

REPERTÓRIO
LIVRE

O CORPO CÊNICO DIVINIZADO: (DES)LIMITES ENTRE ARTE, FILOSOFIA E RELIGIOSIDADE NO MOVIMENTO TEORIZANTE DA DANÇA IMANENTE

*THE DIVINIZED SCENIC BODY:
(UN)LIMITS BETWEEN ART, PHILOSOPHY
AND RELIGIOSITY IN THE THEORIZING
MOVEMENT OF IMMANENT DANCE*

*EL CUERPO ESCÉNICO DIVINIZADO:
(UN)LÍMITES ENTRE ARTE, FILOSOFÍA
Y RELIGIOSIDAD EN EL MOVIMIENTO
TEORIZADOR DE LA DANZA INMANENTE*

ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES

MENDES, Ana Flávia de Mello.
O corpo cênico divinizado: (des)limites entre arte, filosofia e religiosidade no movimento teorizante da dança imanente.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **40-59**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43510>

RESUMO

O presente texto aborda a teorização da “dança imanente” (MENDES, 2010) no processo de criação cênica do espetáculo *Traços de Esmeralda*. Partindo da metáfora da ciganice como modo de existência, a reflexão caminha de forma errante entre arte, filosofia e religiosidade para visitar a dança imanente e apresentar a noção de corpo cênico divinizado. O diálogo inicialmente estabelecido com teóricos da imanência, entre os quais Deleuze e Guattari (1992) e Espinosa, é atravessado pela experiência de criação poética articulada à Etnocenologia (BIÃO, 2009) e seus conceitos de estado de corpo e consciência para falar de uma possível transimanência em dança, trazendo para a fisicalidade a dimensão do sagrado na construção de corpo para a cena.

PALAVRAS-CHAVES:

corpo cênico divinizado;
dança imanente;
transimanência.

ABSTRACT

This text addresses the theorizing of immanent dance (MENDES, 2010) from the creative process of the dance spectacle Traços de Esmeralda. Starting from the metaphor of gypsy as a way of existence, the reflection walks in an errant way between art, philosophy and religiosity to revisit the immanent dance and present the notion of a divine deified body. The dialogue initially established with theorists of immanence, including Deleuze and Guattari and Espinosa, is traversed by the experience of poetic creation linked to Ethnocenology (BIÃO, 2009) and its concepts of body state and consciousness to speak of a possible transimanence in dance, bringing to the physicality the dimension of the sacred in the construction of a body for the scene.

KEYWORDS:

*divine deified body;
immanent dance;
transimanence.*

RESUMEN

Este texto aborda la teorización de la “danza inmanente” (MENDES, 2010) en el proceso de creación escénica del espectáculo Traços de Esmeralda. Partiendo de la metáfora del gitano como modo de existencia, la reflexión deambula entre el arte, la filosofía y la religiosidad para visitar la danza inmanente y presentar la noción de un cuerpo escénico divinizado. El diálogo establecido inicialmente con teóricos de la inmanencia, entre ellos Deleuze y Guattari (1992) y Espinosa, es atravesado por la experiencia de creación poética articulada a la Etnocenología (BIÃO, 2009) y sus conceptos de estado de cuerpo y conciencia para hablar de una posible transitoriedad en la danza, trayendo a la fisicalidad la dimensión de lo sagrado en la construcción del cuerpo para la escena.

PALABRAS CLAVES:

*cuerpo scénico divinizado;
danza inmanente;
trasinmanencia.*

ARTE E FILOSOFIA: ERRÂNCIAS DE UMA DANÇA IMANENTE

Para Robson Gomes, por me inspirar outras danças com a filosofia.

CAMINHAREI AS MINHAS CIGANICES POR ESTES E OUTROS MUNDOS,
AINDA QUE NESTA CAMINHADA FIRA OS MEUS PÉS NAS PEDRAS DAS ESTRADAS.

Esmeralda Semioch

A LIBERDADE CIGANA é um desejo movente nutrido e cultivado em meu ser dançante. Acredito numa dança que liberta e, mais ainda, é livre por ser gestada na livre imaginação do artista, criador de mundos. É nesta livre imaginação que gesto o que chamo de dança imanente, um fazer-pensar dança que acredita em uma dança livre de preceitos e técnicas de movimento previamente estruturadas, livre de vocabulários previamente reconhecidos como dança; um devir-dança, talvez.

A dança imanente surge da necessidade de transpor verdades impostas no campo da dança, partindo do princípio que todo corpo pode dançar e qualquer coisa pode vir a ser dança. Ela possui, portanto, uma movência para além da própria dança ou do que é legitimado como tal. Filiada à dança contemporânea, ou melhor, ao que entendo como pensamento contemporâneo em dança, a dança imanente

quer acolher diferenças e, mais ainda, oportunizar a qualquer corpo desejante a experiência de estar em cena.

