



DANÇA IMANENTE – PRESENÇAS DE DELEUZE¹

Robson Farias Gomes²

Resumo: Este artigo objetiva identificar e analisar as múltiplas presenças do filósofo francês contemporâneo Gilles Deleuze no arranjo teórico-conceitual da Teoria da Dança Imanente. A Teoria da Dança Imanente, criada pela pensadora do corpo e da dança Ana Flávia Mendes, pretende atribuir um caráter de personalidade, idiossincrasia e subjetividade à obra coreográfica que se insere nos terrenos discursivos do corpo, das artes performativas e da ontologia da arte. Os conceitos-cernes abordados nesta investigação estão aliançados aos pressupostos contemporâneos dos estudos do corpo e da dança especialmente no elo entre corpo, cena e vida. Para tanto, perpassaremos os conceitos de *Corpo Imanente*, *Corpo como sujeito rizomático*, *Corpo sem Órgãos* e a concepção de *imanência como vida*, de Mendes, os quais encontram-se intimamente relacionados com o panorama filosófico deleuziano.

Palavras-chave: Imanência; Teoria da Dança Imanente; Presenças de Deleuze.

Abstract: This paper aims to identify and analyze how multiple presentations by contemporary French philosopher Gilles Deleuze in the theoretical-conceptual arrangement of Theory of Immanent Dance. The Theory of Immanent Dance, created by the thinker of the body and dance Ana Flávia Mendes, attributes a character of personality, idiosyncrasy and subjectivity to the choreographic work found in the discursive fields of the body, the performing arts and the ontology of art. The concepts-subjects addressed in this investigation are related to the contemporary assumptions of body and dance studies, especially in the link between body, scene and life. To do so, go through the concepts of Immanent Body, Body as a radical subject, Body without Organs and an idea of immanence as life, by Mendes, which are the intimate intimates related to the deleuzian philosophical panorama.

Keywords: Immanence; Theory of Immanent Dance; Presence of Deleuze.

¹ Este trabalho é financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

² Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA. Técnico em Dança com Habilitação em Intérprete-Criador pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. Licenciado e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará – FAFIL/UFPA. E-mail: robsongomes_15@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O pensamento pós-moderno em dança situa as pretensões artísticas em movimento como intimamente relacionadas à subjetividade, idiossincrasia e pessoalidade do fazer, conhecer e ser artísticos do intérprete-criador. A Teoria da Dança Imanente³ consiste numa variação cênico-teórica de pensamento-fazer em dança (MENDES, 2012) inserida na conjuntura pós-moderna de compreensão da manifestação dançada em perspectiva tridimensional, a saber, de formas metodológica, epistemológica e ontológica.

Neste viés, o idiossincrático como propriedade da feitura artística torna-se o mote desta investigação que trata, enfaticamente, da recepção mendiana⁴ do pensamento de Gilles Deleuze (1925-1995) na obra intitulada *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso*, publicada em 2010. Neste texto Mendes formula as noções de *Corpo Imanente*, *Corpo como sujeito rizomático*, *a imanência como vida na obra coreográfica*, *Corpo dissecado*, *Metacorpo*, *Corpo Sem Órgãos* (CsO) e a dança, dentre outros, dos quais destacamos análise às três primeiras e aplicação da última.

As maneiras de olhar, sentir e reagir próprias de cada sujeito no ato do criar/dançar na contemporaneidade suscita compreensões-outras por vias da diferença e multiplicidade equívoca de leitura e vivência do mundo e das coisas do mundo. Deste modo, pretende-se apresentar e articular o modo como a filosofia deleuzeana encontra-se presente no arquétipo teórico-conceitual da Dança Imanente e de que maneiras também o pensador francês é ressignificado a partir da práxis artística.

