

GOMES, Robson Farias. **A ONTOLOGIA IMANENTE DA OBRA CORPOGRÁFICA**. Belém: Universidade Federal do Pará. Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes – PPGArtes/UFPA. Artista-filósofo-pesquisador do Grupo de Pesquisa CNPq “Coreoepistemologias” e “Corpo, Arte e Conhecimento” (ICA/PPGARTES/UFPA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES; BRITO, Maria dos Remédios de. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes/UFPA.

RESUMO

Este trabalho consiste numa análise cênico-teórica das repercussões imanentes, na perspectiva ontológica, do fazer-conhecer-ser em dança. A Teoria da Dança Imanente (2010), criada pela pensadora do corpo e da dança Ana Flávia Mendes, apresenta o processo artístico que envolve o ente performer na cena corpográfica de forma tridimensional: (i) a dimensão do "fazer" ou metodológica; (ii) a dimensão do "conhecer" ou epistemológica e; (iii) a dimensão do "ser" ou ontológica, em dança. Propomos neste estudo investigar tanto em ordem cênico-corpórea quanto analítico-bibliográfica o (des)lugar do ser na obra corpográfica imanente. Para tanto, procedimentos de recepção conceitual e experimentação cênicas foram vivenciados com fins de compor um arquétipo imanente de repercussões ontológicas em performance do movimento traçando um plano de composição performativo de si, em si e por si. O corpo inabitual é a ênfase do processo de imanência na dança e, por este viés, pretendemos dissecar (MENDES, 2010) o ente ontológico da cena numa dupla medida, a cênica e a teórica, em dança.

PALAVRAS-CHAVE: Ontologia. Dança Imanente. Plié. Ser para o que se é.

ABSTRACT

This work consists of a theoretical-theoretical analysis of the immanent repercussions, in the ontological perspective, of the do-know-being in dance. The Theory of Immanent Dance (2010), created by body and dance thinker Ana Flávia Mendes, presents the artistic process that involves the performer in the three-dimensional corpographic scene: (i) the dimension of "doing" or methodological; (ii) the dimension of "knowing" or epistemological e; (iii) the dimension of the "being" or ontological, in dance. In this study, we propose to investigate the (dis) place of the being in the immanent corpographic work in both the scenic-body and the analytical-bibliographic order. For this, procedures of conceptual reception and stage experimentation were experienced in order to compose an immanent archetype of ontological repercussions on the performance of the movement, tracing a performative composition plan of itself, in and of itself. The unusual body is the emphasis of the process of immanence in dance, and through this bias we intend to dissect (MENDES, 2010) the ontological entity of the scene in a double measure, the scenic and the theoretical, in dance.

KEYWORDS: Ontology. Immanence. Immanent Dance. Plié. Onto-me.

INTRODUÇÃO

Este texto integra uma série de reflexões acerca das propriedades ontológicas, epistêmicas e metodológicas da pesquisa e performance em Dança Imanente (MENDES, 2010). Tais atribuições se dão, respectivamente, (i) a partir das reverberações da teoria enquanto uma dança do ser que a si dança, por si e, em si, perfaz-se performativamente em movimento; (ii) conhece e a si conhece em dança; e (iii) por si propõe-se enquanto medida de novos modos e dispositivos compositivos, bem como de feitura simultânea de dança e de si em dança.

Cabe-se destacar que esta espiral-pesquisa compõe o leque investigativo de Mestrado intitulado “*A imanência: uma dança...*”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFGPA), na linha de Teorias e Interfaces epistêmicas em Artes, sob orientação da prof.^a Dr.^a Maria dos Remédios de Brito, cujo enfoque perpassa os desdobramentos cênico-teóricos da Teoria da Dança Imanente (TDI).

A TDI, em linhas gerais, sugere uma dança do sujeito que além de dançar-se a si, fornece todo alento e teor da obra em si mesmo. Em outras palavras, a forma e o conteúdo são determinados por este ente que “requer outras maneiras de lidar com a criação em dança, compreendendo o movimento a partir do próprio corpo e não de uma imagem exterior a ele.” (MENDES, 2010, p. 33).

