

# ***Topologias da Carne: processos criativos em dança contemporânea ou como criar para si um Corpo sem Órgãos***

Juliana Soares Bom-Tempo

Aline Pinheiro Salmin

Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia/MG, Brasil

**RESUMO – *Topologias da Carne: processos criativos em dança contemporânea ou como criar para si um Corpo sem Órgãos*** – O presente trabalho se desenvolveu vinculado ao *Topologias da Carne*, processo criativo em dança contemporânea. A partir da incorporação dos conceitos de Corpo sem Órgãos (CsO), território, corpo-carne, bem como em relação às propostas de Laban para o movimento, objetiva-se produzir uma transdução dos incorpóreos dos conceitos em microvibrações de um corpo em dança. A metodologia passa pelo estudo exaustivo dos conceitos em relação intrínseca à realização de experimentações práticas em dança, que podem abrir as organizações corporais à experimentação de um corpo intensivo.

Palavras-chave: **Corpo. Intensivo. Dança. Filosofia.**

**ABSTRACT – *Topologias da Carne: creative processes in contemporary dance or how to create a Body without Organs for oneself*** – This work was developed in a close link to *Topologias da Carne* [*Topologies of the Meat*], a creative process in contemporary dance. From the incorporation of the concepts Body without Organs (BwO), territory, body-meat, as well as in relation to Laban's proposals for movement, the aim is to produce a transduction of the incorporeal from the concepts into micro vibrations of a dancing body. The methodology covers the exhaustive study of the concepts, in an intrinsic relation to practical experiments in dance, which can open the corporeal organizations to the experimentation of an intensive body.

Keywords: **Body. Intensive. Dance. Philosophy.**

**RÉSUMÉ – *Topologias da Carne: les processus de création en la danse contemporaine ou comment créer pour lui-même un Corps sans Organes*** – Le présent travail a été développé en lien avec les *Topologias da Carne*, processus créatif dans la danse contemporaine. À partir de l'incorporation des concepts de Corps sans Organes (CsO), de territoire, du corps-viande, ainsi que par le rapport aux propositions de Laban pour le mouvement, on vise à produire une transduction des incorporels des concepts dans les micro vibrations d'un corps en danse. La méthodologie passe par l'étude exhaustive des concepts intrinsèques à la réalisation d'expériences pratiques en danse, qui peuvent ouvrir les organisations corporelles à l'expérimentation d'un corps intensif.

Mots-clés: **Corps. Intensif. Danse. Philosophie.**

### *Topologias da Carne: pistas para des-re-territorializações*



Imagem 1 – Topologias da Carne – Estudo nº 1. Evento Sala Aberta em Uberlândia/MG (2015).  
Fonte: foto de Natália Oliveira (2015).

*Topologias da carne* é um processo criativo em dança, desenvolvido entre os anos de 2015 e 2016 (Imagem 1). Inicialmente, partimos de um estudo das possibilidades de movimento tendo como foco torções corporais. Posteriormente, desenvolvemos um estudo aprofundado sobre desconstrução de linearidades do organismo, na tentativa de experimentação de um corpo vibracional, intensivo e visceral, que permitisse a construção de um corpo aberto aos fluxos de forças ainda não formatadas.

Tal perspectiva de experimentação do movimento se alinha ao que podemos encontrar no conceito de *esforço* em Laban (1960), ao propô-lo como uma espécie de ponto zero do movimento ou, nas palavras do autor (1960, p. 3), “impulso interior na origem do movimento”. A busca pelo *clique* que inicia o movimento, um estado de iminência, que concentra energias ainda não formalizadas em movimentações extensivas.

Como preparação para tal processo criativo, utilizamos exercícios de respiração, como estratégia de abertura para a passagem das intensidades e, também, uma metodologia de vibração corporal, contenção do fluxo e fluxo livre, que consiste em deitar-se em decúbito dorsal, produzir uma prática respiratória com profundidade inspiratória e expiratória, compondo respirações completas, com preenchimento total da caixa torácica, e liberar as tensões corporais atentando-se a um processo de vibração dos espaços internos do corpo que acontece involuntariamente. O trabalho consiste em dar vazão a tais vibrações involuntárias, deixando-as se expandirem por todo o corpo e ganhando expressão no espaço. Essa metodologia foi utilizada para a preparação corporal do trabalho. Conjuntamente a tal estratégia, também desen-

volvemos estudos práticos com respiração, estados meditativos e experiências de vibração para construção do corpo de que falamos.

Vale ressaltar que o trabalho se voltou para o *Topologias da Carne – Estudo 1*<sup>1</sup> e, nesse processo, explorou de modo mais frequente a vibração e contenção do fluxo, descritos anteriormente. Após um tempo de experimentação da vibração corporal, e a partir do momento em que há contenção, que seria uma paragem voluntária da vibração, o corpo entra numa relação de fusão entre movimentações voluntárias e involuntárias, que gestam o que chamamos de *brotamentos* de torções muito internas, viscerais e que, aos poucos, superficializam-se e ganham visibilidade no espaço, dando vazão aos fluxos intensivos, tendo o próprio corpo como território expandido no e com o espaço. Nesse processo, entendemos esse estado criado e acessado no corpo como estado de iminência do movimento, mais uma vez ressaltando o princípio do esforço em Laban.

Esforço é a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. Esforço é o ritmo dinâmico do movimento do agente. A partir de uma atitude interna do agente para com os fatores de movimento e de sua maneira de responder ao mundo, desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento (Rengel, 2001, p. 60).

É a partir de uma preparação física ocasionada pela vibração, de perceber os estados que o corpo vai criando e por quais lugares ele pode ir que o trabalho acontece: a abertura da escuta para os micromovimentos e as microtensões do corpo são essenciais na construção de um corpo intensivo, a busca pelo que Deleuze e Guattari (1996) chamam de *Corpo sem Órgãos* (CsO).