Para tanto, procedeu-se metodologicamente de modo analítico-bibliográfico com aportes bibliográficos em 04 (quatro) textos principais, a saber, o texto mendiano mencionado anteriormente como obra-cerne deste estudo e os textos *Mil Platôs Vol. 1 – Capitalismo e Esquizofrenia* (2011), *O que é a Filosofia?* (2010) e *A Imanência: uma vida...* (2016), os primeiros com a parceria de Félix Guattari e o último autoral de Deleuze.

Por fim, este artigo encontra-se estruturado em 04 (quatro) partes: a primeira consiste na relação entre o pensamento pós-moderno e o fazer artístico em dança enfatizando a noção

³ Arranjo teórico-conceitual fundado pela pensadora do corpo e da dança paraense Ana Flávia Mendes a partir de seus estudos de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA. Tal conjunto fora publicado em 2010 pela editora “Escrituras”, sob o título de *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso*.

⁴ Ana Flávia Mendes é professora, bailarina e diretora artística da Companhia Moderno de Dança – CMD, de Belém do Pará. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA, atuando enfaticamente em pesquisas concernentes às teorias do corpo e da dança, bem como processos de criação em artes cênicas, especialmente na dança.

de diferença; a segunda diz respeito à recepção de Mendes da noção deleuzeana de imanência no conceito de Corpo Imanente, bem como no estabelecimento de uma relação com o Corpo sem Órgãos (CsO) no processo de dissecação artística do corpo; a terceira parte enfatiza a utilização do rizoma deleuzeano na construção da noção de *Corpo como sujeito rizomático* e; por fim, a quinta parte, na qual o plano de imanências é pensado em consonância com um plano de vida na recepção mendiana de Deleuze, sugerindo incipientemente um plano da criação em arte/dança que se dá prioritariamente mas que na relação com ela, mas nela em si.

Nos “princípios” da pós-modernidade: uma dança da diferença

Em *A Condição Pós-Moderna*, Lyotard⁵ (2011) caracteriza a pós-modernidade como uma decorrência da morte das "grandes narrativas" totalizantes, fundadas na crença no progresso. Mário Pedrosa (1900-1981), crítico e teórico da arte brasileiro, neste panorama, o autor realiza a seguinte coadunação:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna (...), os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos (...) fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna (1966, p. 355).

A queda, ou minimamente subversão, das interpretações universalistas e uniformizadoras da realidade impulsionaram um brocardo multifacetado de concepções e prismas de reflexão sobre o mundo, desta vez abrindo frestas para discursos menores, de margem e escreituras menores. Neste sentido, também ocorrem rompimentos de paradigmas e de discursos normativos na arte, em praticamente todas as linguagens.

A dança, enquanto *fazer* de convencionalizada elevação em teor técnico, estava ainda enrijecida em dogmas modelares de feitura artística. Dito de outro modo, havia ainda, na modernidade, um discurso dominante e hegemônico que de algum modo ainda visava certa normatização do fazer artístico em dança com fins de se tocar num *ideal* de *boa* ou *adequada* obra de arte. Mesmo a investida transgressora de nomes afamados na modernidade em dança

⁵ Um dos principais pensadores acerca de questões concernentes à pós-modernidade. Seu posicionamento admoesta como característica cerne da experiência pós-moderna a fragmentação de centros hegemônicos, especialmente de discurso, destacando as implicações de multiplicidade ante as relações intersubjetivas sociais.

como Graham⁶ e Laban⁷, não se afrouxaram as estáticas de um fazer ainda codificado, conforme inúmeros teóricos e historiadores ponderam.

Neste período, tendências transgressoras evidenciaram-se tanto no pensamento filosófico quanto no pensamento-fazer artístico. A partir dos pressupostos pós-modernos muitos artistas e críticos viram-se deslocados numa normatização regulamentadora do *bom* fazer artístico, confirmando, em novas produções artísticas, outras contraposições e formas de fazer ante discursos universalizantes de fins homogeneizadores. A defesa da pessoalidade, idiossincrasia e subjetividade do intérprete-criador em dança toma seu lugar: *uma perspectiva de narrativas de si na cena*. Esta imersão artística de/em si dá-se numa realidade ambígua, paradoxal e multiforme, da qual se trataria, segundo Bauman (2001), numa solidez que se desmancha no ar. A liquidez, hibridação e irregularidade, neste sentido, ambientam a cena performativa pós-moderna na dança.