A partir de tais indícios, dois espetáculos sugerem força para uma discussão tão tênue e fugazmente latente em obras inspiradas imanentemente no que tange ao processo ontológico de constituição e conhecimento em dança, seriam estes: *Plié – Dança em 4 atos* (2017) e *Ser para o que se é* (2017).

Plié circunda, contorna e confronta o problema das proposições formais em dança, numa perspectiva *outra* não de alteração supracorporal, como comumente primado pelas composições clássicas, mas piamente de afirmação de *si*. *Ser para o que se é*, em perspectiva metalinguística semelhante frisa as (des)locações do ser em puro devir de si, do contexto e da vida, numa via de re-(des)construção do ente.

Ambas as proposições suscitam dinâmicas e questionamentos acerca do fazer-conhecer-ser no balé clássico de repertório e na dança contemporânea que: *tratar-se-ia dum destruir, reconstruir ou desconstruir estético vivencial em dança contemporânea (ou pós-moderna)? Quais as pretensões últimas duma (re)leitura diferente deleuzeanamente de uma forma para uma forma-conteúdo do ser dança?*

Em suma, quais propriedades, principalmente, poderiam ser apontadas como ontológicas no arquétipo cênico-teóricas da Teoria da Dança Imanente?

Estas questões serão discutidas no decorrer de duas análises cênicas e teóricas a partir da exegese e experiência cênica de textos como *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso* (MENDES, 2010) e “Diferença e Repetição” (DELEUZE, 2018), além de comentadores acerca das temáticas.

O processo de reconfiguração ontológica na dança contemporânea, mais especificamente na dança imanente, conforme sugerido por esta pesquisa, implica situações de desconfortos cênicos, porém de simultânea riqueza de *diferenças* no processo de constituição e fruição espetacular. O desmonte da cena dançada ocorre numa tentativa das possibilidades expressivas do corpo se tornarem “mais vastas, ampliando os horizontes criativos do coreógrafo, bem como a propriedade e autonomia do interprete sobre o movimento dançado” (MENDES, 2010, p. 108).

Plié: a dança de si

Plié – Dança em 4 atos é o fastígio das proposições em Dança Imanente em termos ontológicos. Estreado em novembro de 2017, no Espaço Companhia Moderno de Dança, em Belém/PA, o espetáculo propõe um altivo movimento questionador nas artes pós-modernas a partir de agregação de elementos próprios duma arte desfigurada que questiona espaços de *identidade*, bem como *identificações* no fazer cênico.



Figura 1. Ato “Giselle”. *Plié – Dança em 4 atos*. 2017.
Fotografia: Taís Morena

Em que medida o fazer-conhecer-ser, no balé clássico de repertório, por exemplo, destruiria, reconstruiria ou desconstruiria o senso costumeiro do (vi)ver em/na dança? A resposta é simples e está localizada no condicionamento ontológico da feitura em dança no decorrer de sua história registrada e pensada.

A não preocupação histórica de uma expressão formalizada com fins de boa-aceitação pelo público movia, até pelo menos o momento pré-clássico do pensamento artístico e filosófico, o fazer-conhecer-ser nas artes em geral.

A preocupação com o *bom* e o *belo*, por volta dos séculos VI e IV a. C., começou a movimentar os paradigmas de feitura nas artes com fins últimos de aceitação do público, especialmente com vistas a uma feitura condicionada por modelos pré-estabelecidos que instituíssem relações hierárquicas, e logo opressoras, do fazer artístico.

Tavares (2005) sugere que antes do homem tentar formalizar suas pulsões comunicativas verbalmente, ele tentou expressar e expressar-se de modo *outro*, até então, *abstrato*, isto é, não necessariamente representativo apesar de algumas insurgências representativas de contextos. Diniz & Santos (2008) sugerem uma descarga emocional rítmica nos primórdios da dança; Ribas (1959) detêm-se às identificações materiais de testemunhos gráfica para evidenciar uma dança de si abstratamente desordenada. Enfim, a padronização em dança (ou mais geralmente, em movimento expressivo rítmico conjugado a pressuposições íntimas e subjetivas na totalidade do ser) não necessariamente ocorreu em todos os tempos. Mas,

Quando o homem sai do seu estado primitivo, estado selvagem, e passa a outro padrão de vida que é o de viver em sociedade, surge a organização do trabalho para a sobrevivência comum, e esse trabalho é a caça, a trituração de raízes, sementes, folhas, etc. Muitos desses trabalhos eram efetuados e regulados por marcações rítmicas, como pancadas e gritos (2008, p. s/p).