Para e na dança imanente o corpo é multiplicidade, posto que se constrói nas experiências vividas em companhia do outro, nas trocas e compartilhamentos que fazem do indivíduo uma manifestação do coletivo que o afeta. É individualidade como multiplicidade e, contraditoriamente, o múltiplo como unidade do coletivo.

A dança imanente é feita de corpos que são expressões de uma mesma substância. Nela, o corpo cênico é um agenciador de sensorialidades em processo de criação. É uma prática, mas também uma teoria em dança. Tal qual a criação do corpo cênico, a criação de seu *corpus* teórico dá-se nos trânsitos entre arte e filosofia e, mais recentemente, inclui também os estudos em religião e a própria prática da religiosidade.

Enfatizo, nesse sentido, a noção de imanência, entendendo que esteja aqui a problemática maior da dança imanente, pelo menos do ponto de vista filosófico, já que do ponto de vista cênico há outros problemas não menos relevantes e dos quais venho tratando em livros e artigos, desde 2002, quando ingressei no universo da pesquisa acadêmica em dança.

O termo dança imanente foi cunhado em meus estudos de doutorado em artes cênicas para nomear a pesquisa desenvolvida no processo artístico do espetáculo *Avesso*, criado para a Companhia Moderna de Dança (CMD)¹ em 2007. A princípio, dança imanente era apenas um título fantasia para falar do modo como era compreendido o corpo no espetáculo, que tinha como pretensão revelar a fisicalidade dos dançarinos em cena.

A busca por essa fisicalidade fora trabalhada em laboratórios de sensibilização do corpo dançante e na criação do espetáculo como materialização de descobertas e invenções de movimentos desvelados em dança. Nesse sentido, dança imanente era apenas um modo “poético” de nomear um processo de descoberta de si mesmo como corpo cênico dançante por meio do que intitulei “dissecação artística do corpo”. (MENDES, 2010)

1 Grupo fundado em 2002 e no qual atuei como coreógrafa e diretora artística por 15 anos. Para saber mais sobre o trabalho da companhia. Ver: <http://ciamoderno.wordpress.com>.

Naquele momento a liberdade tão desejada por mim na dança estava sendo vivida em sua plenitude. Ali era a vez e a voz da poética cênica. Sua teorização estava completamente comprometida com o andamento da prática e com os conceitos dela emergentes, entre os quais a noção de imanência, até então abordada apenas como estratégia para falar de um corpo dançando a si mesmo. O corpo, no corpo, pelo corpo, acionando, para tanto, ideais de subjetividade e idiossincrasia, trazendo para seu bojo conceitual este aspecto da imanência.

Passado o calor e a emoção do momento, comecei a olhar com maior desconfiança para o termo, haja vista a evidência dada para a noção de imanência, que me colocava diretamente diante da filosofia. Aprofundei os estudos acerca da noção em Deleuze e Guattari (1992), que falam não apenas em imanência, mas em um plano de imanência, um plano de forças, uma espécie de emaranhado de partículas formadoras de um todo-uno em multiplicidade.

Em meus estudos de pós-doutorado propus aprofundar a dança imanente enquanto teoria de dança. Para isto, dediquei-me um pouco mais ao estudo do termo, a partir do que tracei as seguintes considerações:

Um plano de imanência funciona como uma organização desorganizada de relações. Não se trata de uma lógica estruturada com início, meio e fim, mas de algo que pode ser acessado de qualquer ponto e em direção a qualquer ponto. Entradas e saídas são possíveis a qualquer momento e por qualquer via. No plano, as imanências são forças atravessadas e atravessadoras de outras forças. (MENDES, 2018a, p. 74-75)

Essa é a maneira como compreendi o *modus operandi* do plano de imanência na proposição de Deleuze e Guattari, o que me ajudou, em alguma medida, a compreender o corpo como plano de imanência na dança, alimentando a dança imanente como abordagem teórico-metodológica, já que me foi possível enxergar sua própria operacionalização como um plano de imanência.

Contudo, a concepção de plano de imanência não foi suficiente. Precisei conhecer um pouco mais sobre a noção de imanência em sua trajetória histórico-filosófica.

Historicamente, na filosofia, falar em imanência é falar daquilo que é oposto à transcendência. Trocando em miúdos, se por um lado abordagens pioneiras dos termos os definem como o que é “de dentro” e o que é “de fora”, respectivamente, enfoques mais atuais dizem estar tudo em um mesmo “lugar”.

Para entender a imanência como esse “lugar” busquei Espinosa, filósofo responsável por uma concepção de imanência construída nas diferenciações entre o teísmo e o panteísmo. Segundo o teísmo, Deus é transcendente ao mundo que conhecemos, pois está para além do humano, enquanto para o panteísmo, Deus é imanente ao mundo, isto é, está contido em todas as criaturas vivas.

A partir de uma constatação que se manifesta contrária aos dogmas judaico-cristãos, Espinosa, de forma panteísta, aponta para a inexistência da transcendência e predominância da imanência, isto é, a vida presente, o aqui e agora. Em Espinosa entendendo Deus como imanência, a natureza toda, uma única substância que é o *tono-uno* da multiplicidade de todas as formas de vida.

