

Corpo, dança e uma poética artística de si

Body, dance and an artistic poetics of oneself

ROBSON FARIAS GOMES

Instituição/Afiliação
Universidade de Brasília
País Brasil
Doutorando em Metafísica pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília - PPGu/UnB. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGArtes/UFPa. Licenciado e Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Pará – UFPa.

MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

Instituição/Afiliação
Universidade Federal do Pará
País Brasil
Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba. Mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba. Licenciada em Educação e Filosofia pela Universidade Federal do Pará – UFPa.

RESUMO

Este artigo consiste em uma reflexão cênico-teórica acerca das reverberações artísticas e filosóficas do pensamento imanente em dança em intersecção com o pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A Teoria da Dança Imanente sugere uma performance artística em movimento na qual o corpo dialoga consigo para criar uma dança própria, pessoal e subjetiva. Assim, objetiva-se analisar o dispositivo teórico-conceitual da Dança Imanente em aberturas e intersecções performativas que culminam no entrelaçamento entre corpo, arte e filosofia. O procedimento metodológico deu-se em diálogo bibliográfico e artístico, no qual as principais referências teórico-práticas são: Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Zourabichivli, dentre outros. A pesquisa questiona a designação ideal e a iminência em dança propondo a emancipação do criador-performer por vias imanentes.

Palavras-chave: Corpo; Dança Imanente; Poética artística de si.

ABSTRACT

This article consists of a scenic-theoretical reflection on the artistic and philosophical reverberations of the immanent thought in dance in intersection with the philosophical thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The Theory of Immanent Dance requires an artistic performance in movement in which the body dialogues with itself to create its own, personal dance and specifications. Thus, the objective is to analyze the theoretical-conceptual device of Immanent Dance in performance openings and intersections that culminate in the intertwining between body, art and philosophy. The methodological procedure took place in bibliographic and artistic dialogue, in which the main theoretical and practical references are: Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Zourabichivli, others. The research questions the ideal designation and imminence in dance, proposing the emancipation of the creator-performer through immanent ways.

Keywords: *Body; Immanent Dance; Artistic poetics of itself.*

INTRODUÇÃO

Este artigo-platô é um desafio.

Delibera-se, aqui, o corpo-dança-performer que a si dança em *primeira pessoa*. Enquanto si, constitui o próprio texto como corpo-próprio e independente. Delibera-se nele e dele fazer dança no que mais íntimo de percepções dispõe-se como discussão artística e filosófica nas intersecções entre a Teoria da Dança Imanente (TDI) e o pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Este encontro de um e vários corpos corporificam uma dança em *várias* pelo viés da imanência e da diferença mendiana e deleuzo-guattariana, titubeando um dançar “andarilho” e “flâneurante” em vida. A poética artística de si consiste duplamente em um estudo cênico e teórico que problematiza a si própria a partir dos encontros, quer com autores e pesquisadores quer com a própria rua em suas articulações (in)compreendidas e (in)consistentes.

Este estudo integra a pesquisa de Mestrado em Artes intitulada “A imanência: uma dança...”, realizada e defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFGPA) e continuada em estudos de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGμ/UnB), a qual, sobretudo, questiona e investiga as interrelações entre o conceito de imanência e o corpo-dança-performer.

Esta dança *teórica* é uma *fenda* (BARTHES, 1987) abismal, na qual em seu despencar se pensa tudo o que se viveu necessariamente em vida. Uma fenda que não só dá mais margens, mas como também a é – erosiva, degradante –, não somente para uma leitura-escrita dançada, mas enquanto delírio de confirmação do que se é entre arte e filosofia. Este corpo tem *corpos* a dizer e dança para pensar.

A partir de experimentação analítico-bibliográfica e artístico-criativa, instaura-se um plano de discussões a partir da poética “A imanência: uma dança...”, a qual interrelaciona o uso de dispositivos teóricos e práticos na constitu-criação de um si que a si dança e performa em movimento desde o “dentro”, no entanto, em diálogo com o “fora”, assim articulando os conceitos de imanência e plano de imanência, de Deleuze e Guattari, e o pensamento-fazer imanente em dança, de Ana Flávia Mendes; a partir dos quais se tecem relações com outros autores tanto da Filosofia e Estética da Diferença, das artes performativas e do corpo, quanto do ser-fazer-conhecer do próprio corpo performativo (GOMES, 2018).

Esta narrativa corpóreo-afetiva cria linhas teóricas potentes que também constituem este texto enquanto lugar de tensão, caos artístico e estabilização filosófica numa andança tal qual o corpo opera em suas (mu)danças.