Neste seguimento, as estruturações formais do fazer artístico começam a tomar *forma*. *Formas* festivas que intrinsecamente estavam correlacionadas ao conteúdo de vivência. Logo, a vida regia a obra de arte. A vida desordenada. Mais a frente, detectam-se danças com propriedades mais estilísticas.

No que a religiosidade atrela-se aos empreendimentos artísticos dançados, chegamos numa Grécia Clássica geometrizada e uniforme, com suas pressuposições de *bom* corpo e *belo* corpo e formação completa do *homem*, este, por sua vez, equilibrado, tranquilo e comedido, isto é, que possui domínio de suas

paixões. Numa alteração influente entre gregos e romanos a dança, regrada pelo corpo virtuoso, estava com e para o social.

A partir disto as maiores reverberações no contexto mais contemporâneo em dança: das exigentes normatizações do bem-estar corporal clássicos às progenitoras contestações ao corpo cristão, este se via injuriado de si em completa negação de suas potencialidades.

O renascimento, como precursor da doutrinação em dança sistematizada, proporcionou seu *status*, tornando-a alegoria de poder e fortuna. Repudiada num primeiro momento, a dança nasce afora do campo para em seguida ser sistematizada e aprisionada em um frasco de códigos rigidamente preconcebidos.

Os enquadramentos e combinações com vistas à perfeição condicionaram corpos (e por estes entendamos a interrelacionalidade mente-corpo) que compuseram figuras supra-humanas na corpografia em dança. A antianatomia é primazia. O reavivamento das intenções valorativas gregas nas artes ocorre na síndrome de perfeição manifestada pela precisão não-humana dos giros, saltos e estabilizações, típicas da dita dança clássica, por exemplo.

O balé nasce duma aspiração apolínea, diria Nietzsche. Uma preponderação harmoniosa que faz com que corpos sejam disciplinados e tendam a alcançar o *locus* transcendental da feitura. Isso significa que o corpo alcançaria aquilo que não é corpo para efetivar-se enquanto ser que dança, que faz arte.

Detenhamo-nos por aqui historicamente com fins de inserir, de modo espiralar, o *Plié* como prerrogativa contemporânea ou pós-moderna de diluição sujeito e obra de arte. Uma “[...] instalação da multiplicidade, da rejeição da estrutura narrativa em prol da simultaneidade paradoxal da obra de arte contemporânea” (SILVA, 2005, p. 62).

O espetáculo, contemplado com o Prêmio FUNARTE de Dança Klaus Vianna 2015, efetiva sobre estas predisposições do fazer da dança uma crítica que não é de negação, mas de realocação do ente-performer. *Plié* critica o classicismo formatizador e formatador da obra por vias duma ausência de hierarquia

Entre sujeito e objeto, entre processo e produto artístico, entre representação e realidade. A ambivalência [...] instala-se a partir de sua multiplicidade, da fragmentação e justaposição de imagens, da repetição, do **uso constante de referências de épocas diversas**, da experimentação exaustiva, da **ousadia em ironizar o *modus vivendi***, da **combinação de vários estilos, linguagens e técnicas** e da relevância da arte popular (SILVA, 2005, p. 61).

No clássico, o repertório é hierarquicamente mais importante que o intérprete que o executa, uma vez que este último precisa alcançá-lo, custe o que custar.

Nesta via de negação duma estrutura hierarquizante na constituição da obra de arte em dança, *Plié*, a feitura de si e de obra, reconfigura-se especialmente quando a obra segue os moldes do propositor e compositor de arte. O espetáculo toma 04 (quatro) afamados repertórios da dança clássica¹ e em performance diluem-se em linhas tão tênues de conjecturas tão suscetíveis de refutação que o espectador não se entende ludibriado por uma desconfiguração brutal do balé, mas, pelo contrário, vê-se envolvido por um manto de verdade que morre a cada ato.