Espinosa contrapõe a causa imanente à causa transitiva (ou transcendente), para falar de um corpo que não é um objeto subjugado à mente, mas é sujeito da vida. Para o filósofo, corpo e mente não são a mesma coisa e nem são coisas distintas que apenas se unem, mas são derivações de uma mesma substância, funcionando como diferentes modos de expressão desta substância. Essa visão sobre corpo está diretamente ligada ao modo como o filósofo entende Deus, que é, portanto, corpo e não algo para além do corpo. Essa articulação leva-me a pensar o corpo como uma expressão da substância divina, conforme sugere Santos (2009, p. 215):

Espinosa diz Deus, sive Natureza; ou seja, Deus é a própria Natureza; na sua totalidade e na sua substancialidade. Espinosa aproxima Deus do homem, ao incluí-lo na Natureza e não, como fizeram os teólogos, atribuindo-lhe sentimentos ou emoções tipicamente humanas. Mas esta inclusão não é do tipo aristotélica, como uma alma presente em todos os corpos; nem à maneira estoíca, que defende um Deus imanente tal qual uma alma, Mente, ou razão do mundo, ou como sendo uma parte dele. Espinosa faz

uma identificação entre Deus e a Natureza, tida como o Todo do Universo infinito, o Todo da existência infinita. Este Todo infinito é Deus mesmo. Em outras palavras, Deus não transcende a Natureza, mas nele se insere como produtor e produto.

Espinosa descentraliza Deus e traz para a vida toda a condição divina não explicável. É justamente esta descentralização que interessa à dança imanente, tanto na compreensão do corpo quanto para o entendimento metodológico deste fazer-pensar dança. Na dança imanente o corpo é indivíduo múltiplo e multiplicidade individualizada.

“É a partir da instigante contradição que permeia a condição descentralizada de um sujeito em relação ao seu mundo que a dança imanente se constrói conceitualmente e, claro, enquanto fazer cênico”. (MENDES, 2018a, p. 87) Essa relação corpo-mundo não os vê como distintos, ou como uma coisa e outra coisa que se fundem. Elas são a mesma coisa. Corpo e mundo são um todo-uno, múltiplo, infinito e indivisível. Assim como Deus é Natureza, corpo é mundo. Portanto, cada corpo é um modo de expressão do mundo.

A dança imanente é, assim, um modo possível de expressão do ser entre as diferentes expressões do infinito corpo dançante. Para praticá-la e teorizá-la, faço alguns exercícios de apropriação da filosofia. Não que a filosofia seja uma área de conhecimento ideal, mas, como estou diante dela, busco uma construção de conhecimento em dança dialogada com algumas proposições filosóficas. Este movimento não tem cunho de dominação política como sugere a ideia de apropriação cultural tratada especialmente na antropologia e sociologia, mas, sim, de procedimento artístico, haja vista seu emprego na arte contemporânea e nas vanguardas modernistas, conforme esclarece Chiarelli (2006). Desta maneira, da mesma forma que a filosofia apropria-se da arte na criação de conceitos, aproprio-me de conceitos filosóficos na criação de minha dança.

Esse ato criador possibilita-me fazer uma leitura particular de Espinosa, Deleuze e Guattari, a qual me leva a algumas elucubrações. Por exemplo: ao abordar a imanência, Espinosa “mata” a transcendência e, por extensão, mata Deus, diariam os monoteístas. Contudo, penso que esta morte seja um deslocamento de

perspectiva acerca do lugar do divino em relação ao humano, numa espécie de reordenação que confere a condição de divino a todo e qualquer ser vivo. Sim, porque o que Espinosa altera é o lugar de Deus, antes entendido como transcendência. A questão é que a mudança do lugar de Deus, da transcendência para a imanência, provoca não somente a divinização da matéria, mas a materialização do divino. Heresia? Se estamos no plano de imanência de Deleuze e Guattari, como é possível simplesmente apagar uma ou outra condição de expressão do corpo?

Essa inquietação levou-me a pensar, recentemente, na possibilidade de uma dança transimane, um pensamento-fazer que vê a condição divina do corpo-matéria que dança ou a condição matéria do corpo-divino que dança. Transcendência e imanência em uma mesma substância. Trato disto no artigo “Por uma dança transimane: o corpo cênico divinizado no processo de criação do espetáculo” *Traços de Esmeralda* (MENDES, 2018b).

Tenho convicção de que, do ponto de vista da filosofia, cogitar uma aproximação dessa ordem entre os conceitos pode soar como um equívoco. Muitos estudiosos de filosofia com os quais convivo alertam que, além de perigoso, é desnecessário falar em transcendência, posto que tudo está na imanência.

