

GOMES, Robson Farias; SANTOS JUNIOR, Paulo César Souza dos. **Dança imanente**: transeunte, híbrida e multifacetada. Belém/PA: Universidade Federal do Pará. UFPA; Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, bailarino, performer, e professor de Filosofia. Orientadora: Maria dos Remédios de Brito; Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, ator, performer e diretor. Orientador: José Denis de Oliveira Bezerra.

RESUMO: Este artigo consiste numa investigação analítico-bibliográfica dos desdobramentos principais da Teoria da Dança Imanente (TDI). A TDI, criada pela pensadora do corpo e da dança Ana Flávia Mendes, é constituída por três princípios, a saber, os de (i) Imanência; (ii) Metalinguagem e; (iii) Visibilidade. Objetivamos, neste artigo, investigar as propriedades transeuntes, híbridas e multifacetadas dum feitura-senciência-conhecimentos próprios de si em processos cênicos imanentemente performados. Estes procedimentos, intrinsecamente, inventam pontes, borram planos e perpetram diálogos entre as mais diversas linguagens artísticas, a exemplo da performance, música, teatro, etc. Neste ponto enfocamos uma discussão que situa a imanência como rizoma artístico dum corpo presentificadamente singular em ato performativo, levado à cena num Corpo Dissecado, Corpo Imanente e Metacorpo, conforme propõe a TDI, de modo a se mostrarem para além das categorizações estilísticas em dança, especialmente nos dois primeiros princípios supracitados. Para isto, a abordagem metodológica adotada fora a de cunho teórico-bibliográfica analisando as movimentações teóricas que sugerem novas articulações a partir do texto-cerne Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso (2010), bem como de suas conversações teóricas na arte e filosofia como Katz & Greiner (2002), Sant'Anna (2001), Louppe (2000), Deleuze (1995), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Dança imanente. Transeunte. Híbrida. Multifacetada.

ABSTRACT: This article consists of an analytical bibliographical investigation of the main developments of the Immanent Dance Theory (TDI). TDI, created by body and dance thinker Ana Flávia Mendes, is created by three principles, a saber, of (i) Immanence; (ii) Metalanguage and; (iii) Visibility. The aim of this paper is to investigate how passive, hybrid and multifaceted properties of a unique making-sentience-knowledge of oneself in immanently performed scenic processes. These procedures intrinsically invent bridges, blurs plans and perpetrate dialogues between the most diverse artistic languages, an example of performance, music, theater, etc. At this point, a discussion of the immanence situation as an artistic rhizome in the body is uniquely presented in a performance, taken on the TDI-approved Dissected Body, Immanent Body, and Metabody scene to show beyond the stylized categories in dance, especially in the first two above. For this, a methodological approach adopted for a theoretical-bibliographic nature analyzing as theoretical movements that suggest new articulations from the text in question Immanent Dance: an artistic dissection of the body in the process of creation of the reverse show (2010), as well as their conversations. theorists in art and philosophy such as Katz and

Greiner (2002), Sant'Anna (2001), Louppe (2000), Deleuze (1995), among others.

KEYWORDS: Immanent dance. Passerby. Hibrid. Multifaceted.

Introdução

Esta pesquisa compõe o panorama investigativo intitulado “A imanência: uma dança...”, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFGPA), sob orientação da prof.^a. Dr.^a Maria dos Remédios de Brito, o qual se pretende a uma investigação minuciosa do pensamento-fazer mendiano em dança a partir da perspectiva da *imanência* na performance do/em movimento em sua recepção do pensamento filosófico francês contemporâneo, especialmente o de Gilles Deleuze & Félix Guattari.

Este artigo é, neste sentido, um desdobramento do pensamento imanente em dança enfaticamente no que tange a sua tridimensionalidade enquanto *metodologia*, *epistemologia* e *ontologia* em dança expostos direta e indiretamente no arquétipo teórico-conceitual da Teoria da Dança Imanente, publicada em 2010 pela Editora Escrituras, tomando a segunda propriedade citada como cerne da presente investigação.