A solidificação do fazer artístico esvaiu e em seu lugar o *entre* das produções desvelou-se, o lugar do vazio, do nada, mas não como ausência de tudo, mas como lugar de possibilidades. Deste modo, erige-se um pensamento muito particular de feitura em dança que se forma e estrutura a partir de um fazer-conhecer-ser bastante paradoxal, pois no que particular, também universal, no entanto, continuamente transgressor: a Teoria da Dança Imanente (TDI).

A TDI emerge deste contexto e propõe, em linhas gerais, um deslocamento do proceder artístico em termos de conhecimento, feitura e senciência em arte (GOMES, 2019), o qual, ao mesmo tempo em que centralizaria um núcleo de feitura artística em dança, também o torna vasto na medida em que não elege *um* epicentro como fonte da criação, mas o sugere na multiplicidade dos corpos enquanto corpos, estes, por sua vez, como lugares sempre deslocalizadores de si e da manifestação artística. Dito de outro modo, o intérprete-criador de si, em si e por si rege seu ato de criação cênica.

Esta concepção, com base intuitiva numa *dissecação artística do corpo* em dança, trata-se daquilo que erige propriamente do plano dançado. O dissecar em dança implica a evidenciação da diferença de si ante outras diferenças.

Por meio do conceito de *Corpo Dissecado*, Mendes sugere uma espécie de elogio à diversidade de fazeres, conheceres e seres subjetivos de cada e a cada intérprete-criador. A

⁶ 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.

⁷ 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".

autora propõe exponenciar a diferença na produção dançada a partir e de acordo com o corpo do intérprete-criador, nisto abeira-se da *diferença*, isto é, em sua diferença naquilo que produz. Aquilo que se é pode vir a ser dança na mesma medida de sua singularidade e idiossincrasia.

A pós-modernidade coreográfica compatibiliza-se aos pressupostos da diferença pós-moderna filosófica numa medida, sobretudo, de articulação com a pluralidade. O movimento pós-moderno dançado possui caráter efetivamente experimental, no qual se descompromissa com padrões pré-estabelecidos em códigos excessivamente fechados, uma vez que não há tentativa e até mesmo o objetivo de transposição do corpo/ser de um sujeito dançante a outro o que visa extirpar hierarquias experimentativas e de diferenças.

Silva (2005), em *Dança e Pós-Modernidade*, destaca este caráter de correspondência dos pressupostos pós-modernos do pensamento filosófico com os preceitos de feitura contemporânea em dança. De acordo com ela,

A arte contemporânea não é uma arte cujas características possam ser apontadas com facilidade porque há uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas. Podem interagir hoje na feitura de uma obra artística técnicas diversas e díspares, ou elementos de artes plásticas, teatro, cinema, matemática, literatura, engenharia, física, dança, enfim, conhecimentos da mais variadas esferas (p. 17).

Assim como a filosofia contemporânea vê-se incipientemente motivada a se relacionar com outros campos do saber; assim como as ciências aperfeiçoam seus fazeres por meio do diálogo entre suas disciplinas e outros saberes; as artes, também sempre em movimento, começaram a dialogar tanto com os saberes tradicionais quanto com os mais esquematizados e (des)precisos sistemas de pensamento, formando, por este caminho, até mesmo muitos sistemas sobre si, num discurso que se encontra extremamente entremeado pelo diálogo com o *outro*, como o *novo*.

