

GOMES, Robson Farias. **Dança Imanente – o expressar e o ser expressão de si.** Belém/PA: Universidade Federal do Pará – UFPA. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA; Mestrando em Artes; sob orientação de Maria dos Remédios de Brito; bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – CAPES.

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo refletir acerca do arquétipo teórico-conceitual da Dança Imanente como expressar e ser *plena* expressão de si. Esta pesquisa integra o panorama investigativo denominado *Corpo-Obra*, desenvolvido no Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA). A Teoria da Dança Imanente (2010), criada pela teórica e pesquisadora da dança Ana Flávia Mendes, apresenta um sistema conceitual que perpassa pelos campos estético, político, epistêmico e ontológico produzindo conceitos como o de Corpo Imanente, Corpo Dissecado, Corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica, Corpo Rizomático, dentre outros. Propõe-se este texto abordar o aspecto ontológico de tal empreendimento como subsidiador do corpo que almeja, em *si*, expressar e ser expressão se *si* em arte: um *ser-obra*. O corpo, neste viés, não é compreendido como mero suporte da arte, tampouco como objeto semelhante a um porta-retrato – que porta alguma coisa – mas, em si, já o ser arte em sua feitura artístico-performativa de movimento. Para tanto, procedeu-se de metodologia teórico-analítica e criativa por vias de consideração do texto mendiano e de sua recepção filosófica. O corpo como expressão e expressar da arte, isto é, o expressar e o ser expressão de si, por si e em si, tridimensionalmente, enxerga prelúdios na Dança Imanente.

PALAVRAS CHAVE: Dança Imanente. Corpo-obra. Ontologia da Dança.

ABSTRACT: The present work aims to reflect on the theoretical-conceptual archetype of Immanent Dance as expressing and being full expression of self. This research integrates the research landscape called *Corpo-Obra*, developed in the Master of Arts of the Post-Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará (PPGArtes / UFPA). The Theory of Immanent Dance (2010), created by Ana Flávia Mendes dance theorist and researcher, presents a conceptual system that runs through the aesthetic, political, epistemic and ontological fields producing concepts such as the Immanent Body, Dissected Body, Body as a Form and content of the choreographic work, Rizomatic Body, among others. This text is proposed to address the ontological aspect of such an undertaking as a subsidiary of the body that seeks to express itself and to be an expression of itself in art: a being-work. The body, in this bias, is not understood as a mere support of art, nor as an object similar to a picture-bearing something-but, in itself, already being art in its artistic-performative movement. In order to do so, we proceeded with a theoretical-analytical and creative methodology by means of consideration of the Mendelian text and its philosophical reception. The body as an expression and expression of art, that is, the expression and the self-expression, in and of itself, three-dimensional, sees preludes in the Immanent Dance..

KEYWORDS: Immanent Dance. Body-work. Ontology of the Dance.

INTRODUÇÃO

Este trabalho compõe uma tríade de proposições acerca da *Dança Imanente*¹, a saber, tal como expressão, feitura e conhecimento enquanto arte. Fazer e fazer-se a si, conhecer e conhecer-se a si e expressar e ser expressão de si por meio e *em* dança integra um arquétipo necessariamente metodológico, epistêmico e ontológico em dança. Tais proposições formam a tríade do *ser-obra*² de perspectiva *em* si, *de* si e *por* si.

Cabe adiantar que esta pesquisa integra o panorama investigativo da pesquisa de Mestrado em Artes, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA, provisoriamente intitulada “Do Corpo Imanente ao Corpo-obra” que visa uma análise artística e filosófica do arquétipo teórico-conceitual da Dança Imanente e desdobramentos criativos cênico-teóricos relacionados a tal.

Dito isto, o sistema teórico da imanência em dança fora criado pela pensadora paraense do corpo e da dança Ana Flávia Mendes que, além de professora e pesquisadora no campo das artes cênicas é ainda diretora artística e fundadora da Companhia Moderna de Dança, de Belém do Pará, donde se destaca que desde o primeiro experimento cênico espetacular aborda metodologicamente um procedimento peculiar de feitura artística em dança: a *imanência*.