A TDI, enquanto receptora de influências pós-modernas tanto artísticas quanto filosóficas, 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). 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 artístico-dançada (e/ou performada) dá-se (a) em si, de si e por si (GOMES, 2018), centralizando o discurso num corpo *líquido*, *deslocado* e da *diferença*.

No entanto, aquilo que pretendido tão somente metodologicamente desdobra-se em entrelinhas sugerindo uma epistemologia em arte-dança que

também tem a ver necessariamente com a feitura do ente que dança (ontologicamente), ou seja, uma interconexão com todas as dimensões: na feitura a senciência, no ser-dança um conhecer, num conhecer novos fazeres e, assim, em infinitas des-re-combinações em obra.

Pretendemos, em suma, aqui, investigar analítico-bibliograficamente a TDI, nos seus princípios – a saber, os de (i) *Imanência*; (ii) *Metalinguagem* e; (iii) *Visibilidade* – as propriedades transeuntes, híbridas e multifacetadas numa feitura-senciência-conhecimentos próprios de si em processos cênicos imanentemente performados.

Estes procedimentos, necessariamente, inventam e pervertem pontes, borram e traçam novos planos e realizam diálogos entre as mais diversas linguagens artísticas, a exemplo da performance, música, teatro, etc. Neste ponto enfocamos uma discussão que situa a imanência como rizoma artístico dum corpo presentificadamente singular em ato performativo, levado à cena num Corpo Dissecado, Corpo Imanente e Metacorpo, conforme propõe a TDI, de modo a se mostrarem para além das categorizações estilísticas em dança, especialmente nos dois primeiros princípios supracitados.

Para isto, a abordagem metodológica adotada fora a de cunho teórico-bibliográfica analisando as movimentações teóricas que sugerem novas articulações a partir do texto-cerne *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso* (2010), bem como de suas conversações teóricas na arte e filosofia como Katz & Greiner (2002), Sant'Anna (2001), Louppe (2000), Deleuze (1995), dentre outros.

A Dança Imanente como *Transeunte*

A dança enquanto performance artística do em/movimento estabelece-se como poética artística que possui a *si* (ao ser-devir) não como estrutura ou suporte de arte, mas como próprio corpo-obra. O *movimento* que pressupõe mobilização contínua de si (em toda a pressuposição de estruturação), não diz respeito somente ao corpo enquanto corpo físico, aquele visível o qual se desloca, na maioria das vezes, em giros, saltos, etc., etc., etc. Existe uma

propriedade corpórea invisível, passível de dissecação (MENDES, 2010, p. 44, 87, 110, 111, 275) e que revela a si, de forma crua e plena cenicamente através de uma verdadeira emersão do que se seja ou devir-seja (em Mendes, um *Corpo Imanente* (2010, p.).

Estes esclarecimentos iniciais trazem à tona a propriedade de não delimitação do ente que performa e, aqui, é isto que nos importa. O “ser” que performa, na medida em que se é, se torna imensurável quanto a si mesmo no ato de uma performance. Desestabelece-se. Desloca-se. Movimenta-se. *Transita*.

O *mudar de lugar*, situação, estado (des)situa-nos no lugar dança. A dança não fica, mas *percorre*. No que caminha, altera-se. Sempre passageira de lugar nenhum, a dança “nomadeia”, desbota, rebota, transborda, inclusive aos seus próprios limites. A dança não pode ter limites, pois é movimento.

Não perdura porque dura muito por muito tempo. (Des)duradoura, e somente repousada, talvez, no paradoxo. A dança é adjetivo de si. Presente. Presentificada. A dança por sempre ser presente, até deixa de existir nem podendo arte ser (KAPROW, 2009). A dança por não ter fundamento só funda a si na efemeridade de sua potente e curta existência.

Por transitar, não enxerga limites nem a si estes se dá. A dança transita por uma não dança como exercício de potencialização de si.

Nossa proposição é a de uma dança que *circula, mas não em círculo*. Uma performance do caminhar – dada sempre em movimento – mas em velocidades sempre 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 & Guattari quando pretendemos, enquanto corpo-devir-performativo, “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).

