeito*, de “consciência dançante”, o que nos faria apontar

complementos à teoria inicialmente elaborada por Mendes.

Mas deixamos claro que este é apenas o primeiro passo para posteriormente nos perguntarmos: a dança imanente é uma dança de sujeito? De identidade? De pessoalidade? Ou uma dança sem rosto? Impessoal?

Problema complexo, porém mesmo este não sendo o espaço mais apropriado para tal discussão, ressaltamos que liberar uma dança imanente de um plano de subjetividade é essencial na medida em que se preza pelo espectro das singularidades como determinação por meio da diferença, pois a individualidade pode ser confundida com o “Eu” por vias representativas que levam a apreender a diferença⁹⁷.

A diferença de um “sujeito” não determinista recai em um (e no) erro que é “sina” que não dura, onde, assim como Deleuze e Guattari afirmam que no decorrer da história diversos planos com fins de explicações ulteriores, em Filosofia, se erigiram, em dança também muitos planos se criaram com fins de explicações, por vezes, enclausuradoras que abafaram novas criações.

⁹⁷ Lembra Bom-Tempo: “E uma interrogação para um ‘EU?’” (2016, p. 1727).

Porém, considerar uma dança imanente é considerar a infinidade de criação de novas realidades, por isso a defesa de uma dança que não trabalha com uma subjetividade universalizante.

Erigir retratos de si em dança é operar movimentos poéticos que construam um monumento e o derroquem de imediato, não conferindo, mas redobrando curvas sobre si mesmo. Fazer dançar a si é fazer dançar à uma máquina pesada repleta de pré-conceitos e ajuizamentos modelares que mesmo pesados não são estáticos.

Movimentar o lugar da criação em dança é movimentar a própria dança, tendo em vista que os planos onde os acontecimentos se instauram não necessariamente são condicionamentos anteriores, mas paralelos a eles.

Enfim, o plano de imanência em termos de dança seria aquele lugar pelo qual os movimentos-acontecimentos correm efetuando-se sempre em coisas-novas, o que no linguajar dos franceses, diz respeito a povoamentos de tribos no plano, uma vez que “O plano não tem outras regiões senão as tribos que o povoam e nele se deslocam” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 52).

Dançar o não dançado é saltar, girar, desequilibrar as variáveis da existência que em coexistência ultrapassam as configurações ordenadas e estratificadas, tornando-se a devir infinito. Diluindo marcas territoriais (por exemplo, entre arte e filosofia, dança e performance, projeção midiática e corpo) a DI nos confirma as possibilidades dos possíveis quer em cena quer em teoria na íntima dança que tem por “finalidade sem sentido” tornar-se infinita.

Pensar o não pensado, dançar o não dançado e viver o não vivido, tomam, a imanência como vida e a vida como *uma* dança, onde circulam intensidades antes do “mim” e do “eu”, desvelando novos plano para insurgências de movimentos poéticos que fundam outros planos.

Uma dança pessoal que, conforme já explicada, não pode recair na “armadilha” da subjetividade a priori, mas que dança na insurgência de um plano (im)pessoal, de “um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam” (MENDES, 2010, p. 15).

Assim como a poética de “*A imanência: uma dança...*” este trabalho se trata de uma dança sem melodia. Dançada no limiar da existência em todas suas proporções. Esse corpo-

texto de falhas se abre e costura a todo tempo com linhas (in)visíveis.

Afinal, “Na dança como na vida o que se tem são as relações interdependentes de corpo e meio, meio e corpo, corpo e corpo, corpo e outro(s) corpo(s)” (MENDES, 2010, p. 189).

DEFINIS IMANENTES

Enfim, o que agora se lê já não mais nos fará satisfeitos daqui a pouco, e isto inclui o famigerado “resultado” desta Dissertação que, no fim de tudo, é só uma versão de tantas outras que poderiam ter surgido no decorrer de tantas investigações e criações.