Por fim, este texto começa denso, mas depois amolece. Este platô 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

DANÇA IMANENTE – UMA DANÇA DE SI

A Teoria da Dança Imanente, em linhas gerais, sugere uma dança do sujeito que além de dançar-se a si, fornece todo sustento e teor da obra em si mesma. Em outras palavras, a forma e o conteúdo são determinados por este ente que “requer outras maneiras de lidar com a criação, compreendendo o movimento a partir do próprio corpo e não de uma imagem exterior a ele” (MENDES, 2010, p. 33) a partir de um processo de auto-des-reconhecimento de si denominado de ato de dissecação artística do corpo.

O ato de dissecação artística do corpo, à luz de Mendes (2010), faz emergir um *Corpo Imanente* que revela as minúcias multifocais do performer, quer em aspectos internos quer em aspectos inter-relacionais, que compõem a obra performativa em dança. Este processo de auto-des-reconhecimento, feitura e senciência de si (GOMES, 2019) indica uma crítica à representação e à designação ideal dançada, na qual se busca, sobretudo, aproximar o performer de sua criação em um procedimento que tem o corpo como “elemento norteador da poética imanente em dança, refletindo as descobertas e os desconhecimentos do intérprete-criador acerca de si mesmo” (2010, p. 147).

Esse processo que interliga diversos conceitos e vivências em dança se enreda em articulação com as potencialidades do si no próprio ato dançado. A TDI, sustentada em três pilares principais, a saber, de (i) *Imanência*; (ii) *Metalinguagem* e; (iii) *Visibilidade*, dispõe de reverberações conceituais que articulam diretamente dança e personalidade.

A Dança Imanente como “uma manifestação cênica produtora de espaços abertos ao inusitado” (2010, p. 113) abdica de técnicas pré-definidas em códigos excessivamente fechados por não se tratar de um lugar de fixidez, remetendo, de imediato, à propriedade de aguar sólidos resistentes, preexistentes e preconcebidos em dança, de modo “a derretê-los, desformá-los, reformá-los e (trans)criá-los no campo das poéticas contemporâneas em dança, cuja ação predominante é a criação sobre o próprio corpo criador” (2010, p. 114).

A partir disso, “A imanência: uma dança...”, enquanto estudo prático-teórico, emerge como um jogo de experimentações entre autores e entre espaços-tempos-corpos artístico-performativos.

O corpo em contato consigo e em contato com o mundo traz seus questionamentos próprios de uma relação intrínseca entre performance e autenticidade nos modos de a si ser em aspectos atuais e virtuais.

O contato com o mundo de experimentos cênico-visuais desenvolve-se a partir da intermedialidade da dança imanente (GOMES, 2020), isto é, de sua transeuncia e multiface, uma vez que “suas propriedades se alargam em duração inidentificável, gerando uma transitoriedade tão veloz que chega a dilatar sua abrangência enquanto uma *dança-etc?*” (p.19). A partir disto, gera-se uma interface entre corpo performativo, vídeo e a digitalização de si como presentificação artística do ser (LAGE, 2018) em um corpo-dança-vídeo que sugere uma força discursiva direcionada à tênue e latente intercessão entre linguagens, visto que o vídeo é proposto enquanto corpo e o corpo propriamente enquanto vídeo.

DANÇA-CASA: DESLOCAMENTO E FIXIDEZ

A poética intitulada “A *imanência: uma dança...*” discursa da perspectiva do texto-corpo. Aquele ou aquilo que se encontra instável em relação ao que é ou vem-a-ser em desestabilidade, agora – neste momento, neste exato momento – dança na pujante pretensão de movimentar o corpo de modo artístico em íntima expressão da (des)subjetividade.

Inicialmente pretendia-se realizar uma videopoética. Porém, no decorrer do processo de criação, este projeto acabou por se transfigurar e instaurar enquanto uma Série Fotoperformativa em movimento que, mesmo com registros em vídeos, achou-se 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 (ver percurso da foto1_moraes cleiane até foto10_moraes cleiane).

Esta poética-intervenção ocorreu no dia dezenove de novembro de dois mil e dezenove pelas ruas do município amazônico de Igarapé-Miri, interior do estado do Pará, tendo iniciado em um bairro periférico, chamado Cidade Nova, até chegar ao bairro Centro.

Este empreendimento convida 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 despela e despe-se em todas as suas camadas, inclusive e, principalmente, a de segurança.

Esta foi a primeira vez em que este(s) corpo(s) se põe(m) 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.