Figura 2. Ato “Lago dos Cisnes”. *Plié* – dança em 4 atos. 2017.
Fotografia: Taís Morena

As vísceras que não se negam numa espécie de exercício anti-si desvelam-se em movimentos próprios que, por vezes incoerentes, dizem respeito tão somente ao intérprete-criador de cena e consciente de si cenicamente. O espectador entra em contato com a abstração conceitual do ente-performer que se conjuga em obra para ser apreciado e desnudado de modo universal e particular simultaneamente.

¹ O Lago dos Cisnes, Giselle, A Morte do Cisne e Carmen.

O despadronizar padrões previamente estabelecidos não nasce dum desejo de inibir manifestações artísticas como a do Balé Clássico. Contrariamente, o que ocorre é o desejo simultâneo de afeição de si e voracidade da obra independentemente de necessário desajuste do desejo de mutuamente reafirmar-se em experiência de vida.

Mendes, a este respeito, reafirma não necessariamente haver uma negação das técnicas formais em dança adquiridas no decorrer da vida. Segundo ela, “os padrões formais de dança estão imbricados no fazer coreográfico, uma vez que eles são inerentes à formação dos intérpretes e, portanto, à sua maneira de movimentar-se cenicamente” (2010, p. 32).



Figura 3. Atos “Carmen” e “Morte do Cisne”. Plié – dança em 4 atos. 2017.
Fotografias: Taís Morena.

A perspectiva do aperfeiçoamento técnico no novo classicismo iluminado dita um pré-corpo ao corpo. Em *Plié*, o corpo não é *pré*, mas *supõe*, efetivamente, a si. O si-corpo, em devir, isto é, constante mudança, é o centro da obra; nisto, ontológico.

Ser para o que se é: devir do ser

A evidência ontológica da feitura corpográfica em dança se dá na medida do “escalhafatáu” de vivências vivificadoras e mortificadoras do ser. Nasce-se, vive-se e morre-se a si a todo mundo de existência. O fazer dança, em suma, seria deixá-la de fazer pela morte iminente de períodos ínfimos (*acontecimentos*) de existência vivificada em cada momento vivido no deleite do se ser artisticamente.

Estas provocações constroem *Ser para o que se é* que sucumbe à investigação de si mesmo pela *passagem, devir*. O que pensamos estar formatizado não está mais na medida do fervor da vida: que *evapora*. Diria Bauman, tudo que é sólido não tem outro fim senão desmanchar e esvoaçar no ar. Em *Ser para o que se é* as formas, técnicas, vislumbamentos pré-concebidos bagunçam, desarranjam, desarmonizam-se no vácuo do ar.

O ser destrói-se, reconstrói-se, destitui-se a cada instante de cena. Não há cena, há devir-cena. Assim como não há corpo, há devir-corpo. Assim como não há performer-bailarino, há devir-performer. Tudo vem-a-ser para não ser mais.

O espetáculo solo, premiado pelo Edital de Residência Artística da Companhia Experimental de Dança (Belém/PA), levou o interlocutor cênico ao questionamento do que se seria arte ao se permitir pensar a partir daquela desestrutura (des)conjunta que não se juntava, a arte *espalhada* cenicamente que não se fazia entender. Ora, não era sua pretensão.



Figura 4. Ato “Véu de Maia”. Desnudamento do ente ontoperformativo.
Fotografia: Cleiane Moraes.

O espetáculo compõe o panorama artístico e filosófico de presentificação cênica como refúgio ontológico no campo da teoria da Dança Imanente a respeito das reflexões identitárias na obra cênica. A potência criativa do ato cênico repercute no conceito de ontoperformance e presentificação como uma poética do acontecimento. "Ser para o que se é" transita nas dimensões do efêmero enquanto imanente á vida no plano de criação da Arte e Filosofia (DELEUZE, 1992). O corpo imaneamente obra transpõe-se vivo em cena viva entre o efêmero e a essência

A Teoria da Dança Imanente possui pilares sustentados nas noções de personalidade, idiossincrasia e subjetividade (MENDES, 2010). No arquétipo teórico-conceitual concentram-se conceitos como Corpo Imanente, Metacorpo, Corpo Rizomático, dentre outros. Em dimensão ontológica a imanência em dança articula-se com a "Estética do Performativo" (FISCHT-LICHTE, 2011) suscitando uma ontoperformance cênica de si.