As zonas fronteiriças dos fazeres e dos conheceres borram-se em virtude de uma existência cada vez mais híbrida. Não se trata, hoje, necessariamente de cisões e/ou demarcações de territórios, mas de diálogos, encontros. A singularidade de algo é suscitada no contato com *outrem*. A leveza e a percepção do fazer em fluxo dificultam cada vez mais as tentativas identitárias de se levantar padronizações formais e formalizadoras. Mendes (2010), a este respeito destaca a multiplicidade na dança conjugada com os pressupostos pós-modernos, como a grande riqueza da transgressão na arte. A monotonia das produções sempre possuiu *fundamentos* modelares. A autora destaca que:

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

Neste prosseguimento, estar-se-ia indicando uma afirmativa de atrelamento e/ou intercessão com os princípios filosóficos no fazer em dança, onde a autora acrescenta:

Há uma fidelidade estética aos princípios filosóficos. A formatação de uma linguagem em dança, partindo dos princípios da pós-modernidade, dá-se muito mais pela metodologia ou metodologias de processo criativo do que pela forma dos movimentos. Esse conjunto de métodos, por sua vez, busca a investigação do inusitado e não a instituição de códigos que devam ser simplesmente repetidos (2010, p. 137-138).

Aqui percebe-se a relação da teoria mediana com as predisposições filosóficas. Por esta via, destacamos um marco no pensamento filosófico em consonância com o fazer-conhecer-ser em dança: a *diferença* conforme Deleuze.

A diferença deleuzeana nasce como represália ao temor da pluralidade. A própria noção de conceito em Deleuze revela essa inquietação, visto que o filósofo o pensa como sendo sempre uma *multiplicidade*. Nesta leva de ruptura, os escritos deleuzianos partem de uma perspectiva demasiadamente imanente.

Peters (2000) aponta um núcleo de semelhança entre os pensadores da diferença. Para ele, todos estariam envoltos por um processo de suspeita radical de metanarrativas, dentre os quais incluir-se-ia Deleuze. Segundo o autor, a filosofia da diferença pauta-se numa:

[...] perspectiva antiepistemológica ou pós-epistemológica; um anti-essencialismo; um anti-realismo em termos de significado e de referência; um antifundacionalismo; uma suspeita relativamente a argumentos e pontos de vista transcendentais; a rejeição do conhecimento como uma representação exata da “realidade”; a rejeição de uma concepção de verdade que a julga pelo critério de uma suposta correspondência com a “realidade”; a rejeição de descrições canônicas e de vocabulários finais e, finalmente, uma suspeita relativa às metanarrativas. (p. 51).

A tentativa de colocar em evidência a *diferença* desloca Deleuze ao centro das atenções em discussões acerca desta temática. Para o filósofo francês “[...] em filosofia, a primeira vez é já a segunda; é essa a noção de fundamento. Sem dúvida, de certa maneira, o produto é que é, e o movimento é que não é, que não é mais.” (DELEUZE, 1999, p. 127). Em dança há quem se sentiu convidado a e por este discurso. De certo modo, argumentos como este, em entrelinhas, encontrar-se-iam por trás da recepção mediana de Deleuze em sua tessitura teórica. A diferença dá-se na intuição e por este caminho Mendes muito traz deste conceito.

A generalização normalizadora do fazer artístico é reconsiderada na medida das quebras de padrões e introdução de novas narrativas e feitura de si e de obras: em Mendes: uma diversidade estilística *pluricodificada e multiconfigurada*.

Isto nos encaminha propriamente para a recepção de Deleuze no arranjo teórico-conceitual da Dança Imanente e, a partir de um texto muito pontual do autor, que certamente encaminhará nosso pensamento para uma imersão no mundo pluri, multi e polissignificado da criação em dança, apontaremos para as relações com seus ditos.

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

Por este viés, em termos gerais, a Dança Imanente, pretendida ao atrelamento com os princípios da diferença pós-moderna como anseio de elogio à singularidade e idiossincrasia do intérprete-criador, preza suas vivências e suas subjetividades como bases do fazer-conhecer-ser em dança, criando, assim, “uma espécie de estrutura de procedimentos criativos que se justificam e encontram subsídio justamente nos princípios da pós-modernidade” (2010, p. 274).