A operação proposta em *Topologias da Carne* se dá em termos de procedimento metodológico na busca por uma íntima relação de codependência entre conceito e experimentação prática em dança. Assim, não se trata de analisarmos os processos práticos a partir do conceito de CsO, mas, antes, buscarmos acessar a dimensão conceitual tendo como norte a experimentação prática e ir para a prática lançando como bússola a concepção de corpo intensivo, ou CsO. Uma incorporação do conceito e, ao mesmo tempo, uma conceitualização da prática. Junto a tal modo de relação entre prática em dança e conceito, um corpo intensivo, na relação experimental na busca

por um CsO, avoluma-se em si num processo de incorporação dos fluxos, exteriorizando o que propomos na qualidade de um *corpo-carne*.

A concepção de corpo-carne se associa ao processo criativo, sendo que, pelo delinear da carne e a partir da criação de uma topologia, surge o título do trabalho. A composição se dá no acompanhamento do traçar de linhas, volumes e intensidades presentes nas micro e macro movimentações, voluntárias e involuntárias. É o corpo que constrói relações e limites sobre e para si mesmo.

Mas talvez fosse preciso descer mais, por baixo da vestimenta, talvez fosse preciso atingir a própria carne, e veríamos então que, em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? (Foucault, 2013, p. 13-14).

É no aspecto da delimitação de espaços, na criação de outros corpos que o trabalho se configura e se expande criativamente: uma dilatação do próprio corpo, do espaço que ele ocupa e dos possíveis espaços que consegue ultrapassar. Ainda de acordo com Foucault (2013), é pelo corpo que percebemos outros corpos, outros mundos, e é por ele também que podemos ressignificar os lugares já passados e abrir a possibilidade de criação de outros espaços. Ele está em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo (Foucault, 2013, p. 14).

Desse modo, ter como matéria-prima de criação as intensidades do corpo, diz respeito ao processo de acompanhar as microvariações de temperatura, de tensão, de tónus, de textura, de cheiros de um corpo que constrói outros estados para estar e para disparar o movimento. Uma prática de experimentação corporal que opera como um agrimensor a vasculhar topo-

gias e acompanhar os movimentos, coreografando espaços engendrados no corpo. Assim, estaríamos diante de um corpo que se transmuta em carne. Mas de que se trata tal diferenciação que gera a passagem do corpo à carne? Em que consiste, em termos intensivos, essa diferença?

Se construímos uma topologia, uma delimitação de espaços e contornos da carne, é preciso dizer sobre qual carne falamos nesse processo criativo. Utilizamos a noção de carne como *vianda*, proposta por Deleuze. De acordo com Bom-Tempo (2015), *vianda* é a carne que já não se prende mais aos ossos e estruturas organizativas do corpo. É a carne que se configura como desacoplada das organizações.

A palavra carne em francês pode ser definida de dois modos: *viande* ou *chair*. A *viande* trata-se da carne animal, carne que inclusive é comercializada nos açougues, carne como bife, cortada do corpo animal. A *chair* refere-se a carne humana, no sentido carnal, a certa interioridade sentimental. Deleuze, em sua filosofia, faz uma crítica às interioridades, às essências, aos fundamentos. Deste modo, ao se aproximar da obra de Francis Bacon, pensa na carne já desorganizada de um corpo, carne que nada tem de interior, mas que está exposta, cortada, desfeita, carne que desce dos ossos (Bom-Tempo, 2015, p. 151).

Dessa maneira, partimos dessa noção para pensar em como um corpo organizado poderia acessar estados de uma carne e como esse novo regime de relação corpóreo se configura no processo criativo em questão. De fato, não estamos interessados em um corpo aliado ao recrudescimento das noções de organização e ordenação do corpo. A produção de um corpo intensivo pressupõe a construção de certa desorganização corporal e tais proposições, como já colocado anteriormente, nos aproximam do conceito de *Corpo sem Órgãos* (CsO) formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), junto à criação poética radiofônica de Antonin Artaud (1947). Nossa proposta é operar a passagem de um corpo amortizado pelas organizações à uma reterritorialização corpórea que lide com os fluxos intensivos – acesso sempre parcial ao CsO –, possibilitando um combate às organizações do corpo, à carne que gruda nos ossos e se mantém configurada, pronta, organizada.

Vale apresentar as noções implicadas nos conceitos relativos às proposições de territórios em Deleuze e Guattari. Diferentemente de uma possível ideia ligada a outras abordagens, o território para tais autores não se trata

exclusivamente de uma demarcação extensiva delimitada de uma porção de terra. Trata-se, antes, de um processo territorializante, uma construção ou desconstrução efetuada em ato e sempre passível de se desfazer ou refazer. Nas palavras dos autores (Deleuze; Guattari, 1997, p. 120): “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’”. A territorialização está sempre implicada em uma desterritorialização e em uma reterritorialização que não diz respeito ao que é funcional em termos de propriedade estabelecida, mas àquilo que se torna expressivo como criação artística. “Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais, para se tornarem expressivos” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 121).

O processo criativo *Topologias da Carne* se propõe a experimentar uma desterritorialização visceral, a partir de vibrações que permitiram brotamentos de torções involuntárias, num *se deixar tomar* pelo corpo desorganizado que, por meio de jogos de tensões, libera o movimento no espaço e o espaço do movimento. Dessa forma, a carne de que falamos pressupõe um acesso ao inumano, quase animal, carne-vianda que se processa no entre do movimento e do espaço. “[...] o movimento é constituído pelo trajeto entre diferentes pontos no espaço e não por uma sucessão de poses. O espaço é um aspecto oculto do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço” (Laban, 1960, p. 10).