O corpo como forma e conteúdo da obra coreográfica inclui o si na cena como presentificação do eu. Pareyson (1984) pensa a obra de arte como expressar, fazer e conhecer de si na intrínseca relação com o efêmero. Neste sentido, o espetáculo ontoperformativo *Ser para o que se é* consiste numa corpografia imanente, vívida e presentificada que apresenta os ciclos do que se é em cenas transitórias da vida-obra.

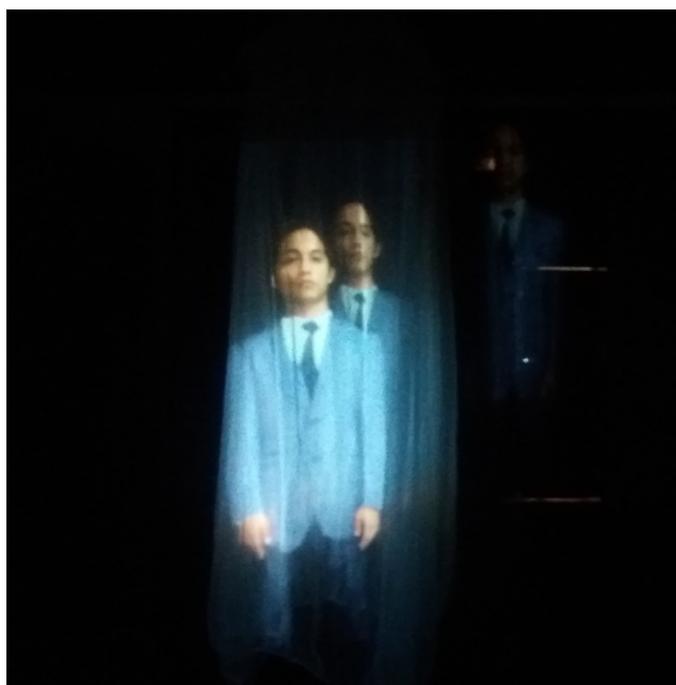


Figura 5. Ato cênico do *parecer ser* ontológico.
Fotografia: Cleiane Moraes.

O ser que se é ao nascer é-se por si nas passagens até o que se é na atualidade si mesmo e do tempo. No que se pode ser obra, o que somos tanto constitui quanto é constituído pelo caráter obresco da arte presentificada. Enquanto feitor de si, é-se feitor de obra de arte.

A Teoria da Dança Imanente, em *Ser para o que se é*, revela-se teórico-cenicamente ontológica nas formas de ser, pois discute-o, reelabora-o e tende a centralizá-lo não numa perspectiva cristalizante ou imobilizadora, mas no esforço de dá-lo fluxo e, este mesmo fluxo, que será além de transporte, a própria obra.

O corpo, em si, nas transformações espaço-temporais conserva e desprende-se de uma essência própria de si que ressoa no próprio ato cênico-performativo, transfigurando-se em "Ser para o que se é" uma poética de corpografia imanente presentificada. Em suma, o espetáculo *Ser para o que se é* mostra-se efetivamente fecundo e potente em termos de articulações artísticas e filosóficas num fazer imanente de construção teórica e performativa.

A Ontologia Imanente da obra Corpográfica

A ontologia imanente da obra corpográfica nascia, na obra supracitada, exatamente destas inquietações que, primeiramente motivada pelos escritos mendianos, percebia-se, por vias de si-só, abrindo fendas nos questionamentos do ser em dança que jamais é.

Uma corpografia nada mais é que uma escrita do corpo, no seguimento daquilo que se deixa por registro corpóreo de si no ambiente e em outrem. O que em Ferreira (2011) tratar-se-ia do transparecimento dos registros de ação e movimento do corpo. A corpografia se dá na relação que, imanentemente, artisciza-se e transfigura-se por vias de conversão semiótica² alterando o ordinário.