O Corpo Imanente, O Corpo Dissecado e o CsO – imanências do si e ali

O conceito de Corpo Imanente está imerso neste contexto de pluralidade e evidência da diferença no construto artístico cênico-performativo. Nisto, dirige-se à uma valorização do estado de si enquanto si no construto coreográfico ou corpográfico. Segundo Mendes (2010), o conceito de *Corpo Imanente*:

[...] surge como noção que acredita na existência do corpo cênico como algo que, mesmo inerente à personalidade do intérprete, não se encontra fixo e estabelecido, mas em constante processo de construção, consequentemente de transformação. (p. 37)

O si proposto pelo corpo imanente é o si transfixo, atravessado e transpassado pelo si de si, si do outro e si de outrem. O si de si em sua relação com o si constituído possuem nuances essenciais indispensáveis à personalidade idiossincrática do performer encontrando uma espécie de identidade da obra artística que não têm a ver com sua propriedade de supressão da diferença, mas de enfoque nos traços subjetivos do ser-feitor da obra. A partir de uma articulação

deleuziana, seria uma repetição de si substancialmente repleta de diferenças. Nesta miscelânea, forma-se o que se é, e, isto que se é, é exatamente o que se apresenta em ato performativo.

O *Corpo Imanente* é identificável a partir da experiência do *Corpo Dissecado*. Segundo Mendes (2010), um *Corpo Dissecado* seria “[...] o resultado do procedimento de dissecação, para o qual são utilizados os subprocedimentos metodológicos, isto é, exercícios de aprimoramento da consciência corporal pautados nos métodos de conscientização do movimento” (p. 276). No que se dissecar a si mesmo reconhece-se a si no que se é, mas também no que se pode vir-a-ser. Este é um procedimento extremamente presente nos processos criativos de obras coreográficas e corpográficas pós-modernas o quais horizontalizam as produções e estremecem sistemas pré-estabelecidos de feitura.

O *Corpo Imanente* trabalha com a peculiaridade erigida do processo de dissecação de um ente no ato de sua existência poética. Esta noção, portanto, consistiria num estado autopercebido e de autopercepção possível de camadas espessas e transparentes de si nas intrínsecas dimensões de seu ser, isto é, em ditos mendianos, biopsicossociais (MENDES, 2010, p. 216, 241, 330).

Um dos pilares liquefeitos do fazer artístico pós-moderno em dança é o caráter experimental de seus empreendimentos cênico-investigativos, o qual em arte trata, resumidamente, dos traços pessoais do ente performer, seus impulsos, pulsões, contrações e vínculos expressivos. O processo de dissecação artística do corpo propõe um experimentar-se de si e a si na predisposição do corpo ao *novo*, ao *possível* o que o levará imediatamente ao estranho, diferente e intransigente. Isto não está fora, está nas folhas e dobraduras daquilo que pode ser percebido em si mesmo. Essa pessoalidade emergente é o caráter de heterogeneidade com que se propõem as poéticas performativas na contemporaneidade de maneiras sempre equívocas de expressão.

Dito isto, na Dança Imanente o ato experimental ocorre “por meio de autopercepção [onde os intérpretes] são estimulados a experimentar diferentes estados de corporais e, a partir disso, diferentes movimentos para a cena da dança” (p. 257). A novidade de si redefine o discurso estético da obra performática. Os regimes, desta forma, apresentam-se plurais.

Dados os esclarecimentos acerca das precursões do *Corpo Imanente* mendiano através da *dissecação artística de si*, envidaremos esforços em traçar uma superfície de compreensão entre o plano de imanência deleuzeano e de seu CsO, com os subsídios destes nos aspectos teórico-criativos de Mendes, na dança. Apontamos especialmente 02 (dois) aspectos: a imanência deleuzeana como assento cênico-criativo em dança e o manifesto do CsO na emergência do *Corpo Imanente*.