Dizer sobre esse trabalho artístico é, necessariamente, produzir uma escrita atrelada a (des)continuidades, passagens, afecções, sensibilidades, atravessamentos, desconstruções, ressignificações, des-re-territorializações topológicas que acontecem entre espaço e movimento: intensidades. Como parte do processo criativo, além das experimentações em laboratórios corporais com o intuito de habitar a criação de movimentações e potencialidades da cena, mantivemos em construção um caderno de artista que acompanhou o processo desde o início. As escritas ganharam expressão e, a cada vez que o trabalho era feito, uma nova grafia surgia imediatamente após, como um resquício do corpo que acaba de dançar.

Peso que esvai e o corpo escorre. Transborda a pele, o osso e tudo o que lhe torna corpo. Transborda na passagem dos caminhos e na vibração que insiste em bater lentamente nos olhos que se retorcem e insistem em sentir saudades. Nos olhos

que insistem em sair do corpo e não mais habitar o lugar em que permanecem vivos e que dão forma ao que transborda e insiste em transbordar pelos buracos que me habitam (Fragmento de diário de artista).

A escrita é, em primeira instância, parte constituinte de uma tentativa de construir novos territórios e desterritorializar outros, imanência necessária a um corpo em intensidades. Como já citado anteriormente, a construção do trabalho criativo se dá vinculada à incorporação do conceito de CsO e, ao mesmo tempo, a experimentação corporal possibilita uma aprendizagem do conceito, num movimento de dupla captura, entre pensamento e dança. Deleuze e Guattari utilizam-se da obra de Antonin Artaud, *Para acabar com o julgamento de Deus*, gravação radiofônica realizada no ano de 1947, como fundamento para a elaboração do conceito de CsO. Artaud (2003) coloca em discussão a descolonização do corpo, em que este precisa ser habitado pelo sentir, sendo o interior do corpo ainda um lugar não descoberto. Para Artaud, é necessário o risco de perder o próprio corpo e, ao se perder da carne humana, o homem deixa de ser homem para conseguir acesso a um agir animal, uma carne animal. É necessário que o vazio possa habitar as partes mais internas do corpo.

A partir do pensamento de Deleuze e Guattari sobre o conceito de CsO, é na tentativa de construir um corpo de intensidades, um corpo que fuja às organizações e que se deixa passar por fluxos intensivos, que esse trabalho em dança acontece. Tal experimentação se dá entendendo que a efetivação de um CsO nunca é total, mas sim uma construção temporária, afinal, a totalidade e permanência de um CsO, inevitavelmente, resultaria em morte. É necessário compreender que existem vestígios de organização resultantes da desorganização, da desforma. Há sempre algo que se conserva, e o CsO se constrói como um limiar.

E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus (Deleuze; Guattari, 1996, p. 22).

É nessa iminência de se chegar a um limite que o trabalho criativo se constrói: na perspectiva ética, estética e política de sempre combater as organizações e significâncias. A movimentação de torções só acontece pela tentativa de desterritorializar e reterritorializar espaços, células, organismos e

é na constante des-re-territorialização de topologias corporais que a dança se dá, para além das torções macroscópicas do corpo.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limites, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (Deleuze; Guattari, 2012, p. 22).

Na tentativa de dissolver as organizações e abrir possibilidades de fluxos que circulem no corpo, mas que nunca se completam, nunca se efetivam totalmente, arriscamo-nos a dizer que a escrita que sucede a experimentação prática é esse resquício da experimentação de um CsO no presente processo criativo em dança. Os diários da artista funcionaram como cartografias ao constituir uma possibilidade de encontrar pistas para tal experimentação, sempre em processo, busca por um CsO, por fluxos de intensidades. Assim que o trabalho terminava e os fluxos ainda pulsavam, a artista colocava-se no exercício de escrita, deixando escorrer as sobras das torções, o que restou das vibrações e desorganizações do corpo e, à medida que escrevia, dava vazão às letras que conduziam novamente a outro estado de organização, uma reterritorialização do corpo que já era outro.

Pelas letras, uma nova corporeidade se imprimia no papel. Era um movimento de redescoberta e, ao mesmo tempo, de chegada em algo desconhecido. Essa escrita residual permitiu a ponte de um corpo vibracional, intensivo, para um corpo que constrói novas topologias. Ainda que esses entrecruzamentos não aconteçam exatamente dessa maneira, colocamos desse modo por questões didáticas, entendendo que, da mesma forma que há passagem para uma nova organização, a desorganização permanece e, quando há organização, também existem resquícios de desorganizações, sempre na tentativa de experimentação de um CsO que nunca é total nem permanente. Desse modo, a escrita conservava em si fragmentos de um CsO e, concomitantemente, permitia que uma des-re-organização se construísse já sendo outra.

Ademais, os diários também eram espaços de relações entre dimensões conceituais e questões que perpassaram o trabalho artístico em dança. Era na possibilidade de cruzamento dos conceitos, da escrita residual e da dança que as passagens aconteceram e fluíram pelo processo criativo.



## Conceituações (in)Corporais

Ao pensar a relação do corpo com a prática artística em dança em *Topologias da Carne*, nos deparamos com um corpo-carne atravessado por conceitos vinculados à prática. As aproximações conceituais só foram possíveis a partir da gênese de movimentos que nos abriram ao deslocamento do corpo ordinário para um corpo intensivo e, no encontro com as intensidades corpóreas, houve a necessidade de que tais articulações conceituais fossem apreendidas no trabalho prático, num fazer conjunto. Na relação entre filosofia e dança, nos encontramos com o pensamento de Deleuze e Guattari, e operamos junto a tais autores na perspectiva spinozista de uma filosofia prática. Sobre Deleuze, Kuniichi Uno (2012, p. 124) afirma:

Gilles Deleuze não parou de filosofar sobre a vida e o corpo vivo, todas as forças que agem, atravessam e moldam o corpo. Nesta ótica, o corpo se manifesta como se fosse um lugar informe, instável, sem fronteiras, onde as forças naturais e sociais se cruzam, se chocam, fervilham sem parar.