A Dança Imanente, em linhas gerais, possui pilares conceituais sustentados nas noções de personalidade, idiosincrasia e subjetividade, onde o intérprete-criador, em si, executa e cria suas obras. Este arquétipo é pensado com o auxílio de outros pensadores que pensam as imagens do corpo no contemporâneo e suas repercussões no âmbito cênico.

Este trabalho conjuga os supracitados esforços com um empreendimento investigativo de descobrimento de possibilidades da/na teoria. Por este viés, destacam-se três aspectos principais do conjunto teórico que contribuem para se pensar a Dança Imanente como potência de expressar e de ser expressão de si: (i)

¹ Apontamentos teórico-conceituais elaborados a partir dos estudos de doutorado da pensadora Ana Flávia Mendes Sapuchay pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Livro Publicado em 2010, pela Editora Escrituras.

² Noção sendo cunhada em pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA.

de imanência, percebido especialmente a partir dos conceitos de Corpo Imanente e Corpo Dissecado; (ii) o princípio de metalinguagem, fundamentado num Metacorpo e; por fim, (iii) princípio da visibilidade, apoiado nas noções de Corpo Visível e Corpo Visivo. Nesta averiguação detemo-nos aos dois primeiros princípios mencionados.

Esta base, nas suas articulações teórico-conceituais, sugere três *dimensões* essenciais do pensamento imanente na dança, sendo estas: (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 outrem e conhecer a si mesmo em dança* e; (iii) a dimensão **ontológica**, em outras palavras, *do ser, enquanto si: a própria obra*. Tais dimensões de modo algum se sobrepõem uma às outras, salvo em termos de ênfase processual de constituição da obra artística.

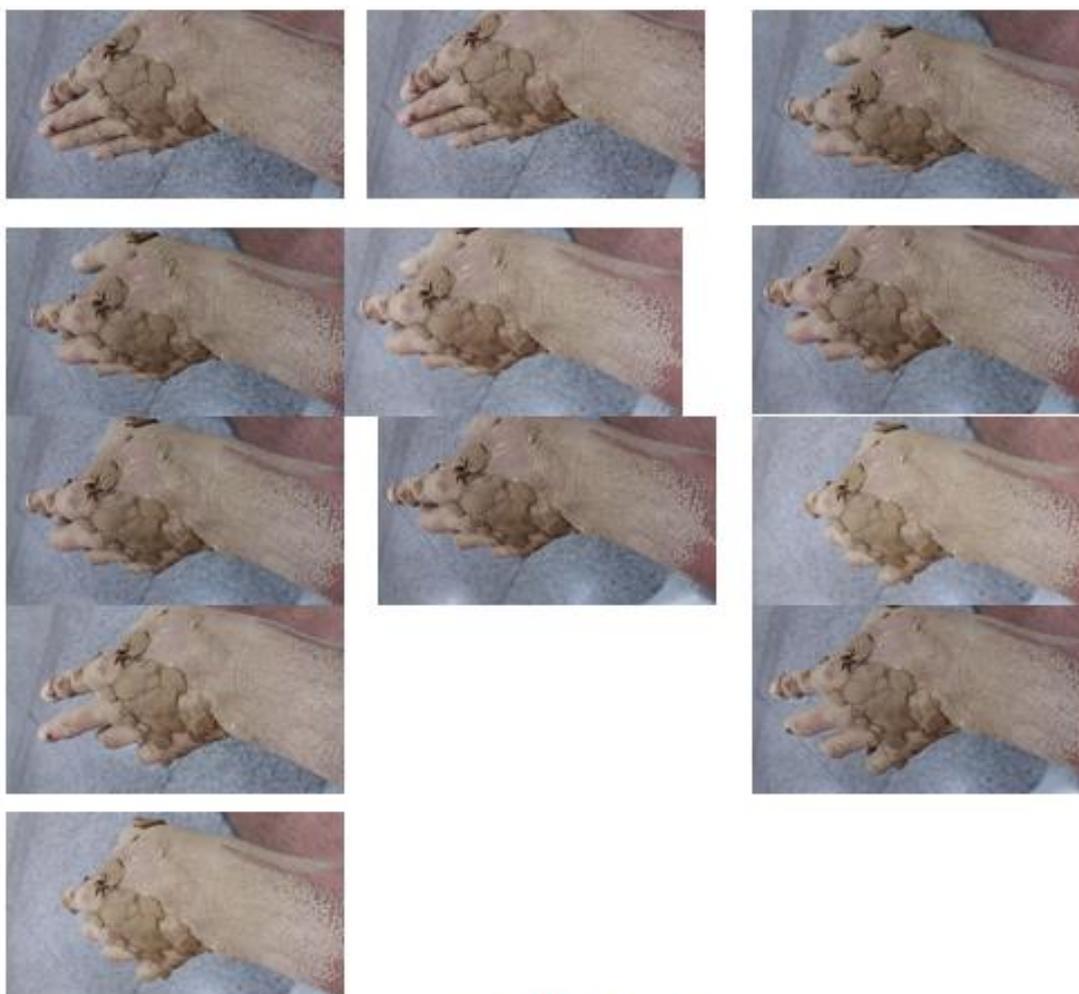
Trata-se de si: imanência e metalinguagem ontológica em dança