Em *Mil Platôs* (Vol. 3), Deleuze e Guattari em *Como produzir para si um corpo sem órgãos* afirmam não se chegar a um *Corpo sem Órgãos* tratando-o como um conceito ou noção, mas antes este se trataria de uma prática ou um conjunto de práticas. Mendes compreende esta manifestação por este sentido também.

Poder-se-ia sugerir o CsO também como corpo intensivo, pois as intensidades regem a escrita deleuzo-guattariana, especialmente no que se abeira desta noção. A organização do pensamento destes filósofos, ante uma hierarquia orgânica do corpo, sugere imprevisões acerca do corpo já anteriormente evidenciadas por Espinosa. Diria este último: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo (...) a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto consideradas apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode ou não pode fazer” (2015). Deleuze indaga se “Finalmente, o grande livro do CsO não seria a Ética?”⁸.

Em Mendes esta relação é evidenciada a partir do elogio ao corpo como fonte do processo criativo em dança. A Dança Imanente basicamente afirma zaratustrianamente que se é corpo e nada além disso⁹, e, isto, enquanto dança.

O conceito de corpo intensivo funda-se num campo de imanência e por este motivo destacamos certa atenção a ele que, na perspectiva deste trabalho, em muito se articula com a compreensão de Mendes em sua dança pretensamente imanente.

Criar para si um corpo de intensidades incide simultaneamente em construir para si um corpo sem órgãos dada a premissa de seu lócus em um campo ou plano de imanência. A dimensão de estados afetivos individuantes não visa separar o corpo daquilo que ele pode, pelo contrário afirmá-lo naquilo que ele é, não somente como junção de órgãos numa esfera estritamente biológica, mas potencializar repercussões de si em outras existências possíveis que se estendam desde o ato de ouvir uma música ao ato de se viver uma dança: aí, outro ponto de encontro entre o pensamento mendiano e de Gilles Deleuze.

Viver um CsO pode produzir intensidades ocultas as quais ainda não se conhece pelo sujeito. A impossibilidade de lidar com algumas afecções incorre de certos perigos no processo de dissecação artística – “[...] o procedimento de dissecação pode até mesmo ser doloroso, por fazer emergir questões pessoais e subjetivas relativas à vida de quem dança” (MENDES, 2010, p. 292) – a autopercepção com finalidade criativa pode implicar desde perturbações até a descoberta de um enorme potencial de criação.

⁸ Mil Platôs, Vol. 3.

⁹ Assim falou Zaratustra (2011, p. 34-36), *Dos desprezadores do corpo*.

Porém, pode ocorrer de um CsO ser confundido ou elucubrado por um corpo vazio que acredita estar produzindo intensidades, mas que acabaria por estar, de fato, dependendo de algo para provocar esta produção. Estes riscos são admitidos na vivência em Dança Imanente. No entanto, com tudo isto incide outro perigo: o do CsO esquadrihar-se na prisão da história [de vida, talvez] costumeira de um ser-performer. Isto, segundo os escritos deleuzianos, pode nos esconder aquilo que lhe é mais próprio numa perspectiva de novas busca de significantes e explorações de si e do mundo. Todavia, esta busca por novas maneiras de *fazer*, *encontrar* e *estar* também são presentes na obra mendiana. Em ambas as teorias, após supracitada análise, evidenciam-se não somente o contato como necessidade, mas como sua *afirmação*.

O plano de imanência como lugar onde se dá todo processo de composição a partir do que se é e do que se é enquanto ente de relação, isto é, de encontros, passagens e contatos implica numa dança composta pelo si, em si e por si em ato relacional de afetos. Deste modo, Mendes considera por uma dança dada no plano de si imanentemente o conhecimento para outro ponto de recepção: o do *rizoma* e do *Corpo como sujeito rizomático*.

O Rizoma e o Corpo como sujeito rizomático

A proeminência da matéria intensiva implica imediatamente deslocamentos, reorganizações e atos de composições. Neste sentido, o conceito de *rizoma*, proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (Vol. 1), sustenta a noção de *corpo como sujeito rizomático na cena coreográfica*, de Mendes na medida em que se dirige a um corpo como complexo relacional e dinâmico nos atos pré e durante a realização performativa.