O encontro com o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari passou a compor com o corpo que estávamos tentando experimentar, possibilitando o atravessamento de alguns dos conceitos que perpassam as intensidades, as forças e os fluxos que acontecem no corpo. Assim, nos aproximamos da experimentação de um CsO sem saber, a princípio, que o faríamos.

Nesse processo de *gestação* de um CsO, na passagem do processo vibracional para os brotamentos de movimentos, pudemos destacar o conceito de transdução, de Gilbert Simondon (2003), tendo-o como operador dos processos criativos. Em seu texto *A gênese do indivíduo*, Simondon problematiza a ideia de que existe um princípio de individuação pré-individual; ou seja, que existiria algo que antecede o próprio processo de individuação, como se este já estivesse dado. Entretanto, para o autor, isso não é possível.

Então, o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser que supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual; por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas também o par indivíduo-meio (Simondon, 2003, p. 100).

Dessa forma, o processo de individuação ocorre nele mesmo e não em algo anteriormente dado. É necessário que o *individuar-se* se relacione tanto com o princípio, quanto com o processo, no entre, no *intermezzo* do pré-individual e do meio. E esse processo nunca é total. A individuação ocorre nessa constante relação indivíduo-meio e, dessa forma, não somente o indivíduo é alterado, mas o meio também. A individuação ocorre, na concepção do referido autor, em um meio que ele nomeia de *metaestável*, que não é instável, mas que também não é estável. Esse meio, por sua vez, produz tensões que devem ser resolvidas, criando algo, uma solução temporária para tal meio metaestável.

Tais processos de individuação e de resolução são operados pela transdução. Transdução é um termo criado por Simondon para designar um lugar de passagem. A cada nova região gerada, esta serve de princípio para a próxima que está por vir, numa constante relação de fazer-se gerar.

A operação transdutora é uma individuação em progresso; no domínio físico, ela pode efetuar-se de maneira mais simples sob forma de iteração progressiva; mas em domínios mais complexos, como os domínios de metaestabilidade vital ou de problemática psíquica, ela pode avançar com um passo constantemente variável e estender-se em um domínio de heterogeneidade; há transdução quando há atividade, estrutural e funcional, partindo de um centro do ser e estendendo-se em diversas direções a partir desse centro, como se múltiplas dimensões do ser aparecessem em torno desse centro; a transdução é a aparição correlativa de dimensões e de estruturas em um ser em estado de tensão pré-individual, isto é, em um ser que é mais que unidade e mais que identidade, e que ainda não se defasou em relação a si próprio em múltiplas dimensões (Simondon, 2003, p. 112).

Ao olhar para o desenvolvimento de uma cigarra, por exemplo, é possível ver esse processo de transdução de modo mais claro: logo antes da cigarra sair de seu exoesqueleto, há a prevalência de um ambiente metaestável, ou seja, um lugar de criação de tensões que necessitam que aquela questão seja resolvida e que se crie algo a partir dali. As tensões ficam tão grandes, permeadas de tantos fluxos, que chega o momento em que a cigarra se expelle de seu próprio esqueleto, dando vazão a outro corpo. Essa ponte, essa passagem para um momento de individuação, é a transdução.

Podemos incorporar esses conceitos ao processo criativo *Topologias da Carne*. O processo de vibração do corpo abre passagem para os mais diver-

os fluxos e intensidades percorrerem a dimensão corpórea e, assim, cria um ambiente que podemos chamar de metaestável: há constante tensão dentro desse território corporal. Em determinado momento, essa questão atinge a urgência por ser resolvida e, assim, há a criação de um primeiro movimento, partindo dessa relação tensional entre indivíduo (artista e microtensões corporais) e meio (espaço e corpo). É a partir daí que a transdução ocorre, na sucessão de gestos que brotam continuamente, sendo o primeiro gesto o desencadear de todos os subsequentes. Disparado por um ponto (que não necessariamente precisa ser o centro corporal), os fluxos vão se expandindo pelo corpo, criando mais gestos, mais torções, mais desterritorializações, reterritorializações, desformas, desorganizações, levando a experimentação de nuances de um CsO. A desorganização do corpo no trabalho criativo em dança cria um campo de forças que faz acontecer processos de individuação do e no movimento. Sendo assim, esse procedimento de individuação serve como disparador para a construção precária e parcial de um CsO: a transdução é então um procedimento que engendra um estado de CsO no processo criativo de Topologias.

A partir dessas questões, pensamos esses processos criativos utilizando o conceito de *transdução performática* desenvolvido por Bom-Tempo (2015):

Uma *transdução performática* acontece no fazer e no nascimento das relações de um ordinário que passa ao extraordinário, de signos que se abrem à invenção de novos significados, de realidades pré-individuais que se individualizam, que precipitam acontecimentos inesperados e redistribuem as potências e os corpos em jogos de tensões e de incompatibilidades, construindo as condições ambivalentes de imanência para que outros sentidos sejam gestados (Bom-Tempo, 2015, p. 73).

A ideia de transdução performática aparece-nos na instância de novas proposições que *Topologias da Carne* aponta: as ressignificações dos signos, invenções de um novo corpo que se constrói em si mesmo, a partir de si e do que lhe afeta em cena, redistribuição de potências que se instauram no corpo pela vibração e contenção de fluxos, fazendo brotar torções, deixando emergir desorganizações em um corpo cotidiano. Em tal processo criativo, há a construção de intensidades e territórios, de tensões que se instauram em cena, da construção de outros sentidos que podem ser gestados: há, nos processos empreendidos pelo trabalho, transduções performáticas. Dessa

forma, podemos dizer que a passagem de um corpo organizado para um corpo-carne – considerando a busca por um CsO –, se dá na condição de um processo de transdução performática, no caso da presente criação em dança.