Entender a dança como porta que se abre no início como uma *abertura rizomática* de si a outrem refaz toda a colonização corpórea e inclusive de classificação de gênero/estilo em arte. Um *corpo andarilho como sujeito rizomático* implica uma dança sem lugar, mas que sabe que está na *Terra*, no aqui e agora. *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 a exemplificação do “ciclo ininterrupto de construção da corporeidade” (2010, p. 179). Assim, essa corporeidade se desvincula de filiação, faz-se franca no *andar*. Essa leveza não garante que esta liberdade nunca trombe com algo *Formal*. As Formas *estão aí* apresentando-se sempre como desafio ao devir-singular e à autenticidade do fazer. Porém, a dança feita por um nômade (e ela mesma nômade) compõe em si sempre algo de inusitado, mas não por si em si, mas por si e outro e outro e...

Essa dança sugere *encontros*, daqueles que nos *des-re-for-matam*. E matam sempre para nascer algo novo. Os nômades, por serem sempre expressões de multiplicidade (SOUZA; SANTOS, 2011), infindam-se.

A dança vai e vem para além de si. O tempo todo para além de si em si mesma. Quando a dança é afirmada como transeunte é por que ela transita por onde bem pretender. Ela *transita*. Ela pode estar em vários lugares ao mesmo tempo porque a dança não é só física (MENDES, 2010, p. 110). A dança se realiza no i-material como elogio de si em seu performer. A dança não se vale de empréstimos do impossível porque ela mesma é impossível. Ela é paradoxo: *ela é e não é!*

Então, no que é dança, já se deixou de ser para/por ser música, e também teatro e também performance e também escultura e etc., etc. Sem deixar de ser, por outro lado, a dança é sempre também outra coisa “para-além” de si. A dança quando transita, se move tão sutilmente (MOEHLECKE; FONSECA, 2005) que sequer conseguimos perceber suas *andanças* epistemológicas. A dança é passível de investigação a partir de diversas lentes: da artística à científica, sendo, nas artes, das artes plásticas às da cena

– sempre em trânsito. Entradas e saídas contínuas que só potencializam o fazer e o conhecer.

Quando a dança transita em outros campos – se afirmando como sem lugar próprio –, ela se compreende e engendra também em campos outros sempre ampliando, dilatando, desdobrando. Suas fissuras que enchem e esvaziam a todo momento vão lhe reconfigurando. O conhecer-se a si *nos* encontros, como pressuposto epistemológico da TDI nos sugere uma 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 conflui-las na constituição corpográfica duma obra artística.

Uma dança transeunte é *plural*.

Figura 1. A transição do corpo em corpos outros e intercampos artístico. Entre dança, música, performance e todas as artes possíveis.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia Cleiane Moraes.

Na imagem: o *trânsito*. O trânsito entre Vídeo, Performance, Dança, Música, etc. A dança se deixa dança para ser também outrem na outrora sensciência de si. Isto não é poético, é epistemológico. Isto não é

epistemológico, é poético. Um grande *monumento efêmero* (DELEUZE, O que é a Filosofia?).

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)

Elementos de dança e não-dança transitam. Uma dança-vídeo, Uma dança-performance, uma dança-teatro (não enquanto gênero), uma dança-tudo de entornos não conclusivos e desterritorializações constantes. Uma dança-etc.

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 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 na história da arte.

A partir dos anos cinquenta, época em que o movimento pós-moderno institui-se 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 (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).

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 do *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.

A Dança Imanente como *Híbrida*

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

Neste sentido, 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 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. Deste modo, enfatizando a descentralização de *princípios* que possam *basear* originalmente algo, isto é, uma espécie de *profundeza 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 de possibilidades, bem como 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.

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

O primeiro precisaria de profundas e violentas transformações para deixar de ser o que é; o estado de *solidez* é de difícil transformação. A *fluidez* como característica própria dos líquidos se apresenta em formas metamórficas, passíveis de alteração e reorganização de acordo com suas necessidades e meio, assumindo formas e desformalizando os 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. Mas, no que consistiriam *solidificações* em dança que, na [pós-]modernidade, estariam sendo *diluídas*?

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 de permanências, em intenso ritmo de alterações, dilui o corpo-vivo em alternâncias entre real-virtual, seguro-inseguro, estável-móbil, assim 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*¹.

