

Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA
"Formação em Dança: estratégias de emancipação."

Goiânia - 2016

ISSN: 2238-1112

Para citar esse documento:

GONÇALVES, Camila Correia Santos; LUCENA, Aline Soares de; RENGEL, Lenira Peral. Dançacorpoespaço: interação emancipadora. *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, 2016. p. 144-153.



www.portalanda.org.br

Apoio:



DANÇACORPOESPAÇO: INTERAÇÃO EMANCIPADORA

Lenira Peral Rengel (UFBA)ⁱ

Aline Soares de Lucena (UFBA)ⁱⁱ

Camila Correia Santos Gonçalves (UFBA)ⁱⁱⁱ

RESUMO: Contextos de formação continuada em dança, da infância até à vida adulta, nos interessam como campos de investigação, seja no ambiente formal e no informal, seja quem dança profissionalmente ou não. Propomos que zonas dos corpos e zonas dos espaços, na dança, interagem (SILVA, 2014) e se cocriam, participando da geração de espaços afetivos (McCORMACK, 2013). Na ação de interação emancipadora, o prefixo *co* traz um contundente aporte para entendermos relações que se afetam simultaneamente, mesmo que de modos assimétricos. Pensar dançacorpoespaço como coimplicados no que se move, ou seja, no movimento (LABAN, 1984), trata de buscar estabelecer uma ética situacional (GIELEN, 2014). A arte, no caso específico a dança, é parte do comportamento humano (DISSANAYKE, 2012) e por sua longa e contínua presença na evolução da espécie intentamos que ela contribua para uma formação da pessoa que tenha uma visão afetiva do futuro e um otimismo racional (RIDLEY, 2014).

PALAVRAS-CHAVE: Formação Em Dança. Interação Emancipadora. Espaços Afetivos. Ética Situacional.

DANCEBODYSPACE: EMANCIPATORY INTERACTION

ABSTRACT: Contexts of continued dance formation, from childhood to adulthood, are our interest as research fields, whether in formal and informal environment, whoever dance, professionally or not. We propose that areas of bodies and areas of space, in dancing, interact (SILVA, 2014) and cocreate themselves, participating in the generation of affective spaces (McCORMACK, 2013). In emancipatory interaction of action, the *co* prefix brings a forceful contribution to understanding relationships that affect each other simultaneously, even if in asymmetric modes. Think dançebodyspace as coimplicated in moving, i.e the movement (LABAN, 1984), comes to seek to establish a situational ethics (GIELEN, 2014). The art, in particular dance event, is part of human behavior (DISSANAYKE, 2012) and for his long and continued presence in the evolution of the species we undertake it contributes to the formation of the person whit an emotional vision of the future and an rational optimism (RIDLEY, 2014).

KEYWORDS: Formation In Dance. Emancipatory Interaction. Affective Spaces. Situational Ethics.

Ao empregarmos dançacorpoespaço criamos e propomos um neologismo para, em uma palavra, compor os tantos fluxos que somos no fazerpensar dança. Argumentamos também que há indefinição no uso do termo **corpo** nos contextos diversos de formação continuada que investigamos. Corpos são pessoas e, ainda, cada pessoa, cada artista, cada criança, a educação familiar, escolar, sua cor, suas danças, sua deficiência, as danças que lhe são impostas, por exemplo. Pode parecer óbvio dizer que corpos são pessoas, mas pensamos ser necessário frisar que nossa perspectiva é a de abordar corpos humanos em relação a, em interação a outros corpos (pessoas) ou mesmo corpos não humanos ou corpos que denominamos de objetos, como uma televisão ou um computador, ou um celular. Mesmo que tenhamos um "corpo" como uma obturação, por exemplo, no corpo que somos, esta mesma obturação já é parte deste corpo, ou um corpo em outro corpo, um não podendo viver sem o outro. Ou ainda, se um adolescente não pode dançar sem óculos, entendemos que os óculos são como corpo ou mesmo objetos biológicos (DAWKINS, 2001) já que denotam vida humana. Assim, também propomos *dessencializar* o corpo, ou seja, não há um corpo em si mesmo, não há um espaço em si mesmo, não há uma dança em si mesma.