Mas como acompanhar tais transduções performáticas? Poderíamos afirmar que a construção desse corpo intensivo, essa passagem do corpo à carne, é um acontecimento? Os corpos produzem acontecimentos, entretanto, o acontecimento não é de natureza corporal. O acontecimento se dá entre um corpo e outro, sendo impossível dizer exatamente onde ele se localiza, pois opera nas superfícies dos corpos em relação. Não podemos dizer que está em um nem em outro, mas sim que o acontecimento opera no encontro, na troca, no meio, no entre.

Ao abrir os estados de coisas, os corpos aos acontecimentos de sentidos que já não são os corpos e que passam pelas superfícies sem as profundidades de certa essência, cria-se uma abertura aos devires, às figurações, ao amorfo, aos sujeitos larvares, que, ao se darem, redistribuem as potências nos próprios corpos (Bom-Tempo, 2015, p. 142).

Os acontecimentos, para existirem, pressupõem encontros e aberturas às trocas e aos fluxos que circulam no entre dos corpos e, desses encontros, desses abrirem-se, pode surgir um acontecimento.

Ao lançarmos um olhar imediato ao processo criativo *Topologias da Carne*, diante dessas conexões prático-teóricas, arriscamo-nos afirmar quais acontecimentos se dão no trabalho. A título de exemplo, consideremos que a própria passagem de um corpo organizado para a experimentação de um corpo-carne é um acontecimento, afinal, onde de fato essa passagem ocorre? Ela não se localiza no corpo organizado, tampouco em um corpo-carne que tem sua localidade definida, mas sim nos encontros das nuances que operam no *intermezzo* de um corpo organizado e um corpo-carne, no espaço entre, na distribuição das potências que se modulam nos encontros entre corpos, retomando o que nos propõe Bom-Tempo. Dessa forma, é possível ampliar tal análise para outros momentos do trabalho: a relação entre público e artista em cena também opera um acontecimento. É no encontro que as potências se redistribuem e criam novos sentidos e sensações, criam uma terceira coisa que não está nem no espectador nem na artista, mas no encontro, na reterritorialização e desterritorialização dos corpos que se permi-

tem ao encontro com esse processo e, também, permitem que os fluxos se distribuam novamente, produzindo um terceiro elemento, que não se localiza em nenhum dos dois primeiros – nem espectador, nem artista.

Desse modo, uma transdução performática também pode ser considerada um acontecimento. De fato, ao pensarmos que essa transdução é a passagem para a criação de novos sentidos, novos signos, novas tensões e que isso ocorre entre os corpos, então é possível dizer que a transdução performática é um acontecimento. Se não há identificação de um lugar específico em que isso se realize, nem em qual instância, e não se localiza em nenhum dos corpos em jogo, mas sim no entre, no *intermezzo*, na violência dos encontros, então podemos pensar a transdução performática que engendra o processo criativo *Topologias da Carne* como um acontecimento. Mais uma vez, arriscamo-nos em afirmar que o processo todo passa pela espreita de microacontecimentos, afinal ele não é fruto da criação da artista em cena, nem do espectador, nem dos colaboradores do processo criativo: ele surge pelo tensionamento de signos, pela reorganização de tensões e pelos diversos corpos que se encontram e que, a partir desses encontros, podem redistribuir as forças que os atravessam. É em processos de individuação e criação de territórios que o processo criativo surge, sendo, portanto, da natureza do acontecimento. O processo criativo gesta zonas metaestáveis para que a transdução performática aconteça e redistribua a potência dos e nos corpos.

Da mesma maneira que, para que haja um acontecimento é necessário o encontro, é importante ressaltar que esse encontro não se dá de forma voluntária. Pelo contrário, o acontecimento é uma violência, pois rompe com o regime de relação pré-estabelecido, que violenta os corpos em uma relação de desterritorialização e possibilita a redistribuição das potências, alterando os regimes de percepção e as capacidades de afetar e ser afetado, alterando os sentidos nos encontros, gestando novos territórios, produzindo zonas de tensões que são capazes de se redistribuir entre os corpos.

Assim como o acontecimento surge de uma violência, de algo que desloca os corpos de seu território, a construção de um CsO também compartilha desse processo, dessa maneira, o brotamento de torções não se faz diferente. Na construção de um corpo intensivo por meio de uma transdução performática, é possível perceber que os movimentos que brotam têm algo de involuntário, de inconsciente, e surgem da violência das destabilizações

de um corpo que não mais se coloca em posição organizada, que, pelos afectos que lhe atravessam, é impelido a se abrir aos acontecimentos e aos regimes de signos que se reconfiguram na construção de novos territórios. Assim, tomamos a concepção de *affectio* para Espinosa, ao ser apontada por Gilles Deleuze (2002) na perspectiva de uma filosofia prática. Os afectos seriam as forças que atravessam o corpo gerando variações do *conatus*; concepção espinosista que designa a potência de agir dos corpos. Seria ainda aquilo que opera nos corpos, e que não passa pela representação, mas a antecede. Há, para Espinosa, uma simultaneidade entre corpo-mente, integrando-os a potência de agir no engendramento inicial do movimento. Nessa perspectiva, chegamos a um cerne de conexão possível entre o *conatus* espinosista e o *esforço* em Laban; ambos se encontram no ponto zero do movimento, com concentração de energia e de afecções que alteram e variam as potências de agir dos e nos corpos de modo ainda involuntário.

Entretanto, quando falamos em involuntariedade do processo criativo de *Topologias*, ao nos referirmos ao brotamento de torções, não estamos tratando aqui de uma perda de consciência da artista, como se, ao terminar o trabalho, ela não soubesse o que aconteceu anteriormente. Não se trata disso, mas, sim, de um pensamento criado que não é mais da ordem do julgamento, que não opera pela lógica racional de sistematização de ideias. O pensamento ocorre no corpo, ele é corpo. Assim, o involuntário aqui se trata de permitir que os fluxos passem pelo e no corpo e gerem movimentos, gestos, respirações, pulsos, torções, desorganizações, territórios, variando a potência de agir. É na iminência de se desorganizar que o movimento acontece, não sendo fruto, portanto, de uma vontade individual da artista, mas chegando ao que poderíamos considerar como um esforço, na perspectiva de Laban, ou, ainda, *conatus* em Espinosa.