O corpo que dança, por sua vez, tem cada vez mais, nestes tempos, (re)desformato formatos, estes mensurados 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 de diluições*. A tendência *antisolidificadora na dança*² visa não necessariamente ultrapassar formatos, mas possibilitá-los 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, abrindo janelas para discursos de *margem* e leituras de mundo *menores*. Neste sentido, ocorre também a quebra de paradigmas e discussão da normativa artística 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 havia-se ainda no primeiro período da modernidade um discurso dominante e hegemônico que, de algum modo, visava à normatização do fazer em 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 Graham³(1894-1991) e Laban⁴(1879-1958), a

¹ Para Bauman (2004, p. 323) “[...] a modernidade sólida tinha um aspecto medonho: o espectro das botas dos soldados esmagando as faces humanas.

² Esta tendência, em dança, pode ser nitidamente percebida nas provocações 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.

³ 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.

dissolução e o *deslocamento* de epicentros modelares em dança foram imediatamente substituídos por novos modelos a serem seguidos, isto é, por novas solidificações⁵.

Novas tendências *transgressoras de transgressões* 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 artísticas, contrapondo-se às formas e formatos pré-estabelecidos ante discursos universalizantes com fins *hegemônicos e homogeneizadores*.

Esta imersão de *si* como modelo da obra artística em dança dá-se numa realidade ambígua, paradoxal e multiforme, a qual remeteria a uma *solidez* que se desmancha no ar⁶.

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 das pretensões opostas de solidificação de novas formas⁷. A teórica-performer dirige seu discurso para o problema das *fronteiras*, ou melhor, para o problema da dissolução destas. Segundo ela,

⁴ 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".

⁵ "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).

⁶ Referência à recepção realizada por Berman, de Bauman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986).

⁷ Esta discussão será acentuada no subponto 1.1.2. acerca dos deslocamentos de epicentros de feitura na dança [pós-]moderna ou contemporânea.

[...] 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 Rocha⁸ (2013), em “*Dança e Liquididade: 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 visa inseri-lo num *lugar* de simultânea criação ao ato performativo enquanto *compositor* de sua obra, nisto, portanto, no centro de sua própria feitura artística e plenamente tomada como medida desta.

Ao colocar o ente-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

⁸ Principais obras: O que é Dança Contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres (2016). Dança|Diálogo, escrito em parceria com Márcia Tiburi (2012).

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” (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 *fluida* 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, pelas ressignificações de sentidos dos tempos e culturas, constituinte dum “corpo-transpassado”, é aquilo que se aproxima do que Sant’Ana (2001) também nos indica como *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). O corpo que afeta e é afetado também é evidenciado por Katz e Greiner (2005) 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* corpo⁹ em suas múltiplas transformações, passagens, mídias e aberturas. O homem em suas vivências comporia obra, ou melhor, *sua* obra: única, original, pessoal 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 suscitando uma “crise dos moldes”.

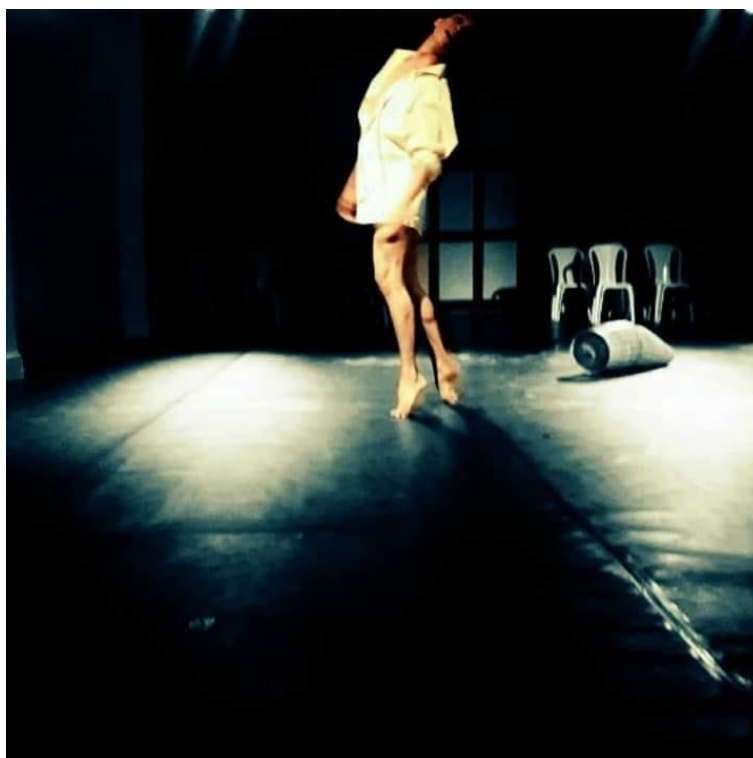
Bauman (2001) preocupa-se enfaticamente com a condição líquida e multiplamente mutável do mundo que envolve todas as relações – da efemeridade de uma vida até a fluidez do sujeito – onde, para ele, até o mais sólido dos sólidos encontrar-se-ia suscetível, mesmo que em longo prazo, de alterações. De tal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