Isso quer dizer que mesmo que fôssemos escrevê-la novamente e sobre a mesma coisa, outra coisa teria surgido, pois assim como a Dança Imanente mendiana, este trabalho fez e faz alianças provisórias.

Diante do que estamos apresentando muita coisa mudou e outras se mantiveram. Nem tudo se alterou, porém outros trâmites foram enviesados no meio de uma aventura que nos deixou de cabelos em pé.

Cabe-nos, agora, neste último momento, apenas empreender uma síntese e reunião com futuros apontamentos de por onde esta pesquisa ainda pode caminhar.

Entregamos por escrito e em imagens uma dança-pensamento que por vezes se apresentou rígida e por outras malemolente; e, que, no fim das contas, acabou se destinando ao núcleo do desafio ao qual nos propomos: o de movimentar um texto sobre e com dança, não só carregado de noções e

*

Não se caminha, é-se caminhança e isso “*A imanência: uma dança...*” nos ensinou. Por esse mesmo motivo, devemos falar sobre um desfecho que nos parece fugir às mãos. Não sabemos como encerrar este texto. Foram tantas coisas abordadas, mas tantas outras que ficaram em aberto. Não conseguimos nos despedir. Não sabemos como fazer isso, nem estamos preparados. Sentimos sempre falta de alguma coisa. Algo está faltando. Mais alguma coisa deveria ser acrescentada. Outra, tirada. Não está pronto. Não estamos prontos.

conceitos, mas de afetos e sensibilidades que buscavam atualizar uma teoria em dança já existente a partir de novas perspectivas do/no dançar e escrever.

Não sabemos ao certo se isto foi “alcançado”, mas confessamos que os modos pelos quais essas instâncias se relacionaram foram sinceros e autênticos.

Tivemos de mergulhar no caos de nossas próprias pseudo-sapiências para, no fim, apenas nos percebermos como mera expressão. O que, de fato, no fim, pretendíamos era apenas deixar um pedaço de nossas eternidades performativas e teorizantes para quem um dia se interessasse em ler, porém, logo no início, acabamos por perceber que, o fato era outro, o de que nós só iríamos ter um grande encontro com nós mesmos.

Quando iniciamos nossa escrita tivemos medo das páginas em branco. Quando deliberamos dançar tivemos medo das ruas cheias de gente e dos julgamentos.

Imprimimos esses medos tanto na criação deste texto quanto na performance, mas sempre tendo em mente que um artista vive o universo a sua volta e se une com ele na

atmosfera de toda sorte de sentimentos durante qualquer criação.

Por fim, gostaríamos, no fim de toda teorização, nos eternizar numa obra que é ela mesma efemeridade – daqui inclusive decorre o problema da “pessoalidade” e “impessoalidade” na criação artística.

Gostaríamos de ser o texto, assim como somos a dança e isto, minimamente, sentimos ter alcançado. Compomo-nos mutuamente. Fomos monumentos que se desfizeram a cada parágrafo e que se desmanchavam na rua a cada passo. Fomos um recado de “estive aqui durante esse tempo” e talvez ainda estejamos por aí virtualmente pairando.

Colocamo-nos e pretendemos colocar o leitor no olho do infinito de nossas criações levantando desde os blocos teóricos mais pesados até as percepções mais leves dos (des)encontros de um corpo consigo mesmo.

Despedir-nos-emos deste texto sem a resposta de quem ou o que é o criador que dança, isto é, “quem somos”, mas muitos apontamentos foram dados a respeito do que se poderia ser, desde sua conjuntura política e social até os

desdobramentos mais íntimos das compreensões daquilo e de quem poderia vir a ser aquele que dança.

Neste passo, na primeira parte desta Dissertação expomos a gênese e o local de surgimento da proposta de uma Teoria da Dança Imanente, conforme produzida por Mendes, revelando que esta surge de incursões pessoais em si mesmo a partir de um processo denominado de *ato de dissecação artística do corpo* que repercutirá, em seguida, em um *corpo dissecado*, aflorando um *corpo imanente* que a si se refere em cena a partir de um *Metacorpo* cênico-conceitual.

