


revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

# Memórias ancestrais, incorporadas e de contestação:

ensinando história/dança na era da informação

Rainy Demerson

Demerson, Rainy. Memórias ancestrais, incorporadas e de contestação: ensinando história/dança na era da informação. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, 04(08), p. 67-78, 2025.2.



## RESUMO

Neste ensaio, reflito sobre as noções de dança e história que enquadram abordagens pedagógicas passadas e potenciais à história da dança, tal como ensinada no ensino superior. Com base na minha própria história incorporada, na etnografia feminista como paradigma teórico, bem como no trabalho de estudiosas como Anthea Kraut e Yvonne Daniel, sugiro modos de cuidar das histórias sagradas, sociais e teatrais da dança que podem abrir conversas globais mais precisas historicamente, se forem corajosas o suficiente para abraçar a multiplicidade, as contradições e os arquivos não oficiais onde a dança é frequentemente mantida.

KEYWORDS pedagogia; história da dança; diáspora africana

## *ABSTRACT*

In this essay I reflect on notions of dance and of history which frame past and potential pedagogical approaches to dance history as taught in tertiary education. Drawing on my own embodied history, feminist ethnography as a theoretical paradigm, as well as the work of scholars such as Anthea Kraut and Yvonne Daniel, I suggest modes of caring for sacred, social and theatrical dance histories that can open up global conversations which are more historically accurate if they are brave enough to embrace multiplicity, contradictions, and the unofficial archives where dance is often held.

PALAVRAS-CHAVE pedagogy; dance history; African diaspora

# Memórias ancestrais, incorporadas e de contestação: ensinando história/dança na era da informação<sup>1</sup>

Rainy Demerson (Spelman College)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Traduzido por Rafael Guarato.

<sup>2</sup> Rainy Demerson é professora associada de Dança e Coreografia no Spelman College. Ela recebeu formação extensiva na Califórnia e em Nova Iorque, bem como na L'ecole des Sables, no Senegal, no Teatro Nacional de Cuba e na Escola de Dança da FUNCEB, no Brasil. Sua pesquisa acadêmica e corporal busca unir abordagens tradicionais e experimentais para navegar pela teia de filosofias e métodos de performance da diáspora africana. Ela é formada em Educação em Dança pela Universidade de Nova York, possui mestrado em Dança pela Universidade Hollins e doutorado em Estudos Críticos de Dança pela Universidade da Califórnia em Riverside, onde concluiu sua dissertação, *Movimentos Descoloniais: Re-Memória das Mulheres Negras na Dança Contemporânea Sul-Africana*. Ela já lecionou na Universidade Lindenwood, no El Paso Community College, no Crafton Hills College, no Scripps College, na Universidade Politécnica da Califórnia em Pomona, na Universidade Estadual da Califórnia em San Marcos e na Universidade das Índias Ocidentais. Como coreógrafa/intérprete, ela já apresentou seu trabalho nos Estados Unidos, México, Barbados, Trinidad, África do Sul e Senegal. Como acadêmica, publicou em várias revistas e antologias de renome e atualmente é editora-chefe da revista acadêmica *Dance Chronicle*.

Lembro-me de assistir ao filme “Fama” e querer estar nas aulas da Lydia Grant, com aquele bastão batendo o ritmo. Queria suar e que me dissessem para suar mais, porque a dança era uma questão de disciplina e sacrifício... Lembro-me de assistir ao filme “Breakin’” e perceber que a dança também era divertida, uma forma de expressão pessoal e uma conexão íntima com a música e com a comunidade. Lembro-me de querer ser como Ozone e Turbo, mas principalmente, me sentir que era definitivamente Special K... Lembro-me de ter de experimentar muitas escolas de dança novas até encontrar o professor que não me fazia chorar... Lembro-me que o balé era o único tipo de dança disponível para crianças na minha vizinhança e que eu queria ser bailarina, mas nunca tinha visto um balé. Eu sabia que queria ser “dançarina” e isso significava estudar balé. Mas lembro de assistir “Flashdance” e entender que teria que encontrar meu próprio caminho em um mundo onde eu não me encaixava em nenhuma categoria... Lembro da queda e da recuperação da técnica Limón que Gary Masters me ensinou, e como isso me fez sentir majestosa e honesta. Lembro-me de ter sido apresentada ao samba e de me sentir em casa com os ritmos e movimentos estrangeiros, mesmo antes de conseguir dança-los de fato. Lembro-me de tremer e chorar incontrolavelmente num terreiro de candomblé e de me dizerem com tanta graça para não me preocupar — eram apenas os meus antepassados a falar comigo. Lembro-me de receber aulas de história oral em boates de Nova York, dos guardiões das tradições da dança *house* e dos progenitores de sua inovação. Lembro-me de que, o espaço entre observar/processar/fazer/transformar ficava menor a cada ambiente improvisado em que eu dançava. Essas são apenas algumas das histórias de dança que vivem dentro de mim. Qual é a sua história de dança?