A imanência como construto em tempo real em dança no ato do *a si ser* está diretamente relacionado à propriedade metalinguística em dança a que se propõe Mendes (2010). Tal propriedade indica uma incumbência de *a si* revelar-se em ato de “verdade”. A “verdade” idiossincrática e pessoal instaurada na obra cênica visa, por estreitas linhas, aproximar a cena da vívida existência intensificada e potencializada no ato cênico. Não se desfigura a vida, mas reconfiguram-na.

Dados os elementos-cerne constituintes da estruturação sistêmica do pensamento imanente em/na dança, neste texto enfatizamos sua terceira dimensão. *A ontologia em dança*, no cânone da Dança Imanente, remete primordialmente ao campo do *ser*, isto é, do *ente* performativo e *performer*. Esta inquirição poderia ser denominada de “A ontologia da Dança Imanente”³, porém, sem dúvidas, necessitar-se-ia de mais espaço para sua explanação. Todavia, pretendemos aqui iniciar este fecundo desígnio investigativo que toca em vertentes ontológicas da obra de arte, de sua legitimidade e constituição poética.

³ Pretende-se desenvolver esta noção mais detalhadamente no corpus teórico-conceitual e cênico da dissertação citada no início do texto.

Figura 1. *Ser-obra*. Ser obra implica numa dissecação autoreconhedora de si nas camadas conscientes e inconscientes do pessoal.



Acervo Pessoal. 2018.

A Teoria da Dança Imanente sugere o “si”⁴ como ente articulador em *si* mesmo do desempenho artístico-performativo. O “dissecar-se” implica necessariamente nesta evidência do *ente*, do *si* performador. O “a *si*” evidenciado, expressa em consonância de sua obra, a correspondência do ente performador como *ente-obra*. Dito de outro modo, aquele que *expressa*, expressa a *si*, simultaneamente. O autorreconhecer-se por percepção estimulada⁵ ou inerente⁶; o propiciar-se a *si* a autonomia do movimento; o subjetivar-se para *si* como propriedade factual da obra; são, decerto, incontestavelmente ontológicos. Tais procedimentos de reconhecimento de *si* podem ser encontrados na obra mendiana.

⁴ Recepção deleuzeana da noção de *si*. De modo geral, atrelada ao devir constituinte da individuação por meio de suas proposições de *intensivo* se *extensivo*.

⁵ Aquilo a que me provocam ou a que se é induzido.

⁶ Aquilo que já traz-se em *si* em termos idiossincráticos e essenciais.

De acordo com os pressupostos estéticos da dança pós-moderna [...] as possibilidades expressivas do corpo tornam-se mais vastas, ampliando os horizontes criativos do coreógrafo, bem como a propriedade e autonomia do intérprete sobre o movimento dançado. É nesse sentido que surge a proposta do corpo dissecado para a cena da dança. [...] Entendendo a dissecação como o ato de decompor uma dada estrutura a fim de compreendê-la melhor. [...] O corpo dissecado é a revelação artística de sua constituição interna e, portanto, oculta a olho nu (MENDES, 2010, p. 107).