Neste primeiro momento foram desdobradas as premissas do pensar mendiano que reitera uma dança imanente como dança de si em complexos graus da autocompreensão em todas as dimensões do corpo (desenhos biológicos, socioculturais etc.) a partir de três dimensões principais: imanência, metalinguagem e visibilidade, contextualizando que este surgimento, em pressupostos [pós-]modernos, à luz de Bauman, poderia repercutir em uma dança imanente enquanto poética líquida, transeunte e multifacetada.

Na segunda parte é lançada a noção de *Corpografia Imanente* como ulterior aos procedimentos imanentes em dança, conforme estabelecido por Mendes levantando novos modos de ser e estar em cena cênico e teoricamente. Esta noção perpassa uma reflexão sobre as diversas compreensões de corpo e o corpo como constituição plena de si na integração bi-modal de uma mesma substância em suas diversas nuances, consistindo, em suma, numa noção-prática artístico-filosófica que leva em consideração a plenitude daquele que performa teórico-cenicamente em suas descobertas e redescobertas, radicalmente não só integrando ou se associando à performance, mas o sendo a si-mesmo-outro como próprio ato performativo.

No terceiro momento propõe-se a dançar e teorizar a partir da emersão poética em rua, denominada de ato performativo “*A imanência: uma dança...*”, que nomeia este processo de Dissertação, onde dialoga-se com o repertório de sensações da própria performance e com autores que pensam a interrelação entre dança e imanência tanto em dança quanto em Filosofia, através de complexos conceitos que a cabo foram pensados a partir de viés totalmente paradoxais.

Os três platôs, juntos, desempenham uma função de apresentar os modos como, hoje, percebemos a nossa dança artístico-filosoficamente, mas que amanhã poderão ser completamente alterados.

Em suma, transfiguramo-nos em dissertação e produto estético heterotopicamente, sobre o qual de forma exaustiva se discursou a respeito de potências corporais que corporeificam-se muito mais que materialmente.

O corpo lançou desafios teórico-fisiológicos que inclusive o colocaram em cheque enquanto “estrutura” e “pessoalidade”. Por isso, ainda sairemos daqui com mais propostas de investigação, visto que sua realidade foi um constante debate entre ser e devir que nos levou a pensar que tudo não passaria de apenas um fluxo constante.

Poderíamos ter seguido por outros caminhos, mas este foi o “resultado” que tivemos enquanto texto, a deriva no rio e na espontaneidade árdua de uma criação conjunta que trouxe muita gente e que nos fez de fato escrever sensações. Traçamos um plano de composição para nele habitar de modo que outros planos também erigiram e se entrelaçaram.

Poderíamos inclusive ter prosseguido pelo plano de composição própria à arte de acordo com a filosofia deleuzo-guattariana, mas acabamos por misturá-lo ao da imanência filosófica sem saber ao certo no que isso deu, pois os personagens estéticos por vezes trabalham muito proximamente aos personagens conceituais da filosofia produzindo outros tipos de conceitos; porém, os modos como procedemos se deram muito fortemente influenciados pela confluência com o plano de imanência lançado por Mendes.

De todo modo, não se sai de uma experiência como essa os mesmos. O imo vem à superfície da pele provocando transformações que modificam a tudo, onde as vezes pensamos que nada mudou, porém, tendo simultânea ciência de que decerto algo se encontra diferente.

Enfim, o que oferecemos ao leitor a partir de agora são variedades e variações de leituras que perpassam esquematicamente a “gênese” da Teoria da Dança Imanente por meio de um texto que na verdade é um desabafo cênico e teórico.

A imanência, nem aquém nem além de um sujeito e objeto, constrange-nos a esses desfins que são deixados como questão aberta.