⁹ Mendes, também admoesta essa dimensão nos códigos expressivos da dança os quais são expressos e/ou percebidos no/pelo corpo (2010, p. 219).

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*.

Figura 2. Ser a si em dança escorrendo, liquidificando o sociopolítico cultural e idiosincrasia. O ente que dança a si imaneamente num contexto derretido.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia Cleiane Moraes.

[...] 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 também fortemente pautada no contexto do intérprete, que pensa uma justa articulação entre o ente-performer e sua conjuntura, assim estabelecendo uma dança assumidamente líquida, híbrida, fluida, assim como seu intérprete-compositor.

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 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 (2000, p. 29), a este respeito, nos tem algo mais a dizer. Tratar-se-ia do *tocar* propriamente ao corpo no processo interacional corpo-ambiente-cultura e não somente visar uma espécie de mera *reprodução* (de uma dança cultural, por exemplo). Admoesta:

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.

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-fixa¹⁰ 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-ia de levar em consideração as alterações contínuas do corpo que reverbera e é desmantelado pela vida sociopolítica e cultural líquida.

Esta dissolução provoca o vazamento da feitura em dança que percorrerá outros campos vazando informações de si e recebendo constantemente informações do fora. Esta contínua interrelação desemboca num processo de *transeuncia*, e *multiface* da DI, como exposto a seguir.

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” (HALL, 2006, p. 9).

A Dança Imanente como *Multifacetada*

A multiface da dança imanente ocorre pela articulação da argumentação anteriormente elencada. Sua propriedade cerne que na verdade se trata de uma despropriedade e mais uma desapropriação de si.

Isto só acontece porque conjuga algo teórico-cenicamente muito importante: a *presentificação*. O ato de ser e estar (ao mesmo tempo) em cena desemboca milhões de facetas que sequer serão reconhecidas pelo performer

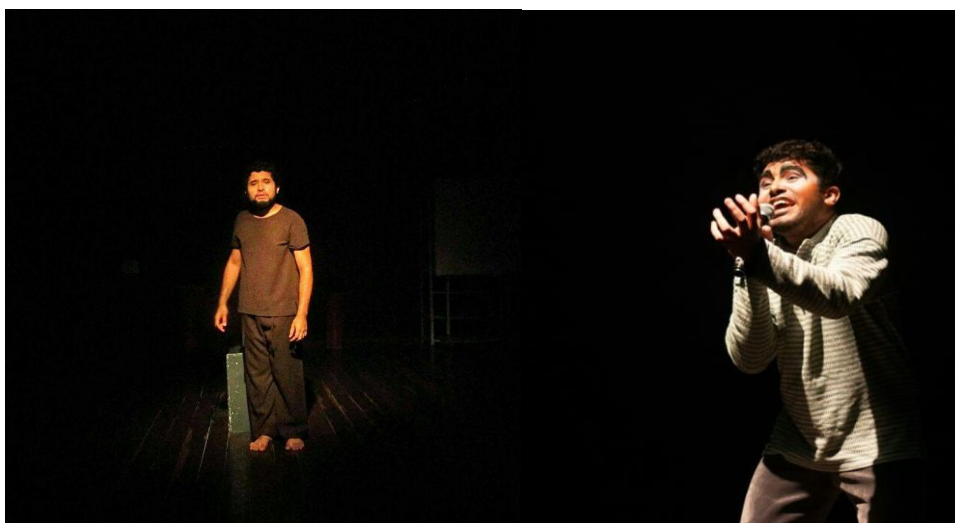
¹⁰ Conforme se propõem, por exemplo, o “Esquivas” (2018), da Cia Oito Nova Dança e o espetáculo “Devir” (2015), do Espaço Liso Cia de Dança.