Ressalva-se que esta leitura ontológica ou este *ontológico* da Dança Imanente, dá-se no campo da performance *apresentativa* artística. Tal propriedade é uma aliada conceitual e vivencial na performance artística do movimento tendo em vista o caráter volúvel e evanescente duma performance presentificada no devir, tendo como forma e conteúdo o ente performador. A idiossincrasia performante está em cena. A este respeito, a recepção de Lage (2018) do pensamento da performer Erika Fischer-Lichte auxilia no que se pode compreender como uma poética pautada numa estética do performativo no instante:

Tendo em vista que é dependente do contexto presente de sua realização, dependente, sobretudo, da presença de quem se encontra no momento de seu acontecimento, a performance se mostra como algo que adquire forma de modo evanescente e incontrolável. Sua forma artística e estética é aquela do instante de sua presentificação. [...] Qualquer movimento com intuito de estabilizar a forma de uma performance, ou mesmo reproduzi-la, transforma-se num ato de documentação e estagnação de algo vivo e movente – e performance como documentação é outro ramo de relevância nos estudos da performance. [...] O trabalho de Phelan, que influenciou fortemente os estudos da área, enfatiza que faz parte da própria “ontologia da performance” o seu desaparecimento: somente existe como um instante e no instante de sua realização. “Sem uma cópia, a performance mergulha na visibilidade – em um presente maniacamente carregado – e desaparece na memória, no domínio da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulação e ao controle” (p. 138).

Trata-se duma performance *viva*. O corpo dissecado ao mesmo tempo em que se apresenta cenicamente também (des)forma-se em *apresentação*. As relações de hierarquia orgânica esvaem-se neste *corpo sem órgãos*⁷ performador. O *apresentativo*, no campo da Performatividade Imanente⁸, reverbera numa integração das três dimensões apontadas no início do texto. Performativamente a metodologia de construção poética coaduna intrinsicamente ao ato epistêmico do conhecer de si e do outro (espectador e ambiente) por planos de *presentificação em acontecimento* da obra performativa corpográfica numa grandeza de plenitude artística de si.

⁷ Mendes aborda tal noção em seu arquétipo, no entanto, para este estudo apenas o indicaremos como mais um vínculo relacional integrador de todo sistema teórico.

⁸ Conceito em cunho pelo panorama de pesquisa geral ao qual está inserido este texto: “Do Corpo Imanente ao Corpo-Obra”, PPGArtes – 2018 - 2020.

A qualidade apresentativa está diretamente relacionada ao ato de dissecar-se na medida não cientificista de apenas “separar as estruturas a fim de estudá-las em detalhes”, mas sim num sentido artístico de compreender o dissecar como “um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se” (p. 110). Conhecer a si mesmo e fazer-se a si conhecer em cena vincula-se instantaneamente a um *expressar*, isto é, uma intrínseca apresentação de si, também, para si mesmo.

Numa contra-perspectiva de distanciamento entre as dimensões do fazer-conhecer-ser artísticos dados na imanência em atos presentificados (no instante) apontamos a aproximação, neste prisma, entre a Estética do Performativo (FISCHER-LICHTE, 2008), basilarmente no *efêmero/concreto* de sua existência e o corpo imanente nu em cena: de um lado, a performance que se dá na superfície da pele, de outro a performance que se dá no âmago do artista-performer.

Nas palavras de Fischer-Lichte: “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” (2008, p.16-17). Nos ditos de Mendes: uma “subjetividade do corpo no corpo e representada [apresentada] no próprio corpo” (2010, p. 167). Nisto, um elo.

A imensidão da possibilidade imanente e dissecada de criação nas artes da cena é enormemente potente segundo o que ocorre a partir dos desprendimentos do já produzido: “a possibilidade de utilização, nas pesquisas coreográficas [ou, como propomos neste artigo, uma criação em tempo real, presentificada e potente em si mesma], de movimentos não codificados pelas técnicas de dança já existentes” (MENDES, 2010, p. 121).