A imanência não se remete a Alguma coisa como unidade superior a todas as coisas nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência é imanência apenas a si que se pode falar de um plano de imanência. (2002, s/p)”

E, conforme defendemos em todo o texto, pensar a Teoria da Dança Imanente não pressupõem nem sobrepõem movimentos cênicos a conceituais. Ao passo de que não se pode de todo conter uma movimentação caótica de um plano de imanência, este perpassa pela cena imanentemente dançada, uma vez que não existem donos da imanência, mas imanências dançantes.

Em saber que não foi em vão dissertar a respeito de uma dança que talvez sequer tenha nome, nem cara, nem jeito, poderíamos pensar a partir daqui em uma dança sem sujeito? Questões para próximos pleitos.

Porém, de antemão cabe-nos afirmar que as coisas da vida, ou melhor, as coisas que acontecem no plano da vida permeiam-se mutuamente indicando que mesmo que se pense uma dança-pessoa, “subjetiva” e/ou idiossincrática, necessita-se sempre reconhecer que por trás disso há um fundo de instabilidade e de singularidades plenas e diferenciais em si mesmas: uma pré-pessoalidade, onde as coexistências de singularidades fazem surgir movimentos macroscópicos em dança que podem repercutir a anseios do dançarino.

Uma imanência como dança e uma dança como vida correspondem diretamente à invenção e à potencialização dos/em planos.

A dança imanente é uma dança que possui respeito pela instabilidade, fluxo e criação da vida. Trata-se de *respirar*. Pensá-la como *uma* vida. *Uma*, sempre indefinida, que, sim, talvez, ultrapasse o sujeito: *uma vida-dança (im)pessoal*. Pensar a dança assim, é pensá-la como acontecimento próprio da vida, por ela percorrida, como “centelha” (DELEUZE, 2002, s/p).

Agradecemos!

REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

DELEUZE, G. **A imanência: uma vida...** Revista Educação e Realidade, Trad. Tomaz Tadeu 27(2):10-18, 2002.

_____. **Diferença e repetição**, 1 ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra. 2018.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs capitalismo e esquizofrenia**, 2 ed. Vol.1. Trad. por Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, 2 ed. Vol. 4 Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34. 2012.

_____. **Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, 2 ed. Vol. 5, Trad. Peter Pail e Janice Caiafaia. Rio de Janeiro: Editora 34. 2012.

_____. **O que é a filosofia?** ed. 3. Trad. de Bento Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

MENDES, A. F. **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso**. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

_____. **Considerações Acerca da Dança Imanente**. Revista Ensaio Geral, v. 4, p. 24-35, 2012.

_____. **A dança imanente como pensamento - fazer somático e a disciplina expressão corporal i na universidade federal do estado do rio de janeiro. O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.74-100,2015.

_____. **A dança como soma de imanências: Considerações sobre o corpo e a vida na criação coreográfica**. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, São Paulo, v. 11 n. 1, ABRACE, 2010.

REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

ABREU FILHO, O. **O fora e o signo**. O que nos faz pensar, Rio de Janeiro, n. 22, 2007.

ABREU FILHO, O. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2.,1998.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, J. **Filosofia da diferença e crítica pós colonial: em torno do devir e da identidade. Dossiê Teorias e Literatura no Século Xxi: Críticas, Trajetos, Temas**, [s/i], v. 1, n. 20, p.41-57, 2011.

ANDRADE, E. P. **A Filosofia do acontecimento em Deleuze**. O MANGUEZAL, v. 1, n. 2, a. 2, pp. 6-18 , 2018.

BARBOSA, E. R. L. **O corpo representado na arte contemporânea o simbolismo do corpo como meio de expressão artística.** In: 19º Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas “entre territórios”, 19., 2010, Cachoeiras: **Anais Anpap**, p. 1198 - 1209, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romeiro_lopes_barbosa.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

BARTHES, R. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BASBAUM, R. Clark & Oiticica. In **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.** Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p.111-115.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Tempos líquidos.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadorias.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. **Ética pós-moderna.** Trad. de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos**

laços humanos. Ed. Zahar, 2004.