e muito menos pelo público, que não apreenderá todas, mas apenas algumas das infinitas formas-conteúdos (MENDES, 2010, p. 160, 168) expressas e passíveis de serem (de mil modos) conhecidas, o que jogará à cheque a questão epistemológica em dança (ao menos no que pensamos a partir da Dança Imanente).

O conhecer em dança imanente tem a ver com desconhecer, inclusive a si. O mundo se torna desconhecido, o entorno desaparece; o outro, revelado, se esconde e o performer tem sempre o procurar (infinidamente). Porém, o processo do des-re-conhecimento de si não está escondido numa *Representação*, mas na própria apresentação do *presente*, do *acontecimento* em sua duração.

Defendemos aqui que nem no teatro, por exemplo, tão acusado de representação, em seu aspecto de des-re-conhecer é representativo. O ente será sempre performer de si em diálogo com outrem.

Figura 1. O ator é enquanto ente-outrem.



Fonte: Paulo César Júnior.

A performance presentificada, conforme pensa Erika Fischer-Lichte, e muito bem explanada nos ditos de Lage (2018) é aquela da evanescência e do incontrollável, pois “Sua forma artística e estética é aquela do instante de sua presentificação” (p. 138).

Ser metáfora de si implica ter muitas faces e ainda sê-las. Múltipla, múltíplice. A dança imanente se dá a entender várias: tudo e nada ao mesmo tempo.

Na sua sonoridade se é um, no movimento de braço outro, no vídeo que se projeta sobre e a partir de si mais *trocentos*. Torcem trocentos de si-outras a cada hibridez e a cada conexão transeunte com outras linguagens.

Experimentalmente se experimenta ser vários por si mesmo na incongruência de um paradoxo sem fim que faz fundir o artista e a dança num só-vários. Explodem-se os limites dos palcos. Transbordam-se o atual e virtual numa desatualização contínua que faz a realidade sangrar no próprio palco descentrado.

A convencionalização passa longe mesmo que aspectos que nos façam pensar isso brotem na cena. Ora, se vive num condicionamento de vida sociopolítica e cultural terrível. Mas o corpo da performance em movimento possui uma responsabilidade (visível ou não ao espectador/público/participante): a de potencializar-se a cada ato.

Sua tendência poética é a si mesmo e talvez escape a tantas citações (como este texto tentou). Que não se castre o corpo, pois seu fervor é heterônimo.

Que a arte se cite, então, para que o corpo se possa ser multifacetado, pois ser só *Um* é entediante, uma vez que o próprio corpo é/está:

ávido
como um lobo que devora sua presa

aflito
como um naufrago em alto-mar

fanático
como um povo em dia de eleição

alegre
como a chuva que molha as florestas

triste
como os funerais de um amigo querido

prolífero
como um vale ladeado por um rio

místico
como a noite que revela aspectos do infinito

o poeta é um ser multifacetado
cujos pés estão fincados no pantano
mas a sua alma matreira
persiste no desejo selvagem de conhecer o infinito.

(Isabel Furini)

Por si mesmo.

O fervor do corpo é ontológico (imaneente ou transcendente), epistemológico (idiossincriticamente) e estas duas dimensões corroborarão na prática artística daquele que performa em movimento no suor de si.

Figura 4. A autoridade de si que nada tem a ver com imobilidade. Uma autoridade de si que se reconhece mutável, mutante. O si implica outros e vários (inclusive de si).



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia Lucas Moraga.