Em ambos os espetáculos a "formigação" do ser revela-se latente, como platôs investigativos para novos mundos ontológicos, epistemológicos e metodológicos no respectivo ser-conhecer-fazer em dança.

Uma Corpografia Imanente, portanto, refere-se ao ser desnudado, por vezes ao Averso, multi, pluri e interfacetado. Involuntariamente. A si. O corpo, em condições relacionais é tido como ente-rede, no caso da cena, o constitui ainda enquanto corpo que é cena-todo.

² Conceito abordado no livro "A conversão semiótica na arte e na cultura" (2007), de João de Jesus de Paes Loureiro.

A experiência de si, de vida, do contexto encaminha o intérprete-criador ou ente-performer a um alcance abstrativo de níveis diferenciados no qual, segundo Mendes (2010, p. 108) o corpo denuncia-se dissecado, em “maneiras peculiares de dissecação que serão executados pelo próprio corpo”.

Uma corpografia Imanente Artística em Dança diz respeito propriamente àquilo que fora escrito artisticamente, por vias de si, no/em movimento. Não considerando o corpo que grafa tão somente natural/biológico, mas “construto cultural” (2010, p. 109). O corpo que grafa vai para além das “estruturas anatômicas do ser humano”, isto é, “são vistas além de seus aspectos formais” (2010, p. 110).

Esta integralidade é a da cena. Tal, dinâmica é relacional. Uma constituição que não agrega em soma, mas em compartilhamentos divisionais, multiplicativos e mesmo subtrativos, na reinvenção plena de si a todo instante que esbarra a cena.

A multiplicidade da corpografia vinga-se em transbordamento criativo e de possibilidades diferentes em dança. Será que, nos ditos de Deleuze, em dança “(...) todos somos Narcisos, pelo prazer que sentimos ao contemplar (auto-satisfação), se bem que contemplemos outra coisa que não nós mesmos”? (DELEUZE, 1988, p.134 [DELEUZE, 1993 (1968), p.102]). A profusão dos corpos em complexidade relacional gera poéticas *novas, diferentes*.

Compreendamos a *diferença* deleuzeana como própria multiplicação de possibilidades. “a própria diferença se multiplica, ela é multiplicidade e variedade, de onde a questão não é forjar um conceito para, por fim, pregá-lo aos outros, ainda que na forma sutil de uma política para formação continuada” (GARCIA, 2007, p. 14) em dança, por exemplo.

Aqui, o próprio pensamento em dança (cênico-teórico) fecunda-se e se abre a novas diferenças, não aquelas subjugadas previamente à identidade, mas àquelas que visam a heterogeneidade da existência em arte e na produção de obra. Uma espécie de “ainda não dito sobre, a respeito, em” dança. Foi o que a Companhia Moderna de Dança empreendeu em *Plié*, bem como Rogo explorou em *Ser para o que se é*.

Solidificações e formatações não se veem mais cabíveis ao fazer artístico da contemporaneidade na medida em que “a construção do corpo para a cena [está para] além das relações entre forma e conteúdo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Plié e Ser para o que se é são apenas portas de entrada para a discussão ontológica na dança à luz da Teoria da Dança Imanente. O ser, propriamente dito, requer novos estudos para uma coadunação mais densa com a dança e com o fazer-ser-conhecer em dança. No entanto, a perspectiva de “colocar em cheque” instâncias indubitáveis do *bem* fazer dançado é fundamental para o início de conversa. Uma discussão para além da forma e conteúdo, uma discussão líquida e *diferente* proporcionada por uma dança líquida e *diferente* que dissolva sólidos mesmo que em longo prazo, pois uma “uma forma de dança centrada na personalidade e na característica subjetiva do intérprete, isto é sua maneira singular” (MENDES, 2010, p. 112), sugere mais que meras formalizações em dança.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DINIZ, T. N; SANTOS, G. F. L. História da Dança – Sempre. **Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas**. Org. DONAT, M; IVANO, R. Londrina: Eduel, 2008.

FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Madrid. Abada Editores, 2011.

LOUREIRO, J. J. P. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Editora Universitária UFPA, 2007.

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

PAREYSON, L. **Os problemas da estética (1984)**. 3º ed. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, Trad. Maria Helena Nery, 2001.