O rizoma, em linhas gerais, consiste num elemento de propriedade conectiva de quaisquer pontos com quaisquer outros pontos (DELEUZE, 2011). Em Mendes (2010), a propriedade rizomática no fazer em dança estabelece relações intrinsecamente heterogêneas. Segundo ela:

Pode-se dizer que o corpo, assim como o rizoma, conecta-se a outros corpos e também ao meio, assim como se destaca pelo caráter de heterogeneidade entre os corpos. Como um rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas, bem como de outros corpos e, conseqüentemente, de caminhos por onde essas informações entram e saem (p. 133).

Neste panorama conceitual observam-se duas dimensões elementares: (i) a propriedade conectiva do corpo ao ambiente que lhe circunscreve e; (ii) a propriedade conectiva do corpo ao ambiente no qual se está a performar presentificadamente.

Estas dimensões provocam diálogos para além de Deleuze, mas também com teóricos da dança que propõe qualidades corpóreas de abertura, passagem, mídia e hibridez. A *multiplicidade* é novamente evidenciada e esta, por sua vez, provoca novas formas criativas em dança.

Como em um rizoma, em que qualquer ruptura pode vir a gerar uma nova linha, no corpo a apreensão ou aprendizagem de qualquer informação pode gerar novos percursos em busca de outras informações a receber ou a transmitir. Neste fluxo, agenciamentos são constantes o que invoca de imediato novas desterritorializações e reterritorializações do corpo. Como um rizoma, o corpo também ‘não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, interser, *intermezzo*’ (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p. 184).

O corpo como sujeito rizomático encontra aproximações com a proposição de Corpo sem Órgãos, uma vez que este, na obra coreográfica proposta por Mendes, é “um rizoma sem começo nem fim; é um sistema aberto onde não há definição do que é mais ou menos importante” (2010, p. 191). A não-hierarquização também se apresenta na pensadora da dança no que esse “[...] Corpo sem Órgãos está intensamente contido no espetáculo, abrangendo em sua horizontalidade as condições orgânicas dos dançarinos e suas relações com o ambiente” (p. 195).

O Corpo sem Órgãos deleuzeano tem a ver com o Corpo como sujeito rizomático e CsO mendianos na medida em que todos sugerem *Vida*. Nos ditos de Deleuze e Guattari (2011, 56): “O corpo sem Órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização”, nisto “o corpo plenos sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (idem).

A imanência como vida: uma dança da/na vida

Mendes (2010) propõe a *vida* como plano da criação em arte. Nela se é e se está, simultaneamente, porém na diferenciação de sua vitalidade. Não se trata de uma sobrevida, mas *vida*. Esta seria e constituiria a obra cênica na medida de sua mútua influência e simultânea imersão do criador com o aspecto vital, com fins de sua ressignificação, emersão com materiais transfigurados advindos e sendo-a. A vida como conteúdo e forma da obra coreográfica ou corpográfica propõe esta imersão no plano que Deleuze considera como não sendo outra coisa senão a vida: a *imanência*.

O corpo, por sua vez, seria o elemento mediador de imersão e emersão no âmbito vivo da vida, onde como lugar gerador e gerado de vida e vivência configura-se em forma e conteúdo de obra. Assim, o corpo, pois, não somente seria *fundamentalmente* fonte, mas lugar emanador

de obra na medida em que também é emanador de si, transversalmente. Este corpo, poeticamente transversal, nutre-se do extraordinário em/da vida, da “história de vida de um corpo dissecado no roteiro coreográfico” (MENDES, 2010, p. 299).

Dançar a si mesmo implica dançar a própria vida. Dançar no *encontro* (no contato, na relação) é mover-se em imanência conforme propõe Deleuze e Mendes. “Por isso é que, quem dança a dança imanente, dança a si mesmo” (2010, p. 292). O bailarino re-constitui-se em movimento num pensamento que não está sentado.