O fato é que, embora eu tenha muito respeito e apreço por essa área de conhecimento, ao apropriar-me da filosofia para pensar e fazer dança, não tenho nenhuma pretensão de combater ou superar qualquer abordagem. Interessa-me apenas exercitar alguma compreensão acerca do meu processo de criação em dança movendo conceitos e noções que me (co)movem. Ao contrário do que algumas abordagens em filosofia pregam sobre o que seja uma teoria, meu pensamento-fazer dança não tem a intenção de ser uma verdade fechada e acabada. É uma teoria em movimento ou, para tranquilizar o leitor – especialmente o afeito à filosofia – é um movimento de teorização, um movimento teorizante.

Nesse movimento, originado pela arte, assim como em minha própria vida, não aceito simplesmente anular o aspecto divino, esquecer, abrir mão de crenças e convicções diariamente vividas, construídas, desconstruídas e reconstruídas. Ainda que entenda o divino dentro do plano de imanência, não vejo problema algum em absorver na dança imanente, como forma de reflexão de suas

proposições, o prefixo “trans”, advindo da transcendência. Onde a filosofia vê pecado conceitual, eu vejo potência inventiva, como uma criança inocente que cria mundos quando brinca, o que, aliás, é próprio do fazer artístico. Como artista, tomo emprestado ao meu movimento teorizante uma boa dose de liberdade cigana para, inclusive, transitar entre autores que não necessariamente pertençam a uma mesma filiação, até porque a dança imanente enquanto teoria é um devir, da mesma maneira que é devir em seu fazer prático. Assim como “a história dos ciganos é a história de um mosaico étnico” (HILKNER; HILKNER, 2012, p. 4), minha história e, logo, meu pensamento-fazer dança, é um mosaico de teorias e práticas.

ARTE E RELIGIOSIDADE: *TRAÇOS DE ESMERALDA E O* CORPO CÊNICO DIVINIZADO

Em minhas errâncias deparei-me com o universo afro-religioso, especialmente com a umbanda. Ao trazê-la para perto de minha arte, a problemática da transcendência ganhou amplo espaço de reflexão. Isto ficou ainda mais evidente quando em minha caminhada cruzei com a chamada “fotografia documental”,² proposição de Guy Veloso, paraense que se dedica a investigar o transe em práticas religiosas e cênicas.

Em sua trajetória artística o fotógrafo passou a participar das produções da CMD em 2014 e desde então vem agregando nossa dança ao campo dos seus fenômenos de pesquisa. Ao analisar as imagens da companhia capturadas por ele, especialmente as que ele produziu do espetáculo *Um*,³ vi ressaltar o transcender do corpo dançante e suas conexões com o sagrado, o divino. Constatei: ao fotografar ritos religiosos, Guy espetaculariza o sagrado, mas quando se trata de dança (ou cena, em sentido amplo), as fotografias sacralizam o espetáculo, num intenso movimento entre arte e religiosidade. O cruzamento entre dança imanente e fotografia documental é um movimento de revelação do componente transcendental da dança imanente.

2 O termo aqui está diretamente ligado ao trabalho artístico de Guy Veloso. Ver: <https://fotografia-documental.wordpress.com/tag/guy-veloso/>.

3 Registro do espetáculo disponível em vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=soqV8cX6mX-w&t=10s>.

Tal movimento passou a tomar conta de mim como artista, talvez por encontrar na interface arte e religiosidade uma oportunidade de reencontro com o divino, o que de certa forma se perdeu frente às verdades absorvidas com os primeiros estudos acerca da noção de imanência pela ótica da filosofia pós-estruturalista. Surgiu assim a necessidade de mergulhar mais profundamente na experiência artística por meio de um novo processo de criação, desta vez mais íntimo, em que me fosse possível estar no lugar de dançarina e não apenas no de coreógrafa, que me era mais comum, com o propósito de vivenciar o transcendental na cena. Tomei emprestada a noção de “sagrado feminino” (CAMPBELL, 2015) e segui em busca da construção de uma deusa, articulando a ambivalência dos conceitos (transcendência e imanência) em uma mesma unidade múltipla: o corpo.

Agarrei-me à temática cigana e ao universo da umbanda e empenhei-me do espetáculo *Traços de Esmeralda*⁴. A cigana Esmeralda fora escolhida como divindade motriz de meu processo criativo por uma série de razões, mas especialmente por ela ter sido a mim revelada em um jogo de cartas e, ainda, ter saído da mesa de jogo direto para minha casa, literalmente, pois o pai de santo que conduzia a consulta ao tarô cigano presenteou-me com sua própria imagem. Na busca por uma re-vivência em dança, uma cigana, dançarina, dona de uma mesa de jogo, veio embora comigo pra casa.

Esmeralda, na umbanda, é uma entidade cultuada tanto na linha dos ciganos quanto na linha de esquerda, das pombogiras. A linha dos ciganos caracteriza-se por ter certa autonomia na umbanda. Já a linha de esquerda congrega exus, o povo da rua e as pombogiras, entidades que atuam principalmente em situações que dizem respeito à vida amorosa e à sexualidade.