Considerações Finais

Como “aquilo que possui constância da diferença” pode ser pensada enfaticamente a feitura em Dança Imanente, uma vez que suas propriedades

que se alargam em duração inidentificável gerando uma transitoriedade que dilata 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. 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...

Aquilo que não perdura nem mesmo enquanto dança não há de perdurar também enquanto música, ou artes plásticas ou poesia: sua dança escoa. Sua “essência” transeunte a faz ser várias na medida em que se manifesta no mundo e também trazendo o mundo consigo. Quando defendemos uma dança imanente como transeunte, faz-nos sentido pensá-la enquanto dança-tudo e dança-nada: no mais profundo: uma dança paradoxo.

No que se produz dança se produz escapes de se dizer dança como só ela, ou só esta. Sua dança é acontecimento do apreensível não escolhendo linguagens artísticas ou modos/formas de expressões. Produz-se no decorrer da experiência e enuncia-se sempre *etc* por viver o perigo de não ser e continuar sendo. Talvez encontremos aqui a grande profundidade do pensamento mendiano: o paradoxo em dança – ou performance do movimento.

A dança imanente reconhece os grandes sólidos (ou os grandes instrumentos de codificação) e, ao mesmo tempo que compreende a importância de diluição das barreiras classificatórias, também compreende seu formidável espaço de afirmação política.

Longe da codificação repressiva ou do confinamento estilístico, buscase em DI 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 uma ausência de regularidade que deforma a todo instante a poética de modo a assemelhá-la como *anomalia*. Não há classificação!

Caso se defenda uma classificação ou categorização do fazer imanente em dança, acrescentando-lhe, dito de outro modo, graus de normalidade, tal acaba sucumbindo-se em si mesma. A hibridez 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.

Contornando sólidos a DI nunca é, mas também algo é, pois sua manifesta expressa alguma coisa, inclusive o indizível. A Dança Imanente é formada por muita coisa.

Há uma certa hibridez técnica e midiática na Dança Imanente. Hora (des)situa-se em elementos da Dança, em outra da Música, outra no Vídeo, outra na Fotografia e etc.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo** – a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar** - a aventura da modernidade. São Paulo. Companhia de Letras, 360 pp., 1986.

DELEUZE, G. **A imanência: uma vida...** Trad.: Alberto Pucheu e Caio Meira. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11>. Acesso em: 08 jul. 2019.

DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance:** a new aesthetics. Translated by Saskya Iris Jain. London. New York: Routledge, 2008.

FURINI, I. **Multifacetado**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://isabelfurini.blogspot.com/2018/10/multifacetado.html?m=0>. Acesso em: 08 jul. 2019.

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.

HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos. Tradução de José Cavalcante de Souza. *In*: **Pré-Socráticos**. São Paulo, coleção “Os pensadores”, Abril cultural, 2º edição, 1978.

KAPROW, A. **Performance e colaboração**: estratégias para abraçar a vida como potência criativa. / Thaise Luciane Nardim.– Campinas, SP: [s.n.], 2009.

KATZ, H. GREINER, C. A natureza cultural do corpo. *In*: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **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.

LOUPPE, L. Corpos híbridos. *In*: ANTUNES, Arnaldo *et al.* **Lição de dança 2**. Rio de Janeiro, UniverCidade, 2000.

MENDES, A. F. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo avesso. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

MOEHLECKE, V.; FONSECA, T. M. G. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. **Rev. Dep. Psicol.**, UFF, Niterói, v. 17, n. 1, p. 45-59, junho de 2005.

ROCHA, T. **Dança e liquidade**: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea. Salvador: Dança, v. 2, n. 1, p. 9-21, 2013.

SANT'ANNA, D. B. **Corpo de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTANA, I. **Corpo aberto**: Cunnigham, dança e novas tecnologias. São Paulo, Educ, 2002.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador, EDUFBA, 2005.

SOUZA, A. V. M; SANTOS; V. S. **Aprendência(s) nômade(s)**: expressões de multiplicidade. *In*: Anais do Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, vol. 5. São Cristóvão. Anais eletrônicos: São Cristóvão: EDUCON. 2011.