Não é uma escolha mexer o braço, torcer os dedos da mão e respirar de maneira ofegante. Não é uma escolha consciente, mas sim uma permissividade ou uma passividade-ativa para que os fluxos passem, produzam tensões e microtensões no corpo e, portanto, movimentos e desorganizações que o corpo cartografa e acompanha. Voltamos a dizer: o processo criativo se dá como acontecimento que violenta os corpos em relação, os destitui dos planos racionais próprios a corpos que vivenciam regimes de percepção e de

sensibilidade ordinários, convocam o corpo a uma “lógica irracional dos movimentos aberrantes” (Lapoujade, 2015, p. 13).

### **Dançar a Carne**

Dançar a partir de impulsos que desorganizam o corpo pode parecer, de alguma maneira, algo inviável de ser explicitado em um momento pós. Analisar aspectos de um acontecimento, a experimentação de um CsO, a desestruturação de territórios, pode ser, à primeira vista, algo bastante complexo de sinalizar como palpável em palavras, quando dizemos com relação ao processo criativo. Talvez possamos pensar, com uma análise complexa dos movimentos que se realizam durante o processo criativo, o acompanhamento da involuntariedade desses movimentos. As torções que continuamente se efetivam disparam o pensamento ao nos voltarmos ao começo do movimento, a partir de aspectos que são fundamentais para que esses movimentos ocorram e, nesse sentido, a aproximação com as teorias de Rudolf von Laban nos permite permear o processo criativo como uma estratégia cartográfica. José Gil (2004, p. 14) afirma que:

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira, nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança.

A continuidade do processo *Topologias da Carne* se dá exatamente no limiar entre cada um dos movimentos. O primeiro, que sucede todos os posteriores, volta-se a si em constante renovação, em infinitos graus de posições e outros movimentos que, no fazer deles próprios, abrem possibilidades para os posteriores. Nesse sentido, perduram-se relações íntimas entre cada um desses movimentos, entre cada qualidade desses movimentos que não cessam de multiplicar e se fazer cada vez mais no corpo que dança.

Laban nos permite olhar para o trabalho de modo possível no que tangem a quais os tipos de encadeamento de movimentos configuram o fazer em dança do *Topologias da Carne*. Neste momento, é importante dizer que o processo todo tem como estratégia a improvisação. Existem alguns pontos de apoio nessa estratégia improvisacional, como a passagem do nível baixo para médio e depois alto, assim como um esvaziamento do corpo e das sen-

sações de torção quando se atinge o nível alto. Entretanto, a improvisação é norteadora do trabalho. A aproximação com o pensamento de Laban nos ajuda a acompanhar as variações das potências de agir:

Uma das modalidades da experiência da dança é, para Laban, a improvisação. Seguido de perto pelo saber-sentir, o saber-improvisar reúne opostos que, todavia, se complementam, como a memória e o esquecimento, a consciência plena do movimento e o deixar-se ir, que convergem na descoberta do corpo movente, na descoberta da experiência do movimento (Barbosa, 2011, p. 47).

É a partir da improvisação que nos abrimos a variados fluxos que circulam pelo corpo e que, a partir da sensação deles, prosseguimos o trabalho por um ou outro caminho, na confluência do pensamento que se dá no corpo, na busca por ampliar o *conatus*, a potência de agir. É pela escuta e abertura da percepção que nos desvencilhamos da racionalização analítica do corpo, permitindo que o pensamento se dê num campo mais ampliado, no sentido da escuta, da experimentação de uma consciência-inconsciente do corpo, deixando a desorganização e a (des)territorialização atravessarem o corpo em processo, permitindo à percepção não passar *a priori* pelo viés analítico da cognição, mas sim pelo processo criativo do pensamento. A improvisação em dança permite a experimentação, permite o brotamento de desorganizações intrínsecas ao fazer artístico do trabalho em questão.

Em termos de análise de movimento, propomos algumas construções a partir dos pensamentos de Laban: para isso nos atentaremos ao estudo da Eukinéctica (ou teoria dos esforços), que são aquelas qualidades intrínsecas ao movimento. A Eukinéctica diz respeito às qualidades assumidas no movimento, à intenção de se relacionar. Os fatores de movimento são quatro: peso, tempo, espaço e fluência e, quando unidos três dos quatro fatores, resultam as Ações Básicas de Esforço, que combinam peso, tempo e espaço. De acordo com Lenira Rengel (2001), o fator fluência não é determinante para ocorrerem as ações básicas, pois elas acontecem independentemente do fluxo, do mesmo modo que elas só podem acontecer pelos fatores tempo, espaço e peso. Com essas combinações, originam-se oito ações corporais, sendo que daremos destaque à ação de torção (Imagem 2), afinal, é a partir dela que o processo acontece:



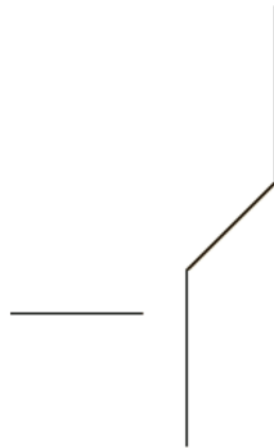


Imagem 2 – Diagrama da ação básica de torcer.  
Fonte: Elaboração das autoras (2017).

A torção se relaciona da seguinte maneira com os fatores do movimento: “1- Torcer sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme, sua qualidade de tempo é sustentada” (Rengel, 2001, p. 21).