Sua pré-produção ocorreu em cerca de 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 ajudar a prever um controle mediano do ato de performance, apenas dispôs-se um corpo inserido nas ruas e o deixar-se afetar pelo que podia por ele ser experimentado, a saber, aparado de um vestido e uma luminária ribeirinha amazônica.

A ação performativa teve duração de aproximadamente 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.

Esta performance sai da cama, isto é, de um lugar de repouso o qual denominamos *casa* e passa a viver outros caminhos no deslocamento de uma espécie de eterno (des)manter-se.

Desassegurou-se de si. Assumiu-se a postura de sair da casa e dançar. De repente, nesta saída, o performer acaba por se perceber perdido em um lugar parado e de corpo estático no exílio do movimento das instrumentalizações técnicas e da moral. Durante o cortejo 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 análoga a de uma folha seca de açaí que não perduraria mais do que o chão em que se pisava. O rosto, (des)cuidado, revelava o descuido de uma poética que desconsidera 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.

(Des)encontrava-se ali instaurado um corpo coberto com partes descobertas, onde cingia sobre si a nudez e o mistério por traz da “roupa” confeccionada pelo outro, mas reapropriada e transfigurada como condição de sua própria existência. Ao sair de casa não mais se sabia onde estava, os referenciais pareciam estar todos perdidos, inclusive a autorreferência.

Atacou-se a casa, 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, a priori, 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 cercas, 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, portanto, nunca 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.

Essa afinidade metafórica de uma casa-ponto-obra-de-arte reflete um lugar desde sua dimensão de planejamento até sua demolição com vistas às outras construções. Propõe-se desarranjar uma casa-obra-de-arte que é o próprio performer erguida nas mais dogmáticas certezas do “bem-fazer”.

O pensar não antecede a dança, assim como o planejamento da casa não é procedimento exterior à sua construção. 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 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 e daqui parte-se.

Silva (2018) propõe um “percurso espinosista na dança” que dá destaque à relação corpo e individuação, 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 destrói o ente-fixo-performer desde sua cogitação (no sentido lato da palavra) até seu desmanche e re-forma enquanto si-coisa-outra.

Integrados, corpo-mente fazem mais potentes as possibilidades dos possíveis, 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). Assim, 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).

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, pode ser muito difícil.

No entanto, de casa-fechada à casa-confraternização, casa-extensão, casa-fique-a-vontade, casa-sinta-se-em-casa há um grande processo, 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.

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. Se saiu da casa atrás de um lugar, mas nunca se chegava a lugar nenhum e quando se chegava “lá”, o “lá” não havia.

DO PROCEDER: UMA DANÇA INTERMÍDIA

Aqui, Deleuze e Guattari acompanha este tudo, pois: “somente a expressão nos dá o procedimento” (1977, p. 25). Como proceder diante da desforma do/no dançar? Esta pergunta é inquietante, pois o bem-dançar com vistas a ser bem-aceito no “mundo” da dança desconsidera um infinito de possibilidades-outras na constitu-criação do fazer dança. Tratando-se a dança de um “mundo” de consagrado valor técnico (saiba rolar, girar, saltar, recuperar...), como (re)agir àquilo que aflige o corpo na própria dança?

As Formas que insistem em permanecer como legitimadoras do fazer em dança sucumbem quando transgredidas, subvertidas e desobedecidas. Insubordinações, perturbações, tumultos no mundo da dança provocados por motins indisciplinados 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).

Em “A imanência: uma dança...” há *apresentação*. A apresentação como alternativa ao protocolo vigente ou qualquer tipo de manual de comportamento ou de movimentações que tracem bons-fazeres. 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 convencionalizada aprovação de um público especializado/especialista, porém o procedimento *teima* (Idem) no desejo de uma não fixação.

Além de processarem a estes ditos imanentes, enquanto plano de linhas intensivas, 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. Ambos os complexos teóricos rejeitam parâmetros representacionais em seus fazeres, pois 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 um procedimento à luz de um processo criativo, no qual há “[...] uma inquietação e necessidade pessoal de fazer dança de um modo particular, desenvolve padrões de movimento não explorados pelas técnicas formais de dança” (2010, p. 31): tratar-se-ia, portanto, de desimitar a Forma, ou, mais, misturá-la com outros modos de fazer, partir de outros problemas, enfrentando outras conjunturas cênicas.

A perversão constante das formas ocorre quando o ser deixa de ser, ou quando as Formas vibram entre o ser e o estar. Porém, trata-se sempre de fazer outra coisa, ou coisa-outra. O

ponto inicial da TDI é o de que “tu podes dançar a teu modo”, e, por isso, propõe-se a uma atualização do Procedimento mediano em novas aberturas.