Ao estudar a entidade cigana Esmeralda observei que seu arquétipo remetia diretamente a duas mulheres muito presentes em mim: minhas avós. Por um lado, ela traz a força maternal mais romântica, marcada pela pureza, mas por outro tem em si o poder feminino de revolução, a força maternal de superação. Encontrar estas forças no arquétipo de Esmeralda é encontrar minhas avós. Força e leveza, firmeza e doçura, são alguns dos contrastes presentes nas formas de atuação da entidade que, assim como eu, é feita de opostos, paradoxos, antagonismos, diferentes modos de expressão. A identificação foi direta.

4 Registro do espetáculo disponível em vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=3DucWyl-p4hg&t=1745s>.

Encontrar minhas ancestrais diretas na figura de uma entidade foi determinante para a criação de [nome do espetáculo removido para avaliação]. Alí encontrava-se minha potência sagrada como corpo, meu sagrado feminino. Importante dizer que o sagrado feminino para mim não é algo fora do mundo terreno. Ele está dentro de cada mulher, encarnado, corporificado, pois é força de deidade, isto é, força de divindade que se manifesta pelo feminino. Campbell (2015, p. 48) diz: “todas as mulheres são divindades”, isto é, todas contêm a potência de divindade. Mas, o que distingue a mulher? Em que reside a potência de divindade?

A mulher nos dá a luz fisicamente, mas é também a Mãe de nosso segundo nascimento - nosso surgimento como entidades espirituais. [...]. Acorda em nós a noção de um objetivo espiritual, uma vida imaterial, uma existência humana e mística que pode ser vivida acima do nível do alimento, do sexo, da economia, da política e da sociologia. [...] a mulher representa aquela que nos faz despertar, a que nos dá à luz nesse sentido. (CAMPBELL, 2015, p. 37)

Nisso consiste o sagrado feminino: a força do divino manifestada na figura da mulher. Na condição de síntese da vida, poder de geração e nutrição da humanidade, a mulher congrega os mistérios do sagrado. É pelo princípio feminino que este poder de deidade se manifesta. O sagrado feminino é algo que transcende a racionalidade ou racionalização da vida. Whitmont (1991, p. 11-12) explica:

A Deusa é a guardiã da interioridade humana. O patriarcado regula os elementos externos do comportamento humano, mas desvaloriza o instinto, os sentimentos e sensações, a intuição, a emoção individualizada, e as profundezas do feminino.

Por vezes é necessário entregar-se às manifestações do instinto em detrimento da racionalidade. Na maternidade, quando o instinto se manifesta verdadeiramente, nos vemos face a face com o poder de deidade da mulher. Não à toa, após me tornar mãe foi que o desejo de dançar meu sagrado feminino falou mais alto. Tão alto a ponto de meu corpo não mais suportar o lugar que eu ocupava por trás da cena, afinal, se a dança imanente é para qualquer corpo, por que não haveria de ser para mim?

Ao entender que, em meu processo, a criação do corpo cênico estaria necessariamente atrelada à figura da cigana, recorri à noção de “corpo divinizado” proposta por Martins (2008). A autora argumenta que a noção diz respeito ao “estado alterado de corpo e consciência” (BIÃO, 2009) decorrente da corporificação, o instante em que o médium, também chamado cavalo, incorpora a entidade. Para a autora, este estado alterado coloca o corpo numa outra condição, a de divinização.

Em seu estudo, Martins focaliza as danças de orixás no candomblé, mas também emprega a ideia de corpo divinizado a outros contextos, não religiosos, ligados às matrizes africanas e afro-brasileiras, a exemplo da capoeira, o que me despertou ainda mais interesse pela noção. Trazendo a reflexão para mais perto da minha realidade, ganha destaque a seguinte inquietação: se estou partindo do princípio de que em meu processo artístico trago à tona a cigana Esmeralda sintetizada nas minhas avós para construir o corpo de uma deusa e, ainda, considerando que a noção de sagrado não necessariamente se funda no universo religioso, seria possível pensar em um corpo divinizado na cena de uma dança não religiosa?

Tenho plena convicção de que o processo criativo de (nome do espetáculo removido para avaliação) não é religioso, embora esteja repleto de elementos ligados a uma vertente religiosa (umbanda), o (meu) corpo na cena não é produto de um ato religioso. Será que, ainda assim, posso tratá-lo como um corpo divinizado? Escolho acreditar que sim, até porque não o classifico como divino, mas como divinizado, isto é, decorrente de um processo de divinização que, no meu caso particular, é artístico.



ARTE, FILOSOFIA E RELIGIOSIDADE: CIGANICES DE UM CORPO CÊNICO DIVINIZADO

Pensar a construção de um corpo cênico divinizado me move em direção a revisão de alguns pressupostos da dança imanente. Conforme mencionei anteriormente, a dança imanente se constitui como pensamento-fazer marcado,

entre outros princípios, pelo princípio da imanência, pautada na ideia de descentralização do corpo a partir da compreensão da descentralização de Deus na concepção de Espinosa e na noção de “plano de imanência” em Deleuze e Guattari (1992).