O entendimento de corpo aqui proposto é entendê-lo tal no qual corpo e mente não são separados, o corpo é corponectivo. Devido a uma histórica postura hierárquica da mente sobre o corpo, essas instâncias podem se desdobrar em teoria/prática, razão/emoção, natureza/cultura, ser humano/animal, ativo/passivo, dentro/fora, entre outras dicotomias. Sendo assim, propomos pensar o espaço sob esse mesmo ângulo, implicando dizer que corpo e espaço coexistem de forma simultânea.

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, pode ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes. (LABAN, 1978, p. 109).

Nossos procedimentos – que afirmamos serem, de fato, uma conexão empírica sistemática de teoriaprática (e de novo, *neologizamos*, pois nossa compreensão é implicada de modo indissociável) – em tão díspares espacialidades que coexistem com tantos e diversos corpos se vinculam a agir em igualitarismo, em fraternidade, em amizade, em

convivência (AGAMBEN, 2009)¹. Dizemos ainda, que ao reconhecer nossas diferenças e ao nos engajarmos veementemente nas ações de efetivação das leis, diretrizes e resoluções muito recentes do nosso país, o que está imanente na nossa elaboração, mesmo que insuficiente, sempre, é uma ação implicada

com o que Kant chamou de “uso público da razão”, com o pensamento, com a universalidade igualitária do pensamento. Quando Paulo diz que, do ponto de vista cristão, “não há grego nem judeu, não há homem nem mulher”, afirma que raízes étnicas, identidade nacional etc não são uma categoria da verdade; para usar termos kantianos precisos, quando refletimos sobre nossas raízes étnicas, praticamos o uso privado da razão, restrito por pressupostos dogmáticos contingentes, isto é, agimos como indivíduos “imaturos”, não como seres humanos livres que se concentram na dimensão da universalidade da razão. Para Kant, o espaço público da “sociedade civil mundial” designa o paradoxo da singularidade universal, de um sujeito singular que, numa espécie de curto-circuito, contornando a mediação do particular, participa diretamente do Universal. Desse ponto de vista, o “privado” não é a matéria-prima de nossa individualidade oposta aos laços comunitários, mas a própria ordem institucional-comunitária de nossa identificação particular. (ZIZEK, 2011, p. 8).

Ressaltamos que o universal e/ou universalidade se refere a: para todas as pessoas.

Pode-se, assim, sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais. Tais homens saberiam que ninguém nasce com mais inteligência do que seu vizinho, que a superioridade que alguém manifesta é somente o fruto de uma aplicação tão encarniçada ao exercício de manejar as palavras quanto a aplicação de outro a manejar instrumentos; que a inferioridade de outrem é a consequência de circunstâncias que não o obrigaram a buscar mais. Em suma, eles saberiam que a perfeição alcançada por um ou outro em sua arte não é mais do que a aplicação particular do poder comum a todo ser razoável, que qualquer um pode experimentar quando se retira para esse espaço

¹ Temos desenvolvido em nossos projetos de pesquisa e respectivas publicações esta proposta de Agamben (ver RENGEL e LUCENA, artigo ANDA 2015 – Ação corporal labaniana com respeito ao comum).

íntimo da consciência em que a mentira já não faz mais sentido. Eles saberiam que a dignidade do homem é independente de sua posição... (RANCIÈRE, 2002, p. 80).

Então falaremos de corpos, de pessoas, corponectivos não importa a cor, o tamanho, o lugar e também importa e muito. Enfatizamos: afirmamos a igualdade de estar e ser no mundo, obviamente não se trata de homogeneidade, não se trata de relativizar ou minimizar as vilanias discriminatórias de humanos.

O corpo e o espaço se co-afetam, e depende muito nós, os corpos que cocriam com os espaços, as possibilidades de tornar ambientes e situações mais favoráveis para o ensino/aprendizagem.