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.

O procedimento cria algo que não se dá para prever. Ao sair da supracitada 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, tem-se de encarar a rua como prerrogativa interrogativa do ato dançado.

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. Nisto, ao mesmo tempo em que se perguntava para onde irão os grãos de terra, perguntava-se também para onde será que este corpo evaporava junto com ela.

Um corpo que saía em disparada rumo ao “não sei” (um rio nunca tem endereço) desestabilizando-se 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*, a exemplo do que chacoalhou de imediato a poética: um carro-barco que parecia passar em câmera lenta em vulto. O barulho estrondoso, de imediato, 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. Existem 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.

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 tanta 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.

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). Ter saído de casa foi se liberar, indeterminar, 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 em *devires e permanências*.

DEVIR E PERMANÊNCIA: UM PARADOXO ARTÍSTICO-FILOSÓFICO

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, mas, por outro lado, refere-se à 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, aborda-se 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).

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 perde-se as faces e isto é de complexa interação com a Teoria da Dança Imanente que pressupõe uma dança da pessoalidade. Encontramo-nos performativamente assim, neste sentido, quando o não-humano é tocado e quando o impessoal é relacionado, esta inumanidade em conflito provoca mudanças para sempre outros lugares. Tratar-se-ia, no fundo, de performar não humanamente em relação com o absoluto.

O fim inconcebível de uma caminhada em relação com o infinito dos sentidos deixa ciente 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 sempre 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. 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 fulano?”, sussurrado num dos momentos da performance.

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 transfugas, 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 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 (2016) na questão da impessoalidade da obra de arte].

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. Portanto, em que intensidades este corpo se insere em movimento movimentando a si e provocando a outros?

Os corpos assistintes 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*.

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. Mais precisamente, do que se conseguiu captar, temos:

“Ele tá indo muito rápido”;
 “Que diabo é isso?”;
 “Olha o velho que pega criança!”;
 “Xiiii” – o silêncio;
 “Fica do meu lado que eu fico completamente tonta e perdida”;
 “Pede pra ele parar um pouco”;
 “Tá ficando difícil de acompanhar”;
 “Pisca, pisca, pisca, pisca...”;
 “Nós ‘vomo’ morrer e não ‘vomo’ ver de tudo”;
 “Que isso aí, mermão?!”;
 “Isso é homem?”;
 “Ei, o que que ele é?”;
 “Tá fazendo o quê?”;
 “Vai andar de costa, vai!”;
 “Ei, seu doido!”;
 “É macumba isso!”
 “Ei, quem é esse curió na gaiola?”;
 “Bicha feia!”;
 “- Que diabo é isso já? - É arte! - Arte?”;
 “Vai ter que desviar”;
 “Tá te esperando ali”;

"Que loucura é essa?";

"Quem é esse?"

"Os movimentos são bem expressivos";

"Isso é muito maravilhoso";

Das centenas de atravessamentos (pelo menos os quais pôde-se notar) mal sabia-se que tudo ali estava a virar corpo e, ao mesmo tempo, evaporar com ele. Não se sente relações de dominação, mas um processo de singularizações e atravessamentos potencializadores de uma cena que se inscrevia com muito suor.











■ DESFINS IMANENTES

Esta pesquisa-corpo perpassou uma 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).

As questões que insurgem propriamente do corpo artístico em movimento dialogam com planos de imanência que circulam pela atualização de si em andanças que, por sua vez, o (re)posicionam a partir de uma abertura poética como abertura rizomática de si a outrem que questiona inclusive uma 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).

Estes encontros geram 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). 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).

O Corpo Imanente, por entre vielas subjetivas, escoia 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. 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). Vários *sis* antes e depois de *si-mesmo*.

■ REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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.

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

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

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, Pos Graduacao e Inovacao - UFF.

SILVA, C. V. *Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança*. Curitiba: DoisPontos, v. 15, n. 2, p.135-143, 2018.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Kafka: Por uma Literatura Menor*.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995-1997.

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.

DELEUZE, G. PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta. 1998.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e a questão da linearidade*. Campinas: Educação & Sociedade, v.26, n. 93, 2005.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 2 ed. Vol. 4 Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34. 2012.

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.

DOREA, G. *Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênese e devir*. Margem, São Paulo, v. 16, n. 1, p.91-106, dez. 2002.

ESPINOSA, B. *Ética*. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

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/UFPA, p. 21-30, 2019.