Religiões politeístas, como a umbanda, partem de uma abordagem descentralizada de Deus, sendo este uma única substância expressa de diferentes modos em diferentes deuses e deusas não apenas cultuados, mas incorporados, tornados corpo em seus cavalos. Deuses que são transcendência corporificada em imanência.

Ora, se transcendência e imanência são expressões de uma mesma substância (Deus) e, portanto, por que a transcendência deveria ser desconsiderada no processo de constituição da dança imanente? Porque não precisa, digo a mim mesma. Porque se na perspectiva deleuzeana o fora não existe, torna-se desnecessário falar em transcendência.

Sim, ainda assim, embora transcendência soe como noção desnecessária quando levo em consideração a compreensão de que Deus é a própria Natureza e não algo fora dela, prefiro adotar uma maneira mais flexível de trânsito entre os modos de expressão desta substância (Deus), seja nos processos de incorporação da umbanda, seja na concepção de corpo cênico divinizado aqui proposta. É por este motivo que, diante das minhas recentes experiências, trago para a dança imanente o prefixo *trans*, que faz alusão à transcendência, mas também a outros sentidos e possibilidades de ser *trans*: através, além de.

Os dicionários esclarecem pouquíssimo acerca desse prefixo, destacando geralmente a qualidade de ser um elemento que significa através, além de ou para além de. De todo modo, existe uma gama enorme de conceitos, nas diversas áreas de conhecimento, que incorporam o prefixo *trans* para falar de experiências que estão além do que a própria palavra significa. *Transsexual*, *transcrição*, *transdisciplinar*. Não vou me deter a falar sobre estes, pois não é o que a presente escritura propõe. Contudo, vale destacar a potência do prefixo, que enfatiza nas palavras uma experiência múltipla de significações.

A noção de transdisciplinaridade, por exemplo, muito usada na área da educação, existe porque já não é suficiente falar em disciplinaridade. Trata-se de uma noção

que abarca encontros e atravessamentos *entre* disciplinas, não sendo esta ou aquela disciplina, mas uma outra, ou melhor, uma experiência disciplinar *para além* das próprias disciplinas. Seria a dança *transimamente*, então, uma experiência de corpo para além da própria dança imanente? Talvez, posto que enfatiza no corpo o seu modo de expressão divino, como quer a noção de corpo cênico divinizado.

Para a dança imanente tudo está no corpo que dança e, por conseguinte, no modo como este agencia as informações que nele chegam. A transcendência na dança imanente não está, de modo algum, desarticulada da imanência (isto é, fora do corpo), pois ela só é possível na imanência que, por sua vez, é o próprio corpo dançante e, por conseguinte, a própria dança. Dança, imanência, transcendência: expressões de uma mesma substância, o corpo cênico.

Deleuze, em sua filosofia da diferença, fala no transcendental (e não em transcendência) para propor uma determinada leitura acerca do empirismo naquilo que chama de “empirismo transcendental”. (DELEUZE, 2006) Em Deleuze, “o verdadeiro mundo empirista desdobra-se pela primeira vez em toda sua extensão: mundo de exterioridade, mundo em que o próprio pensamento está numa relação fundamental com o de-fora”. (MACHADO, 2009, p. 138-139)

Nesse momento deparo-me com considerações sobre a perspectiva do “fora” em Deleuze, visto que o autor aborda o empirismo como algo exterior ao pensamento, como algo de que o pensamento se apropria para operar, admitindo a este um *status* de “faculdade”.

Deleuze assinala que em uma ‘doutrina completa’ das faculdades - que o livro não pretende estabelecer - deveriam ter lugar não só a ‘vitalidade’, a ‘sociabilidade’, a ‘linguagem’, mas até mesmo outras faculdades ainda não suspeitadas, a serem descobertas. No entanto, mesmo sendo impossível estabelecer limites precisos para o termo ‘faculdade’, que em nenhum momento é definido explicitamente, é possível notar que *Diferença e Repetição* privilegia claramente três faculdades quando procura responder à questão, de ressonância heideggeriana, ‘o que significa pensar?’: a sensibilidade, a memória e o pensamento. (MACHADO, 2009, p. 140-141)

Tomo a liberdade de questionar se entre essas faculdades ainda não suspeitadas estaria a intuição, ou aquilo que o filósofo atribui como qualidade própria da arte, os chamados “afectos e perceptos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992) O que vejo e sinto ao realizar meu movimento teorizante é que o empirismo transcendental aproxima-se do campo da arte, da produção de conhecimento em arte, posto que opera na zona do sensível, da sensibilidade.

“O objeto da sensibilidade é não propriamente o ser sensível, mas o ser do sensível, o *sentientum*, um *aisteteon*, isto é, não propriamente o dado, mas aquilo que faz com que o dado seja dado” (MACHADO, 2009, p. 142, grifo do autor), a sensação e nada mais.

Retornando aos afectos e perceptos em Deleuze e Guattari (1992, p. 197-198), vale destacar que

[...] o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.