Figura 2. Construir-se a si é construir a obra. Experimentações ontoperformativas realizadas no Museu da Universidade Federal do Pará.



Acervo Pessoal. 2018.

O ser expressão de si

A arte, enquanto objeto da investigação humana, suscita incógnitas que flutuam da mais tênue manifestação estético-sensorial até às incumbências mais monumentais no que tange aos processos de feitura-criação artística.

Pareyson (1989), num levantamento teórico-crítico acerca das manifestações humanas em termos de arte, aborda um panorama demasiadamente lúdico no que diz respeito aos processos históricos e sociopolíticos do proceder artístico. Em *Os problemas da Estética* discorre em meados da obra acerca da tradicionalidade conceitual que circuntaneiam as definições de Arte, emergindo, no seu pensar, três concepções gerais, a saber: (i) da arte como fazer; (ii) da arte como conhecer e; (iii) da arte como exprimir. Destas concepções interessa-nos esta última.

A arte como exprimir, segundo Pareyson, nasce duma ruptura com os pressupostos clássico-ideais numa recusa à hierarquia das formas, isto é, dos *modelos* que deveriam à risca serem seguidos com fins de construção duma “boa” obra. Cabe contextualmente destacar tanto a contraposição quanto o alinhamento/articulação de tais concepções. Hoje, séc. XXI, Pareyson certamente empreenderia inquirições no sentido da complexa interrelação entre os três aspectos de constituição da obra quer como *produto* quer como *processo*.

Apurando aquilo que nos interessa para este artigo, Pareyson (1989, p.30) afirma que: “Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho, por isso toda obra humana [nisto, a artística] é como o retrato da pessoa que a realiza”. Esta assertiva perpetra os três cânones artísticos apontados pelo autor que, nesta análise, reporta-se especialmente ao carácter de compartilhamento identitário entre obra e feitor.

O despertar cênico do ente-obra (ser-obra) floresce na percepção de si em cena que se contrapõe a um representar ou representar-se a si, isto é, à atitude *representativa* dum *não-eu* na cena. A percepção de si como incisivamente obrigatória no ato cênico não pode destoar do que se é.

Este autorretrato performativo⁹ é sugerido por nosso panorama a partir daquilo que performaticamente já fora realizado em proposições cênico-efêmeras pelo denominado *Corpo-obra*, a exemplo do Projeto *CRU* (2016), Espetáculo *Ser para o que se é* (2017), Performance *(S)em cor* (2018), *Ato Morte Vívida* (2018), dentre outros. Pareyson indica, assim como Mendes e Fischer-Lichte a expressão como mergulho em si que motivará, em linhas gerais, autorreconhecimento.

Figura 3. Cena do Espetáculo “*Ser para o que se é*”.



Acervo Pessoal, 2017.

Trata-se, portanto, não necessariamente (ou majoritariamente) de uma representação de algo, quer seja de um pensamento, ideia ou imagem físico-corpórea-sensorial, mas, sobretudo trata-se de uma evidência de si. Dito de outro modo, duma vitalidade compartilhada entre obra e autor, feitor e feitura. Segundo Mendes, nos pressupostos ontológicos de criação, execução e expressão de si “[...] os intérpretes-criadores exercitam a capacidade de se autoperceberem e dançarem partindo dessa informação. [...] os dançarinos improvisam e experimentam, no ato da cena propriamente dita, a criação de sua dança” (2010, p. 164)

⁹ Que de modo algum deve ser tomado como literal, isto é, duma representação de si dando a entender-se enquanto uma cópia “perfeita” de si mesmo em cena.

Este ato de criação de si e de cena corrobora numa vitalidade que é presentificada em toda sua potência existencial no ato cênico: *cena* enquanto recorte espaço-temporal de potencialização e intensificação da existência *viva*. Em suma, *a vida potencializada pela plenitude do fluxo artístico performático de um artista performer, neste caso, do movimento*.