Espaços afetivos

Na cocriação dançacorpoespaço nossas geografias (nossas zonas), ou seja, nossas escritas em nós no espaço terra, chão, parede, barra e no espaço imaginado se constituem em desmoronamentos, terremotos, ligeiras quedas, consistentes planos, linhas, traçados, sorrisos, vincos, braços que se dirigem a um colo como o fluxo de um rio, pernas que caminham como em montanhas ou serpenteiam como rabos de sereias. Os espaços, as planícies, as ruas, as cidades, as praias, a sala de aula (ou a falta dela) na Escola de tal, uma dança em um vagão de trem emergem como espaços afetivos (McCORMACK, 2013). Derek McCormack é geógrafo e insta a se pensar (e a agir) nos espaços e lugares por meio de uma composição que reafirma a experiência como fonte (mesmo que modesta, diz o autor) de um “experimento, conceitual, empírico e ético-político”. A sala de aula, o corredor, o pátio, os espaços, os armários, barras, espelhos, cadeiras espalhadas e/ou empilhadas, sacolas, chinelos, tênis por tudo e/ou do canto ao centro – afetando os movimentos – são mais do que fenômenos físicos. Os espaços, os corpos, as danças estão em relação e em processo. Processo esse que envolve heterogêneas e imbricadas qualidades afetivas, como emoções, imagens, humores, ideias, inferências, geometrias, objetivos, ansiedades. E mais, os afetos são alargamentos/ estreitamentos de intensidades, conjunções de tempos, suores, difusos ou sincopados ritmos, melodias, tempos não métricos, vocabulários, histórias singulares e/ou coletivas que mapeiam o nosso mover. Damos importância a abordagens metodológicas que fazem a experiência ser experimentada, sendo o experimento uma ação geradora de ideias, de descobertas,

perguntas e não uma prova ou uma demonstração de algo prefigurado (McCORMACK, 2013). Ao dizermos: "Diagonal!", por exemplo. As pessoas, em sua grande maioria, vão para a diagonal da sala ou do lugar onde estamos e ficam de frente para executar sequências, exercícios e/ou improvisos... na diagonal = uma linha reta (da sala). E o que dizer de: Diagonal do/no corpo? Como modificar o pensamento/sensação do que seja uma diagonal espacial? No corpo e no espaço? Por mais que haja um vetor espacial reto, há simultaneamente neste reto uma infinidade de designs dos movimentos no dentro/fora corpo que faz curvas, torções, abaixa-se, inclina-se, oscila no equilíbrio. Dançacorpoespaçodiagonal acentua a tridimensionalidade que é o corpo e como corpo é corponectivo, se espaçocorpo é tridimensional, espaçamente é também tridimensional. Ao interagirmos corponectivamente com os corpos (qualquer corpo) teremos mais possibilidades, na ação na experimentação da tridimensionalidade, de ampliar a sensação/pensamento do espaçomundo e perceber, considerar, recusar, ideias, saberes, modos de danças, por exemplo. O conceito de diagonal, ou qualquer outro, é uma abstração vivida, seja pela criança ou pelo dançarino profissional. Conceitos são matéria para experimentação com experiência, diz McCormack (2013).

Interação e Interatividade em ações emancipatórias

Marco Silva nos traz que o sentido de interação, em uma perspectiva genérica, defende que nenhuma ação humana existe separada da interação.

Goffman e Strauss também constatarem o sentido genérico do termo quando dizem que sempre existe interação entre dois ou mais indivíduos em presença um(ns) do(s) outro(s). Mesmo quando há ausência de motivação, de predisposição, de complexidade. Goffman diz: "Não acontece nunca que nada aconteça". Ou seja: "Mesmo se um indivíduo pode parar de falar, ele não pode impedir-se de comunicar pela linguagem do corpo. (SILVA, 2014, p.119).

Deste sentido ampliado de interação o autor aborda o termo **interatividade**, sendo então a interatividade um tipo singular de interação. A interatividade propõe participação-interação, que se apresenta como uma resposta autônoma, criativa e não prevista, e trata de abolir fronteiras entre autor e fruidor, palco e plateia, produtor e consumidor, **professor e aluno**. Assim interação é vista em uma proposta de multidirecionalidade.