Nesta concepção verifico que os autores não apenas enfatizam a sensibilidade na arte, mas propõem distinção entre sensibilidade e racionalidade, o que reitera a autenticidade da produção de conhecimento em arte, dada pela própria arte enquanto sensação e não pela racionalização promovida pela teorização em arte. Assim, se o empirismo transcendental é a faculdade do sentir e o sentir, próprio da natureza do fazer artístico, é possível pensar a experiência artística como produtora de conhecimento pautado no empirismo transcendental.

No movimento teorizante da dança imanente os “giros” ciganos por entre teorias e práticas em arte, filosofia e religiosidade são a busca pelo contato direto com o empirismo transcendental do dançar, uma tentativa de traduzir as sensações do corpo cênico divinizado em estado de atuação, sendo este estado um modo de expressão da potência divindade-corpo que é o ser dançante.

Ainda no que se refere à transcendência, esclareço que não tenho pretensão alguma de inaugurar uma concepção filosófica ou de me contrapor a autores consagrados. O exercício de nomear, e não conceituar, a experiência do corpo cênico divinizado como uma possível dança *trans* imanente é, também, uma tentativa de traduzir o que se vive em cena, por um lado dialogando com as concepções das religiões que operam com a incorporação e por outro, com teorias do campo da filosofia.

Nas idas e vindas deste movimento teorizante, deparo-me com a chamada “ilusão de transcendência”, que para Deleuze e Guattari (1992), é aquilo que torna a imanência imanente a algo, reencontra a transcendência na própria imanência. Entretanto, se a imanência é a pura vida, o puro viver, como pode caber nela este retorno à transcendência?

A imanência só é imanente a si mesma, e então toma tudo, absorve o Todo-Uno, e não deixa subsistir nada a que ela poderia ser imanente. Em todo caso, cada vez que se interpreta a imanência como imanente a algo, pode-se estar certo de que este algo re-introduz o transcendente. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57)

O retorno ao transcendente, explicam os autores, não é a transcendência propriamente dita, mas uma “ilusão de transcendência”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992) Tal constatação, a priori, soaria como um problema para a dança imanente, porém, em verdade, encontro aqui uma conciliação possível entre a dança imanente e o par transcendência-imanência na filosofia deleuzeana e, por conseguinte, uma conciliação possível (e necessária para a filosofia) entre a imanência e a transcendência naquilo que chamo de corpo cênico divinizado.

Do ponto de vista da ilusão de transcendência, o emprego do prefixo *trans* na dança imanente é, sim, um movimento ilusório de reintrodução da transcendência na dança. Particularmente penso que esta ilusão seja bastante apropriada a uma teoriaprática em dança, considerando a perspectiva do empirismo transcendental como lugar da sensibilidade e da pertinência da arte como conhecimento vivido e a ilusão como componente primordial para o fazer artístico. Entendendo que na arte a ilusão é realidade, porém sem desejar entrar aqui nas discussões sobre

realidade e ilusão, pergunto-me: se a ilusão é própria do meu fazer em dança, por que não seria comum ao movimento teorizante da dança imanente?

É, portanto, nos limites e deslimites entre arte e religiosidade, imanência e transcendência, que trago, como reflexo de minhas recentes inquietações na dança imanente o prefixo *trans*, que é o próprio movimento de errância cigana do corpo por entre seus modos de expressão. Acredito que este movimento se dê mais *através* de teorias e práticas do que para além. São atravessamentos e considerações gestadas e nascidas no *entre*.

Em (nome do espetáculo removido para avaliação), *trans* são os percursos que traço entre descobertas e revelações de mim mesma na perspectiva de criar uma deusa que dança. Não se trata de um movimento em direção a um Deus exterior ou *para além* do corpo, mas de um mover-me *através* de mim mesma, no sentido de estabelecer conexões com outras maneiras de expressão da substância divina em mim, indo e vindo *por entre* imanências que são transcendentais ilusões de transcendência.

O que chamei de dança *trans* imanente quando concebi [nome do espetáculo removido para avaliação] consiste na experimentação de procedimentos de criação em dança, como a já citada dissecação artística do corpo, que vê a cena como expressão do corpo-espírito dançante. É um modo de expressão da substância corpo que aciona a espiritualidade como expressão desta mesma substância, não porque uma camada se junte a outra, mas porque ambas são a mesma coisa (a pessoa que dança) dita de formas diferentes. É um mover-se *através* dos modos de expressão da substância corpo, entre as quais está o espírito.

Nessa proposição deparo-me com um antigo problema nas artes cênicas: a dualidade técnica e expressão. Ambas são, também, uma só substância, o corpo cênico. Contudo, artistas cênicos, sobretudo os herdeiros da cultura da supremacia da técnica, ainda possuem dificuldades para lidar com a plenitude de sua substância corpo em cena.