_____. **Confiança e medo na cidade.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

_____. **Estranhos a nossa porta.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2017.

_____. **Medo Líquido.** Rio de Janeiro: Ed Zahar, 2008.

_____. **O que é pós-modernidade?. Realização de Fronteiras do Pensamento.** Porto Alegre: Telos Cultural, 2011. Color. Legendado. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/videos/o-que-e-pos-modernidade>>. Acesso em: 07 dez. 2019.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade.** São Paulo. Companhia de Letras, 1986.

BITTENCOURT, R. N. **A aflição de uma vida líquida.** In: Revista filosofia, ciência e vida. São Paulo: Editora Escala, n.28, p. 6-13, 2011.

BOM-TEMPO, J. **Imagens em performances: a impessoalidade na criação artística em uma dramaturgia do acontecimento.** Anais do IX Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, p. 1712-1735, 2016.

BRANCO, F. C. **Platão e Derrida, pensadores da diferença.** Intuitio, Porto Alegre, v. 7, n. 2. 2014.

BRITO, M. R. **Rostidade e Educação. Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Belém, v. 3, n. 5, p.142-152., 2017.

BRITO, M. R.; COSTA, D. W. S. **Diferença e Gesto Em Sala De Aula. Fermentario**, [s/i], v. 1, n. 11, 2017.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, J. D. **Gilles Deleuze e Guimarães Rosa, uma conexão entre filosofia e literatura: o devir, o duplo e a metamorfose. Aisthe**, [s/i], v. 7, n. 1, p.27-40, 2011.

CIA. Fragmento de Dança Vanessa Macedo - '**Aos vencedores, as batatas**'. São Paulo: Cia Fragmentos, 2018. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r6h95HT_0vI&feature=emb_title. Acesso em: 26 dez. 2019.

CORAZZA, S. M. **Artistagens: filosofia da diferença e da educação**. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.

CORAZZA, S. **Para uma filosofia do inferno na educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

COREOGRAFIA **Avesso**. Belém: Companhia Moderna de Dança, 2006. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zf5QoVU0c40>. Acesso em: 05 jun. 2020.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea**

e os limites da história. [After the end of art: contemporary art and the pale of history]. Trad. de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE ABREU FILHO, O. **O fora e o signo. O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 16, n. 22, p. 89-112, 2007.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Kafka: Por uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G. **Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

_____. **Bergsonismo**. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Diferença e repetição**, 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G. PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta. 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. Trad. De Georges Lamazière. São Paulo: Imago, 1976.

_____. **Mil platôs capitalismo e**

esquizofrenia, Vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 3, Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DEVIR TEMPORADA MARIANO 2015. São Paulo: Espaço Liso Cia de Danç, 2015. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cIW32I9M_Yk. Acesso em: 10 nov. 2019.

DOREA, G. **Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênesse e devir**. Margem, São Paulo, v. 16, n. 1, p.91-106, dez. 2002.

ESPETÁCULO Traços de Esmeralda. Belém: Ana Flavia Mendes, 2018. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3DucWyIp4hg>. Acesso em: 04 mar. 2020.

ESPINOSA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ESPINOSA, B. **Ética**. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

EUOUTRO - Cia Fragmentos. São Paulo: Cia Fragmentos, 2018. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=7zP3sbGLj-Q&feature=emb_title. Acesso em: 08 dez. 2019.

FARIA, R. G.; BOM-TEMPO, J. S. **Performances e cidade: por uma “temporalidade do precário” em processos artísticos “solidatários”**. ClimaCom [online], Campinas, ano 5, n. 11, 2018.

FEIL, G. S. **Procedimento e erotismo na obra deleuziana: considerações**. 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Robson%20Gomes/Downloads/2812-10230-1-SM%20(2).pdf>. Acesso em: 4 ago. 2019.

FISCHER-LICHTE, E. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Translated by Saskya Iris Jain**. London. New York: Routledge, 2008.

FOSTER, S. (Ed.). **Dancing bodies**. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press, 1997.

FOSTER, S. **Corporealities**. New York: Routledge, 1996.