A existência neste aspecto remete diretamente a um não mascaramento do ente performador, mas este como amplificador, evidenciador e revelador de si mesmo no ato performático. A existência está sempre presente na cena; não escondida, nem maquiada ou camuflada, mas pulsante. A existência nua e crua do ato sórdido de vida e de viver.

Nisto, a perspectiva do acontecimento intrínseco e simultâneo do fazer e fazer-se-a-si, do conhecer e conhecer-se-a-si e do expressar e ser expressão-de-si *performativos* que, neste prisma, também imanentes, foram mencionados no início do texto. Feitura e feitor forjam-se em si mesmos. Disto incidirá que os processos significativos dos atos performativos imanentes, que a tudo isto congrega, numa admissão da obra que possui *em* e *por* si seus próprios significados é e sempre será tudo o que é, não no sentido imóvel, mas sempre em fluxo *será*.

Dança Imanente e a *ontoperformance*

Ora, conforme observado, se considerarmos o pensamento imanente em dança enquanto uma obra idiossincrática ao feitor, logo este feitor será também obra. Essa relação é evidenciada especialmente no segundo capítulo de *Dança Imanente*, onde já se fala de um *corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica*. Esta secção visa, portanto, evidenciar a integração conceitual da teoria que desemboca na centralização do discurso do/no corpo como aquele que ao dissecar-se a si revela imanências e esta o insere imediatamente num discurso metalinguístico da/na dança.

O corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica, conforme sugere Mendes, estabelece a possibilidade de sintetizar o artista como congregante da forma e conteúdo da obra em si próprio enquanto complexidade corpórea e existencial. Para Mendes, “a cena da dança se pretende a cena do próprio corpo”

(2010, p. 166). No entanto, perguntar-se-ia: “que corpo seria este?” O *Corpo Imanente*.

O corpo imanente, para Mendes (2010), “surge como noção que acredita na existência do corpo cênico como algo inerente á personalidade do intérprete” (p. 37). Nisto, tanto a dissecação de si (*corpo dissecado*, conforme explicitado anteriormente enquanto procedimento) quanto o ente corpóreo como forma e conteúdo da obra corpográfica configuram-se necessariamente, tanto como autorreconhecimento como também discurso de caráter metalinguístico de si em dança.

A presentificação artística ôntica dá-se na observação e execução de si instantaneamente ao que se vive. Este corpo, dados tais procedimentos de dissecação e auto-reconhecimento, é quem delinea a obra, em Mendes.

Essa inseparabilidade entre artista e obra é algo que se evidencia nas recentes produções de dança, em que as inquietações acerca do corpo vêm ganhando ênfase e sendo abordadas como forma e conteúdo na formação da matéria artístico-coreográfica” (p. 160).

Este corpo é o corpo perpetrado, doente, carente, triste, feliz, alvoraçado, ansioso, mal resolvido, desconhecedor de respostas, curioso, magoado, ferido: é o *corpo*. Este é o corpo como é, como *ser*. Este *ente* agrega toda singularidade de si que, por sua vez, é intransferível e irrepassável em literalidade. Este corpo, em suma, é aquele que além de agregar também é agregado, isto no ato da relação, do contato. Este corpo que não é só físico é o que delinea a obra, sendo, portanto “[...] núcleo investigativo e criativo do processo, ele próprio é o referencial temático do trabalho em questão” (p. 244). Este corpo dança a *si* mesmo em tudo o que ele é.

Na ontoperformance o corpo que a si diz e é, revela-se uno a todos os processos transversais de interferências consigo mesmo, do outro consigo e de si com o ambiente. A qualidade *ontoperformativa* é rizomática. Aquilo a que se refere é àquilo a que se conecta. O rizomático em dança trata-se antes do “corpo como agenciador de informações” (p. 187).

O aspecto do corpo como sujeito rizomático remete imediatamente à dissecação outrora abordada, uma vez que tanto um quanto a outra são pensados como “corpos biopsicossociais” (p. 107).

Os corpos *imane*nte e *dissecado* estão imbricados numa autoreferência do ente *performador*. Esta autoreferência ou *autoperformatividade* vocifera a obra artístico-cênica para um *para além-si*, que também é, em si, o *si mesmo*. Esta perspectiva do ser na/em cena é ontológica.