Podemos pensar então que nesta ideia de interação a informação não caminha somente de um polo emissor para um polo receptor (unidirecional), mas entre simultaneidades, entendendo que todo emissor é potencialmente um receptor e todo receptor é potencialmente um emissor (SILVA, 2014). Sendo assim, a interatividade prevê que todos que interagem são coautores, incluindo nessa interação não só os corpos, mas também o espaço enquanto emissor/receptor afetivo.

Nesta perspectiva de interação podemos abolir fronteiras entre autor e fruidor, e tratar a ideia de coautoria numa perspectiva de troca de informações sujeitas a constantes complementações a partir do que as afeta. Nos espaços formativos a perspectiva interacionista deve prever que os corpos e os espaços se afetem e cocriem as informações, mesmo que esta interação ocorra de forma assimétrica (em diferentes níveis de complexidade, ou, um, em determinado momento, se movimente mais que o outro, por exemplo), mas numa perspectiva multidirecional de comunicação, como nos traz Paulo Freire: "A educação autêntica, repitamos, não se faz de 'A' para 'B' ou de 'A' sobre 'B', mas de 'A' com 'B', mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 2007 p. 98).

Pensando sobre esses aspectos acerca da interação, pode-se destacar que uma ignição que possibilita uma formação emancipatória é a modificação de uma prática comunicacional muito presente nos espaços educativos, a que separa emissão e recepção. A educação emancipadora se dará, portanto, em outra lógica de comunicação educacional que não a do falar/ditar do mestre (no caso do professor de dança o modelo de cópia e repetição), mas sim na lógica da interatividade.

Uma referência de ação emancipatória é o livro de Rancière (2002) que aborda a experiência de um professor, Joseph Jacotot, no século XIX que encontrou dentro de situações problema (surgidas na vivência docente e nos processos de formação) um caminho de atuação emancipatória. Essa história nos faz também refletir acerca das condições difíceis e pouco favoráveis de ensino/aprendizagem a que muitas vezes estamos sujeitos nos ambientes formativos, principalmente nas redes públicas de ensino, sejam elas municipais, estaduais ou federais.

Ao tratarmos de uma educação que busca ser emancipatória devemos pensar nas ações emancipatórias que irão afirmá-la como tal. Pensar os processos de formação como emancipatórios é compreender que os atores que já interagem de forma genérica, podem ampliar suas ações interativas, tornando-as multidirecionais em um processo de coautoria.

Cocriação

McCormark (2011) nos traz que **os corpos e espaços produzem um ao outro**, em um processo de construção criativa, de coautoria. De forma análoga ao pensamento de que o corpo não existe enquanto um recipiente para ser preenchido com informações, o espaço também não pode ser reduzido à condição de recipiente para ser preenchido por corpos em movimento. Pensando os processos formativos sob esta proposta podemos entender a importância dos contextos com os quais interagimos e, portanto, cocriarmos no fazer o que que seja, no nosso caso, Dança.

Perspectivas contemporâneas sobre dança têm posto a necessidade do fazer junto, compartilhado, nas quais se leva em conta aspectos particulares e contextuais. Sob viés de *cocriação* propondo o corpo como potencial cocriador em contínua relação com o outro (seja pessoa, objeto ou espaço), a necessidade em estabelecer contato físico não é mais relevante do que compreender que estar em contato não significa necessariamente um contato tátil. As conexões são estabelecidas através de ideias, lembranças cheiros, sensações, coisas que comumente achamos que acontece em outra instância que não seja o corpo.