O que move a dança imanente, neste momento, é a busca por uma plena vivência desta substância. Há aqui uma espécie de negação da interpretação, como sugere Ferracini (2003) em seu *A arte de interpretar como poesia corpórea do ator*. Eis

o ofício do artista cênico: não interpretar, mas viver, em plenitude, o ser|estar em cena. Na verdade, essa sempre foi uma motivação da dança imanente, mas agora, assumidamente, recorro ao campo da religiosidade para propor modos de criar corpos cênicos divinizados numa arte que se vale da noção de transe como motriz, uma arte da perseguição da substância corpo-divino.

Não é dança religiosa. Não está no terreiro, nem na igreja. É um movimento que busca o sagrado a partir de “estados alterados de corpo e consciência” que o estar em cena proporciona, conforme já sinalizado anteriormente. É a manifestação de deidades encarnadas em corpos que dançam. Não a incorporação de entidades em seus cavalos, mas uma encorpação do dançar com a busca do sagrado. Encorpação que é toda ação movida no processo de criação com vistas a encorpar o ser dançante.

Essa assunção do corpo-divino não é novidade no campo das artes cênicas e vem sendo tratada especialmente em pesquisas pautadas na já citada Etnocenologia, disciplina que se propõe a estudar as “Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Humanizados - PCHEO”. (BIÃO, 2009)

Tive a oportunidade de estudar esta disciplina com um de seus criadores, o professor Armindo Bião, quando estive no mestrado. No movimento espiralar da vida, hoje recorro a este professor na expectativa de abraçar afetivamente a minha dança. Para tanto, recordo aqui, entre várias noções, a “espetacularidade” como categoria que se refere ao modo de ser|estar do corpo em estado alterado, seja na cena ou em situações de um cotidiano espetacular, espetacularizado ou espetacularizante.

Outro aspecto relevante da etnocenologia é que sua abordagem funda-se na sabedoria do praticante para a construção de conhecimento, o que significa legitimar o fazer prático como conhecimento. Este aspecto, ao que parece, aproxima-se da proposição filosófica do empirismo transcendental, apontando possibilidades outras para o movimento teorizante da dança imanente.

Importante aqui destacar, inclusive, o quanto essas movências tem me feito reiterar o valor de minha concepção de dança como experiência de vida. Não uma dança agente (ou sujeito) que se apropria de uma vida (ou objeto), mas uma dança

que é a própria vida. Talvez não mais uma dança imanente, mas uma dança-imanência ou uma dança-vida, o que já anuncia novos problemas conceituais tanto de ordem filosófica quanto religiosa, mas principalmente artística.

Paciência, sou uma artista-pesquisadora da cena e, ao teorizar minha prática, careço de fazer as palavras se moverem como movo o corpo dançante. Minha teorização é cigana. Para fazê-la, trago para minha carroça concepções de diferentes áreas de conhecimento, algumas até díspares, admito. Contudo, preciso esclarecer que movo as palavras do meu campo teórico com a permissão das divindades das artes cênicas e não da filosofia ou das ciências da religião que, mais do que áreas de conhecimento e comprometimento acadêmico, são, com todo respeito, inspirações teórico-metodológicas.

Assim, peço licença aos deuses da minha religiosidade, como faço diariamente, para com eles dançar. Aos deuses da filosofia, peço desculpas pelo emprego (talvez até irresponsável) de seus conceitos em meu vocabulário acadêmico, mas como prática e teórica das artes cênicas penso que as palavras, assim como os movimentos, existem para que as poetizemos. É por isso que eu danço com conceitos. Que a dança imanente, ou dança-imanência, seja então nada mais que um movimento de arte, um giro que se transmuta em deidade, uma cigana que exprime o sagrado feminino na errância e fugacidade de palavras levadas pelo vento que sopra de um corpo.



REFERÊNCIAS

BIÃO, A. J. C. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CAMPBELL, J. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CHIARELLI, T. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001. p. 257-270.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- HILKNER, R. R.; HILKNER, M. Ciganos: um mosaico étnico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4., 2012, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000092012000200022&script=sci_arttext. Acesso em: 10 ago. 2018.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARTINS, S. O corpo divinizado no candomblé da Bahia. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1493>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- MENDES, A. F. *A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas*. São Paulo: Letra D'água, 2018a. (Coleção Processos Criativos em Companhia, v. 5).
- MENDES, A. F. *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo nos processos de criação do espetáculo avesso*. São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia, v. 2).
- MENDES, A. F. Por uma dança transimane: o corpo cênico divinizado no processo de criação do espetáculo traços de esmeralda. In: CONGRESSO DA ABRACE, 19., 2018, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2018b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3933/4060>. Acesso em: 10 ago. 2018b.
- SANTOS, M. P. S. *Corpo: um modo de ser divino: uma introdução à metafísica de Espinosa*. São Paulo: Annablume, 2009.
- WHITMONT, E. C. *Retorno da deusa*. São Paulo: Summus, 1991.

ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES: é artista-professora-pesquisadora. Pós-doutora em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Doutora e mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Docente da Universidade Federal do Pará (UFPA).