FRAGMENTO do UM da Companhia Moderno de Dança. Belém: Companhia Moderno de Dança, 2014. P&B. Disponível em: [youtube.com/watch?v=Ejx4A6XHWw](https://www.youtube.com/watch?v=Ejx4A6XHWw). Acesso em: 03 mar. 2020.

- GARCIA, W. **Teorias da diferença e a pesquisa em Educação. Ponto de Vista**, Florianópolis, v. 9, n. 1, 2007.
- GIL, J. **Movimento Total. O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005. Martins Fontes, 2006.
- GOMES, R. F. **Corpo Imanente, entre arte e sociedade**. In: LEITE, E. **Estética e História da Arte – Rompendo fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.
- GOMES, R. F. **Do Onto: uma corpografia imanente**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA. p. 669-682., 2019.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas. Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: **Pré-Socráticos**. São Paulo, coleção “Os pensadores”, Abril cultural, 2º edição, 1978.
- HERKENHOFF, P. Bial 1998: princípios e processos. In: COCHIARALE, F; SEVERO, A; PANITZ, M. (orgs.). **Coleção ensaios Brasileiros Contemporâneos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.
- HERKENHOFF, P. **Brasil/Brasis**. In: BASBAUM, R. (org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- História**. ed. 1. São Paulo: Editora UduSP, 2006.
- KATZ, H. e GREINER, C. **A natureza cultural do corpo**. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto (orgs.). **Lições da dança 3**. Rio de Janeiro, UniverCidade, 2002.
- LAGE, M. **Performance e presentificação: sobre a forma artística/estética no instante**. Viso: Caderno de Estética Aplicada, [s.l.], v. 22, n. 1, p.132-145, 30 jun. 2018. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação - UFF.
- LIMA, W. **Atos de escritura: tessituras (in)disciplinadas na pesquisa em Artes**. In: MARTINS, B.; LIMA, W. (Orgs.). **Atos de escritura**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, p. 14-35, 2018.
- LINS, D. **O PENSAMENTO NÔMADE. Nietzsche: Vida Nômade ou Estadia Sem Lugar**. **Lampejo**, [s/i], v. 6, n. 2, p.271-286, 2018.
- LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LOUPPE, L. **Corpos Híbridos**. In: ANTUNES, A. *et al.* **Lição de dança 2**. Rio de Janeiro, UniverCidade, 2000.

- LOUPPE, L. **Corpos Híbridos**. In: ANTUNES, Arnaldo *et al.* **Lição de dança 2**. Rio de Janeiro, UniverCidade, 2000.
- LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MAFFESOLI, M. **Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social**. Revista Famaco, Porto Alegre, n. 8, 1998.
- MAFFESOLI, M. **O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARQUES, D.; GIRARDI, G.; OLIVEIRA JR, W. C. **Conexões: Deleuze e territórios e fugas e....** 1 ed. Petrópolis: Petrus et Alli; Campinas: ALB, Brasília: CAPES, 2014.
- MARTINS, B.; XAVIER, I. (Orgs). **Atos de escritura 2**. Belém: PPGARTES/ICA/UFGA, p 7-18, 2018.
- MATOS, L. **Dança e diferença : cartografia de múltiplos corpos**. Salvador : EDUFBA, 2012.
- MATURANA, H. R. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MENDES, A. F. **Gesto Transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo MetrÓpole**. Ed. Escrituras. 2010
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.
- METROPOLE**. Belém: Companhia Moderna de Dança, 2004. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MZJ0jmtTxU>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- MOREIRA, M. A. **Ciência e Educação**, v. 10, n. 3, p. 597-606, 2004.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.
- NETO, H. P. (Org.) **Ensino e Teoria: diálogos entre epistemologia e ontologia** [recurso eletrônico], Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- NIETZSCHE, F. **A Vontade de Poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ORLANDI, L. B. L. **Corporeidades em minidesfile**. Revista Eletrônica Alegrar, n. 1, 2004.
- PELLEJERO, E. **A realidade potencial visões do possível e do impossível**. In: BRITO, M. R.; COSTA, D. W. S. **Variações Deleuzianas: Educação e Pensamento e Política e Fabulação e...** Belém: EditAedi/UFGA, , p. 21-30, 2019.
- PENUELA, P. **Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a**

dança. Rev. Bras. Estud. Presença [online vol.8, n.3]. p.615-640. 2018.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego.** Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Brasiliense. p. 144-145, 1986.