Figura 4. *No que feitor de si, feitor de obra: o ato de reconhecer-se a si enquanto obra.* Museu da Universidade Federal do Pará.



Fotografia: Allyster Fagundes. Acervo Pessoal. 2018.

A construção da feitura artística, por esta via, implica diretamente numa autoconstrução, num (re)modelar-se, que perpassa naturalmente por notáveis reconstituições. O construto autorreferente é também perpassável por outrem, sejam corpos humanos sejam corpos dados pelo ambiente, que é do que se trata o rizomático, o corpo-passage (Sant'Anna, 2001), o corpo-mídia (Katz & Greiner, 2002), o corpo híbrido (Louppe, 2000), etc. A (re)formulação da obra está atrelada ao construto do ente-obra. Reconhecer-se-a-si como ente-performador ou ente performer insinua uma hibridez na essência, obrigatória e nuclear da obra.

Esta secção, enquanto defesa da *ontoperformance*, nada mais é do que a soma das outras duas anteriores, pois nesta perspectiva do ser a si, em si, na obra (em obra, ser-obra) ocorrem as ontoperformances que são necessariamente apresentativas e não-representativas, deste modo, compactuando com Fischer-Lichte e Mendes. Este seria, portanto, o ponto de partida para pensarmos em/na e à

luz da Dança Imanente o lugar de *si* na poética cênica em dança. O lugar do ser expressão artística e, nisto mesmo, simultaneamente, expressar-se a si. A *ontoperformance* consiste, então, em evidenciar-se a si em plenitude no ato *apresentativo* presentificado artístico-performativo.

Considerações Finais

A partir das exposições supracitadas concebe-se minimamente um panorama vasto de investigação dentro da suma imanente de feitura em dança. Em sinapses complexas de articulação teórica, uma conjuntura propícia para o autorretrato performativo em/na obra, bem como uma estética performativa do presentificável, revela-se fecunda a novas investigações e proposições, desde as relações metodológicas de contingência construtiva e criativa de poéticas cênico-teóricas até o se (re)pensar da Teoria da Dança ou do Movimento Poético-artístico.

A tríade do conhecer, fazer e expressar em Dança Imanente ainda está por ser desvelada, abrindo, deste modo, fendas para novas investigações. O contexto no qual se dá o dançar ou o performar em movimento indicará muito singularmente o perfil de uma feitura: no que dança o performer do movimento, este deixa rastros de si, em cada salto, giro e/ou recuperação. Em cada movimento o performer imprime-se. Tridimensionalmente o *si* articula o ato performativo vivo e pleno. *É-se em dança*.

O corpo como aquele que estampa a obra não faz questão de identificar-se fixamente, mas o faz. Ser a si na cena expressa o elo de autorreconhecimento e de feitura de si enquanto obra pela/na arte/dança. O olhar-se para si mesmo constitui na história da dança contemporânea um constante articular de si, por si, em si corpograficamente imanente.

Por fim, culminamos numa proposição ontoperformativa ou duma *ontoperformance* que, no âmbito da Dança Imanente, dá-se essencialmente na condição suprema de transmutação no cênico-artístico por meio de liberdade criativa e plasmadora de movimentação “[...] considerando o ato de dissecar como perceber o corpo em toda sua condição no momento da experimentação, criação e execução coreográficas” (MENDES, 2010, p. 165), que implica num simultâneo conhecer, fazer e expressar de si, isto é, as três dimensões defendidas no decorrer deste texto.

A defesa ontoperformativa é a defesa de si em cena. No que se é expressão executa-se também o ato de expressar e, neste, há a possibilidade de expressão tanto a outrem por mim quanto a mim por mim e em mim.

Referências

FISCHER-LICHTE, E. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Translated by Saskya Iris Jain. London. New York: Routledge, 2008, pp. 25-26.

KATZ, H. 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". In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 132-145.

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 Averso**. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética** (1989). 2ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. Trad. Maria Helena Nery Garcez; Revisão Mônica Stahel M. da Silva, 2001.

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