- Sobre o espaço:

O fator de movimento *Espaço* tem relação com o foco dado, em uma relação direta (unifocal) ou flexível (multifocal). Espaço direto se relaciona a um aspecto mais retilíneo, em um espaço mais restrito, sem torções. Por outro lado, um espaço flexível denota a ação a partir de uma relação com múltiplos pontos do espaço, no uso mais multidirecional. De acordo com Barbosa (2011, p. 60): “Quando o espaço é indireto, esta comunicação entre o corpo e o espaço tende a se alargar, tornando o movimento mais flexível, amplo e multifocado. No espaço indireto várias partes do corpo vão para diferentes lugares ao mesmo tempo”.

Quando a artista se coloca em cena e inicia o trabalho *Topologias da Carne – estudo n. 1*, torna-se evidente o modo como se relaciona em um espaço flexível: não há necessariamente o estabelecimento de uma referência de frente ou costas para o corpo, afinal, da mesma maneira que a cabeça está em uma direção, os olhos se direcionam para outra, o braço direito em outra, o esquerdo ainda em outra e assim sucessivamente pelo corpo todo. Em qualquer posição que o espectador se colocar para assistir ao trabalho, será difícil determinar para onde ela se move, de forma unificada. Existe identificação de partes do corpo que, por vezes, podem ser mais ou menos direcionadas.

- Sobre o peso:

O fator *Peso* se relaciona diretamente com a força da gravidade. Desse modo, utilizamos determinado peso para resistir ou não a ela. Podemos encontrar, assim, um peso ativo ou passivo. O peso passivo se relaciona com a entrega total do peso do corpo, abandonado. O peso ativo se relaciona com a energia para se movimentar e se relaciona diretamente com o emprego de tônus muscular para a realização da tarefa. Destarte, o peso ativo pode se dar de forma leve ou firme. No processo em questão, caracterizamos um peso que oscila entre ativo e firme, passivo e leve. A firmeza e a leveza denotam qualidades de resistência e entrega, consideramos que há uma grande massa por sobre o corpo, numa relação de variação contínua com resistir e ceder à gravidade.

- Sobre o tempo:

O fator *Tempo* se relaciona com a maneira como nos portamos, de modo súbito ou não, em relação à determinada ação. Quando temos pressa, por exemplo, imprimimos um tempo mais urgente, enquanto que uma ação sem pressa alguma, como um longo passeio por um bosque, se dá de forma mais sustentada. Logo, o tempo pode ser súbito ou sustentado. Em *Topologias da Carne*, percebemos a relação com o tempo sustentado: há, através de microtensões e movimentações, a dilatação do tempo cronológico. Aliás, percebemos claramente o quanto o trabalho coloca em questão a relação com o tempo cronológico, perdendo a noção dos minutos na entrega para o corpo nesse novo estado. O tempo dos movimentos é bem lento, às vezes quase em pausa, quase como imperceptível, entretanto, existem milhões de urgências nos fluxos que atravessam o corpo, na contenção das vibrações. De acordo com José Gil (2004, p. 13):

[...] não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade.

É importante ressaltar que, durante toda a construção do processo criativo, houve uma grande evidência nas nuances que o corpo produzia enquanto dançava. O pensamento de ter alcançado a imobilidade, como diz

Gil, era também o de ter alcançado consistência e uma consciência-inconsciente no próprio fazer. Não se trata de acessar uma consciência regada de voluntariedade dos movimentos, da capacidade racional de determinar analiticamente como ou quando deveriam ser executados os movimentos no processo criativo. Não é dessa maneira que o *Topologias da Carne* se configurou: havia uma predisposição em deixar que os fluxos do corpo tomassem o sentido que lhes coubesse naquele momento e que os movimentos pudessem surgir involuntariamente, junto ao que lhe antecedesse, a partir da construção de territórios e desestabilizações de ambientes estáveis, na criação de metaestabilidades que produzissem uma necessidade súbita de resolução de um espaço não mais organizado. Sucessão de transduções performáticas. E, nessa sucessão, toma-se consciência do corpo. Para José Gil (2004, p. 14):

‘Consciência do corpo’ significa, assim, uma espécie de avesso da intencionalidade. Por exemplo, não se *tem* consciência *do* corpo como se tem de um objeto percebido. Aqui, toda a consciência não é ‘consciência de’, o objeto não surge ‘em carne e osso’ diante do sujeito; pelo contrário, a consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo.

Dessa maneira, a intencionalidade é, no processo de criação, submetida não à voluntariedade das percepções em determinar como e de que forma se mover; trata-se de dar vazão aos fluxos mais intensos produzidos pelo e a partir do corpo; trata-se de regar as bordas de cada buraco em que a artista se encontra, para adentrá-los, como em um grande salto às desorganizações, movidas em direção ao *conatus* e ao esforço. Como se, ao saltar, abrissem novos territórios, desterritorializando outros e reterritorializando ainda outros, permeados de fragmentos daqueles anteriores diante desses novos, tendo como bússola o aumento da potência de agir. Numa totalidade nunca completa, que não finda de acontecer: “[...] como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (Gil, 2004, p. 15).

Quando analisamos *Topologias da Carne* à luz das teorias de Laban, torna-se mais possível que, mesmo com os movimentos desorganizados na busca pela experimentação de um CsO, ainda permaneça certo rastro de organização que nos permitiu, enfim, analisá-los de outra maneira. Nessa análise, partimos da premissa de que todo corpo, ao buscar construir em si um

CsO, precisa de certo nível de resto de organização que se faz presente nesse movimento, pois é a partir desses vestígios que somos capazes de olhar para o trabalho, considerá-lo dotado de certas características e incorporá-lo junto a certas teorias ou pensamentos filosóficos e artísticos. A necessidade da escrita do caderno de artista, que se apresentou em fragmentos logo após a dança, por exemplo, se fez na tentativa de articular o processo criativo a outros níveis corpóreos e se corporificar de outra maneira, para que alimentasse o corpo em cena e a escrita analítica que aqui apresentamos.