PETERS. M. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PRIORE, M. Dossiê: a história do corpo . **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 3, n. 1, p. 09-26, 1 jan. 1995.

PROJETO ESQUIVAS - perspectivas de um corpo em devir | Cia.Oito Nova Dança. São Paulo: Cia Oitos Nova Dança, 2018. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z-kqZqso9Q>. Acesso em: 10 nov. 2019.

RANCIERE, J. **Existe uma estética Deleuzeana?** In: ALLIEZ, E. (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica.** São Paulo: Editora 34, p.505-512, 2000.

RANGEL, S. **Perguntas-Passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação,** Anais do V Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2008.

RECTOR, M. e TRINTA, A. R. **Comunicação do corpo.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

ROCHA, T. **O que é Dança Contemporânea? – uma**

aprendizagem e um livro de prazeres. Rio de Janeiro: Conexões Criativas, 2016.

ROCHA, T. **Dança e liquidade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea.** Salvador: Dança, v. 2, n. 1, p. 9-21., 2013.

ROCHA, T. e TIBURI, M. **Diálogo:Dança.** 1 ed. São Paulo: Senac, 2012.

ROLNIK, S. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil.** In: Núcleo de Estudos de Subjetividade da PUC. São Paulo, 1987. Disponível em: . Acesso em: 10 jun. 2017.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo, FAPESP, Annablume, 1998.

SANT'ANNA, D. B. **Corpo de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTANA, I. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias.** São Paulo, : Educ, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2018.

SERRES, M. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIBILIA, P. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Agostinho da. **Frases Pensamentos e Citações de Agostinho Da Silva**. Disponível em: <https://dicocitations.lemonde.fr/pensamentos/citacao-autor-agostinho_da_silva-0.php>. Acesso em: 07 dez. 2019.

SILVA, C. F. **Devir-paisagem: vincul-ação_CS**. Devir-Paisagem: Vincul-Ação. 2014.

SILVA, C. R. DA. **Corpo-devir: improvisação em dança na preparação do artista cênico**. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas), Centro de Ciência Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, p.181, 2013.

SILVA, C. V. **Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança**. Curitiba: Dois pontos, v. 15, n. 2, p.135-143, 2018.

_____. **Da física do intensivo a uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa**. Cadernos Espinosanos, (22), p. 37-53. 2010.

SILVA, E. R. **As configurações do corpo na cena artística contemporânea**. Salvador: Cogito, v. 9, p. 29-34, 2008.

SILVA, E. **Dança e pós-modernidade**. Salvador, EDUFBA,

2005.

SILVA, T. T. **Identidade e diferença: impertinências**. Educ. Soc. Campinas, v. 23, n. 79, p. 65-66, agosto de 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002000300005&lng=en&nrm=iso>. acesso em 08 de janeiro de 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302002000300005>.

SOUZA, A. V. M; SANTOS; V. S. **Aprendência(s) Nômada(s): Expressões de multiplicidade**. In: Anais do Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, vol. 5. São Cristóvão. Anais eletrônicos: São Cristóvão: EDUCON. 2011.

TIBURI, M. e ROCHA, T. **Diálogo | Dança**. São Paulo: SENAC, 2012.

VASCONCELLOS, J. A **filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia**. Campinas: Educ.Soc. v. 26, n. 93, p. 1217-1227, 2005.

VENTURELLI, S. **Arte: espaço tempo imagem**. Brasília: EDunb, 2004.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. **Deleuze e a questão da linearidade**. Campinas: Educação & Sociedade, v.26, n. 93, 2005.