Pensar um processo *cocriativo* em dança implica em abranger para esse espaço tudo aquilo que nos constitui corpo e o que nos acontece, independente do desejo de enfatizar um ou outro aspecto na criação cênica ou em sala de aula. O prefixo *co*, implica abranger para esse espaço o que nos afeta, independente do desejo de pontuar determinados aspectos no contexto abordado. Portanto, até um solo é uma *cocriação*. Essa possibilidade de processo *cocriativo* implica em estar sempre em exercício perceptivo e em experiência, observando desde as pequenas transformações e suas possibilidades criativas, compreendendo que o processo criativo nos coloca em lugares de sermos nós construtores do que percebemos, em uma espécie de coautoria ininterrupta com o ambiente, no qual cada processo implicará numa forma singular de organização (KATZ, 2003).

As maneiras de fazer, desenvolvidas durante o processo cocriativo da performance *Se você quiser deixe sua lembrança...*² do Grupo X de Improvisação em Dança³ foram

² A performance *Se você quiser deixe sua lembrança...* aqui citada se refere a apresentação feita durante o Congresso de 70 anos da Universidade Federal da Bahia, no dia 15.07.2016 no Campus de Ondina (Salvador – BA).

³ O Grupo X de Improvisação em Dança está ativo desde 1998, propondo experiências abertas para toda a comunidade e criando espetáculos e performances em torno da improvisação em Dança e suas conexões com outras Artes.

pautadas em sugestões de compreensão de corpo e espaço que vimos desenvolvendo aqui. O processo cocriativo da intervenção foi composto de experiências no momento do nosso encontro e em conversas sobre as proposições. Corpo, música e objetos cênicos compuseram o processo que foi criado em compartilhamento a partir da temática escolhida: lembranças. Dançamos em praça pública e a partir de memórias dos dançarinos, a plateia é convidada a compor junto, a cocriar em cena.

Por uma ética situacional na Formação em Dança – um comportamento otimista racional

A Internacional Situacionista (1957-1969) foi, em uma sintética definição, um movimento que buscava efetivar a “situação” como “movimento de vida”, como “projeto existencial, com a dimensão do autêntico: todavia, ao invés de ser consagrada ao falimento, ela é a expressão de um sucesso que se manifesta sobre o plano da vida cotidiana” (PERNIOLA, 2009, p.28). Gielen (2014) engajado com a atitude situacionista nos fala da possibilidade da arte produzir situações, ao contrário de se adaptar a elas. Nossas aulas, ensaios tencionam à formação de circunstâncias, seja com crianças ou adultos que de maneira performativa (ato/fala) constroem um contexto. Claro que compreendemos o fato de contextos dados: a falta de espaço, ou a fome de uma criança que saiu muito cedo de casa para ir à escola. Entretanto, em uma ética situacional, uma ecologia social, política, educativa buscamos agir com uma dança que problematize as situações dadas, as reelabore, as negue veementemente (mesmo sabendo das dificuldades em erradicá-las). Mesmo que não haja a democracia, há ações democráticas, nos ensina o professor Boaventura de Sousa Santos (2007). Queremos produzir situações/ações de emancipação. Buscamos efetivar situações éticas, como esperança, como transformação, como apontamento de caminho

Dissanayake (2012) tem estudos, de toda vida, da arte como comportamento humano, como comer, vestir ou filosofar são comportamentos humanos. Ela fala do prazer da nossa espécie em significar e em fazer coisas, inclusive coisas especiais, como a arte. Há uma estreita ligação entre arte e amor, uma intimidade visceral, intelectual. Nossos raros e profundos encontros com a estética do amor e da arte são experiências tocantes. Temos responsabilidade na formação ao saber a Dança como contínua presença na evolução da espécie. Intentamos que ela contribua para uma formação da pessoa com uma visão afetiva do futuro.

Ridley (2014) ao dizer que “as ideias fazem sexo” desenvolve argumentação sobre por que se autodenominar um “otimista racional”. Ensina-nos em livro que cobre o movimento da história humana que estamos, apesar das imensas dificuldades que muitos passam, apesar de desastres terríficos, que estamos melhorando, no sentido de termos mais alimento, menos doenças, menos mortalidade infantil, menos violência. Interessou-nos, para a questão de formação em Dança, seu tratar de uma questão que nos auxilia nas nossas aulas, ensaios, palestras, e/ou outras ações: o que fazer para a emancipação, para a melhora (obviamente, não o melhor que o outro, mas sim o dar o nosso melhor), para a esperança, a criação de situações transformadoras? Matt Ridley, em minucioso estudo, pondera que não podemos viver sozinhos, que temos uma incessante curiosidade, que mudamos constantemente e que tudo isso foi um fenômeno coletivo.