### **Algumas Considerações Finais**

A proposição de relacionar as dimensões prático-teóricas de um processo criativo em dança, que se propôs à desconstrução de linearidades, se fez de modo construtivista e ligado ao acompanhamento das topologias, dos movimentos de des-re-territorialização e de desorganização do corpo em movimento. Gestar tais acompanhamentos do trabalho em palavras permitiu que, até certo ponto, os fluxos que percorreram o corpo pudessem também percorrer conceitos e relações filosóficas com o próprio dançar, numa constante troca entre tais instâncias. Um corpo de intensidades, fluxos, passagens, afecções, que produziu torções, microtensões, vibrações e fluxos. Corpo-carne, desorganizado, desordenado, que escorreu pelos ossos na busca pelo *conatus* e pelo ponto zero do movimento. Uma topologia que se deu a partir da dilatação do corpo no espaço e na tentativa de ultrapassagem dos próprios espaços possíveis para um corpo.

A experimentação de um CsO foi a possibilidade de desterritorialização e reterritorialização corpórea, na tentativa por criar territórios que logo já puderam ser desfeitos e refeitos novamente. Cartografar, na medida de um agrimensur, as microvariações de temperatura, de tensão, de tônus, de textura, de cheiros. Territórios que foram desterritorializados e reterritorializados, numa constante relação com o corpo que se coloca em cena, que produz vibrações, movimentos e novas relações com os fluxos que o percorrem.

Da mesma maneira que o CsO nunca é total, havendo sempre algo que sobra de organização, o processo criativo *Topologias da Carne* também operou de tal modo. A desorganização nunca foi total, houve sempre uma ponte entre o que se desorganizou e os resquícios de corpos organizados,

numa constante relação de tensão, que produziu novos territórios. Os resíduos do trabalho se mostraram no caderno de artista, que fez conexões entre o que se desorganizou e o que se reorganizou, em uma passagem, em um limiar entre as torções do corpo e o que sobrou delas. As imagens foram sendo criadas, sempre des e reterritorializadas, com sobras do que se apresentou em cena, em uma relação cartográfica de mapeamento das microintensidades de um corpo que se transmuta em carne.

Nesse sentido, as aproximações conceituais do processo criativo com alguns autores permitiram que as relações fossem tecidas de modo conjunto, num constante construir de encontros entre o que foi feito em cena e o que se evidenciou conceitualmente, numa relação coimPLICADA entre prática e teoria. Pensar as relações de transdução de ambientes metaestáveis, que geraram tensões para assim criar um processo de individuação, fez com que o processo criativo gerasse dimensões e pensamentos, de um corpo que se colocou em cena desconstruindo linearidades e organicidades na operação de transduções performáticas.

O processo criativo como acontecimento foi capaz de deslocar tais relações entre procedimentos práticos e incorporações conceituais. Essas duas relações produziram acontecimentos e, portanto, deslocaram os corpos em jogo. Deslocaram relações, permitiram a passagem dos fluxos e que essas passagens se abrissem para que fossem atravessadas, produzindo encontros e tensões: a criação de territórios a partir do processo criativo como um acontecimento.

Fazer tais aproximações permitiu que o processo criativo fosse gerado pelas relações entre o constante mapear das desorganizações que ocorreram em cena, analisando esses movimentos. As aproximações com Laban nos permitiram exatamente esse constante acompanhar dos movimentos que, subsequentemente, foram ocorrendo na dança *Topologias da Carne*. Analisar o processo na qualidade de improvisação, dizendo sobre ele em relação ao peso, espaço e tempo, possibilitou a construção de uma visualizabilidade do processo em relação ao esforço e ao *conatus* que este mobilizou, ao mesmo tempo em que se analisou os fluxos de passagem, percorrendo o corpo nos violentos processos de encontros e de produção de subjetividades para gerir experiências de um corpo intensivo em dança contemporânea.

## Nota

- <sup>1</sup> O processo criativo *Topologias da carne – Estudo nº 1* faz parte de um projeto maior, denominado *Topologias da Carne*. Desde o segundo semestre de 2016, iniciamos os desdobramentos do processo criativo em dança, ampliando o projeto de origem e dando continuidade a ele, sendo parte disso o desenvolvimento do trabalho criativo *Defê[c]to*: um segundo estudo que amplia as relações com a vibração, experimentando o fluxo livre. Esse segundo trabalho ainda está em desenvolvimento na presente data.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec le jugement de Dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté**. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

BARBOSA, Vivian V. P. **Sobre A Autonomia da Forma na Dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. **Por uma Clínica Poética: experimentações em riscos nas imagens em performance**. 2011-2015. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins, Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LABAN, Rudolf von. **The Master of Movement**. London: MacDonal and Evans, 1960.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os Movimentos Aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. In: PELBART, Peter Pál; COSTA, Rogério da (Org.). **Cadernos de Subjetividade**: o reencantamento do concreto. São Paulo: Editora Hucitec, 2003. P. 97-117.

UNO, Kuniichi. **A Gênese do Corpo Desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

Juliana Soares Bom-Tempo é professora adjunta do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia (UFU); coordenadora do grupo de pesquisa ASFALTO. Doutora pela Faculdade de Educação da UNICAMP - Bolsa CAPES (2015). Doutorado sanduíche (01/2014 à 01/2015) na Université Ouest-Nanterre - Paris/FR (Paris X) sob co-orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anne Sauvagnargues - Bolsa PDSE-CAPES - Brasil. Mestre em Psicologia pela UFU (2008) - Bolsa CAPES. Graduada em Psicologia pela UFU (2004).

E-mail: ju\_bomtempo@yahoo.com.br

Aline Pinheiro Salmin cursa o último ano do Bacharelado no Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia/MG. Bolsista do Programa de Bolsas PIBIC/CNPq-UFU 2016-2017. Dançarina e performer.

E-mail: alinepsalmin@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 04 de maio de 2017*

*Aceito em 05 de janeiro de 2018*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.