O que pode vibrar, dinamizar, desorganizar o corpo de seu próprio organismo e de suas representações *fundamentais* para que ele possa produzir intensidades? Talvez, um performer-criador, uma escrita que já se perdeu de si, um masoquista, um velho, um apaixonado. Mas, quem nunca experimentou um corpo intensivo desses que faz toda lamúria cessar frente a vida que se cria?¹⁰

Os conceitos de *Corpo Imanente*, *Corpo como sujeito rizomático* e *Corpo sem Órgãos* abordados como transcrição teórico-cênica em dança, conjugam-se, até este momento, com o pensamento deleuzeano. Afinal, “Entender a imanência como vida, e não como algo para além da vida, permite uma compreensão da vida como algo presente, como um estado, um instante” (MENDES, p. 179-180), pois “a imanência não se remete a alguma coisa como unidade superior a todas as coisas nem a um sujeito como ato que opera a síntese das coisas [...]. A pura imanência é uma vida, nada mais” (2016, p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recepção filosófica de Deleuze (e em muitos aspectos também de Guattari) na Teoria da Dança Imanente é latente no que tange a subsídios e inspirações teóricas. Os corpos Imanente, como sujeito rizomático, sem órgãos, como afirmação da vida, enfim, revelam-se altamente receptores das noções de Imanência, Plano de Imanência, Rizoma, Corpo sem Órgãos e Imanência como vida, respectivamente.

O aspecto inovador a partir da práxis artística mendiana reverbera para além da teorização alcançando dimensões performativas tanto cênicas quanto teóricas. As noções abordadas no corpo e que, posteriormente, encaminham-se para uma *Corpografia Imanente* (GOMES; 2018; 2019), indicam presenças de Deleuze em distintas dimensões, a saber, de

¹⁰ “As experiências vividas no processo criativo [...] trazem à tona questões históricas da própria vida dos intérpretes, confirmando mais uma proposta conceitual aqui vigente, que é a ideia da imanência” (MENDES, 2010, p. 292).

potência conceitual presente em ambos os arranjos, com fins de se pensar as manifestações de si nas manifestações artístico-cênicas e; de força interrelacional do corpus teórico, especialmente em suas propriedades de ampliação e abrangência, a diversos campos investigativos apresentando potentemente transdisciplinar.

Por fim, nas pretensões deste estudo alcançamos minimamente uma condensada explanação das intrínsecas relações de Mendes e Deleuze, especialmente no que tange as relações entre Dança e pensamento filosófico contemporâneo, afinidade entre as noções anteriormente expostas, da qualidade rizomática da utilização do conceito de Rizoma numa perspectiva corpórea e cênica e, por fim, dos intercruzamentos e diluições das predicções vívidas da imanência enquanto vida e plano de feitura, conhecimento e sciências cênicas como também plano de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Z. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BARROS, G. A; MUNARI, S. R; ABRAMOWICS, A. “Educação, cultura e Subjetividade: Deleuze e a Diferença”. *Revista Eletrônica de Educação*, v.11, n.1, p.108-124, jan/maio, 2017.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *A imanência: uma vida... Limiar* - vol. 2, nº 4 - 2º semestre de 2016.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3*, Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34. 1996.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Ed. 3. Trad. de Bento Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. 187 p.

ESPINOSA, B. *Ética*. Trad. Tomas Tadeu, 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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.

LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. – 14ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

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

MENDES, A. F. “Considerações Acerca da Dança Imanente”. *Revista Ensaio Geral*, v. 4, p. 24-35, 2012.

MENDES, A. F. “Coreofotografia: a sacralização do corpo que dança”. In: *Anais do IX Congresso da ABRACE*. 2016.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*; trad. notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

PEDROSA, M; ARANTES, O. B (org.). *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos*, vol. 3, 1966.

PETERS. Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, E. R. *Dança e Pós-modernidade*. Capa e projeto gráfico: Gabriela Nascimento – Salvador – EDUFBA, 2005.