Olhe novamente para o machado primitivo e o *mouse*. Ambos são “artificiais”, mas um deles foi feito por uma só pessoa, o outro por centenas de pessoas, talvez milhões. Isso é o que chamo de inteligência coletiva. Nenhuma pessoa sozinha sabe como fazer um *mouse* de computador. A pessoa que o montou na fábrica não sabia como cavar o poço de petróleo de onde derivou o plástico, ou vice-versa. Em algum ponto, a inteligência humana se tornou coletiva e cumulativa... (RIDLEY, 2014, p.14).

Aprendemos com Matt Ridley é que as ideias se encontram e se acasalam, “fazem sexo uma com a outra” (p. 15). Importante ressaltar que a evolução poderia ter acontecido sem sexo, como nas bactérias, mas demoraria, muito, muito, muito. E buscando, talvez não uma resposta, mas um apontar caminho, como fazer para contribuirmos com a continuidade da “inteligência coletiva” para a emancipação ocorrer? Ridley responde: são necessárias a Especialização e a Troca, ações que há muitos e muitos anos fazemos e precisamos continuar a fazer. O que minha especialização em dança tem que a sua não tem, ou vice-versa? Ou, que minha dança pode fazer com a sua química? Vamos trocar?

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **O amigo**. In **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó/MG, 2009.
- DAWKINS, Richard. **O relojoeiro cego**. A teoria da evolução contra o desígnio divino. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DISSANAYKE, Ellen. **Art and intimacy**. How the arts began. Seattle and London: University of Washington Press, 2012.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- GIELEN, Pascal. **Situational ethics**. An artistic ecology. In GIELEN, Pascal & COOLS, Guy. **The ethics of art**. Ecological turns in the performing arts. Amsterdam: Valiz, 2014.
- KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea**. Mostra SESC de Artes: Ares e Pensares. São Paulo: SESC, 2003.
- LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- McCORMACK, Derek. **Refrains for moving bodies**. Experience and experiment in affective spaces. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- PERIOLA, Mario. **Os situacionistas**. O movimento que profetizou a "Sociedade do Espetáculo". São Paulo: Annablume, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 1ª digital. Curitiba: Ponto Vital, 2015.
- _____. **Corponectividade**. In: **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- RIDLEY, Matt. **O otimista racional**. Por que o mundo melhora. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ⁱ Lenira Peral Rengel professora doutora da Escola de Dança/UFBA. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança. Líder do Grupo de Pesquisa *Corponectivos: Dança/Artes/Interseções*. Ênfases de sua pesquisa: Ensino/aprendizagem em dança, desenvolvimento cognitivo e dança, Arte de Movimento de Rudolf Laban, e sua inserção no pensamento contemporâneo da dança e da educação, procedimento metafórico do corpo, educação continuada. lenira@rengel.pro.br

ⁱⁱ Aline Soares de Lucena é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel. Membro do Grupo de Pesquisa *Corponectivos: Dança/Artes/Interseções*. Licenciada e bacharel em Dança e com certificado de conclusão do Curso de Especialização *Estudos Contemporâneos em Dança* pela UFBA. Atua como dançarina e produtora cultural. alinesoaresdelucena@gmail.com

ⁱⁱⁱ Camila Correia Santos Gonçalves é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel. Membro do Grupo de Pesquisa *Corponectivos: Dança/Artes/Interseções*. Licenciada em Dança e com certificado de conclusão do Curso de Especialização *Estudos Contemporâneos em Dança* pela UFBA. Atua como dançarina e como professora na Rede Municipal de ensino de Salvador. camila.csg@hotmail.com