### **O que é a história da dança?**

O que é a história, senão a memória oficial de um grupo ou lugar? O que é a memória senão os resquícios totalmente imprevisíveis e subjetivos da experiência usados para moldar uma história oficial para um futuro estudante? Criar um currículo de história da dança é um processo de curadoria — o processo consciente, subconsciente e, às vezes, doloroso de decidir o que incluir, o que excluir e de que perspectiva. A famosa citação “A história é escrita pelos vencedores” é atribuída a Winston Churchill, mas, curiosamente, ninguém consegue encontrar o documento que a “prova”. Isso sugere que, embora seja verdade que, o que é considerado história válida em muitos contextos é documentado e transmitido pelos grupos que detêm o poder social no momento da escrita, a história também é constantemente editada, tanto pela voracidade quanto pela polivocalidade. Dessa forma, a história pode ser uma tentativa de lembrar,

uma tentativa de esquecer ou um esforço de revisão, com a expectativa de transmitir informações de forma responsável para um futuro desconhecido

O modo de transmitir essas histórias, essas narrativas, é geralmente considerado verbal, mas, é claro, ensinar as pessoas a dançar também é ensinar a história da dança: memória, curadoria, revisão e transmissão. Não há uma maneira objetiva de curar e transmitir histórias da dança. Como lente analítica, a etnografia feminista nos ensina que a subjetividade não destrói a validade; que, na verdade, não existe um observador humano objetivo ou um processo de documentação. (Visweswaran, 1994) Além disso, o reconhecimento da própria leitura subjetiva e do compartilhamento de informações permite que, aqueles que as recebem, questionem, denunciem ou contribuam para o entendimento coletivo. Como podemos ensinar a partir desse enquadramento? Podemos começar perguntando:

### **O que é Dança?**

Em “La dance africaine’, une catégorie à déconstruire” (“Dança africana”: uma categoria a desconstruir), Mahalia Lassibille explica que os Wodaabe do Níger não têm uma palavra para dança, embora dance o tempo todo. Ou talvez possamos dizer, que eles não têm uma palavra para movimento rítmico que exista fora de um propósito criado em relação a outras pessoas, objetos e eventos. Existem danças para motivos específicos, com tarefas e eventos associados, mas a dança não é isolada como disciplina, atividade ou ideia. Assim como o *bembe* cubano ou o *hula* havaiano, em muitas tradições, o conceito de dança não pode ser separado das condições que determinam quem dança, como e quando. Da mesma forma, em algumas sociedades, a palavra para música e dança é a mesma, porque elas estão intrinsecamente entrelaçadas, mas os estudiosos podem documentá-las e analisá-las separadamente, de acordo com sua área de especialização. Quantas histórias da dança ficaram sem documentação ou foram mal interpretadas porque a definição de dança não era compartilhada entre o dançarino e o historiador? Quantas histórias estão ocultas sob as categorias de história da criação, mitologia, folclore, ritual ou mesmo bruxaria?

Em um livro intitulado “The Perils of Belonging: Autochthony, Citizenship, and Exclusion in Africa and Europe” (Os perigos de pertencer: autoctonia, cidadania e exclusão na África e na Europa), Peter Geschiere descreve um funeral em que a dança parece desempenhar um papel importante no processo de luto e cura de uma comunidade camaronense. No entanto, a documentação do evento carece de qualquer descrição detalhada do movimento ou da música, e não ouvimos os praticantes que poderiam explicá-lo com suas próprias palavras. O foco de Geschiere é o que define a

indigeneidade, então ele escreve sobre o fato de que as pessoas que se mudam, voltam para casa para serem enterradas. Como antropólogo, talvez ele não tenha as habilidades ou o interesse para analisar a dança que ocorre, mas o fato de que ela ocorre, para mim, é significativo. Isso nos lembra de procurar a dança fora dos espaços codificados para a dança.

### **Dança é História**

A dança em si é uma forma de representar a história. No ensaio “Lessons in Dance (as) History: Aboriginal Land Claims and Aboriginal Dance Circa 1999” (Lições de dança (como) história: reivindicações de terras indígenas e dança indígena por volta de 1999), a estudiosa de dança Jacqueline Shea Murphy descreveu o processo pelo qual o governo canadense foi convencido a reconhecer as danças indígenas como uma forma legalmente válida de documentação histórica. Nos tribunais canadenses (modelados a partir dos europeus), os portadores da cultura apresentaram dança, música e história oral para defender sua causa. No final, “... a decisão do tribunal reconheceu a dança não apenas como uma forma central e legalmente válida da cultura aborígine, mas também como um tipo de documento histórico que vincula os povos aborígenes à terra” (Shea Murphy, 2000, p. 137). A reivindicação de terras aborígenes, que foi cantada, dançada e contada por meio de histórias, serve como um lembrete de que, para questionar as pedagogias da história da dança, devemos primeiro perguntar: “o que é dança?” e “o que é história?” Devemos levar a sério o fato de que nem todos temos as mesmas respostas para essas perguntas básicas, mas fundamentais.

Além de documentar os laços de uma pessoa com a terra, a música/dança carrega conhecimento e sabedoria. As músicas e as danças ancestrais carregam medicina tanto no conhecimento incorporado quanto em seus efeitos de tratamento. Apenas para citar um exemplo, em *Dancing Wisdom*, a etnógrafa dançarina Yvonne Daniel demonstrou que, além de a dança ser curativa por si só, as danças cubanas, haitianas e brasileiras baseadas na veneração ancestral, também transmitem conhecimentos sobre ervas que podem ter ajudado povos africanos que precisavam de autocuidado medicinal enquanto eram escravizados na diáspora (Daniel, 2005). Muito mais do que passos de dança, estão codificados no corpo dançante. Outras formas de conhecimento são absorvidas através da música e da dança, fornecendo uma forma essencial de documentação histórica, particularmente para aqueles a quem foi negado o acesso às histórias oficiais. Como observa um de seus interlocutores, “quando você perde um dançarino, você perde uma biblioteca” (Daniel, 2005). Entender a dança como um arquivo incorporado, como documento histórico e dança *como* história, como diz

Shea Murphy, pode abrir um ponto de partida mais amplo e rico para considerar a pedagogia da história da dança.

### **Elogios e armadilhas do curso amplo de história da dança**

Durante três anos, dei um curso que herdei, chamado “World Dance Cultures” (Culturas da Dança Mundial). O curso era frequentado principalmente por alunos que não eram da área de dança e tinha como objetivo, cobrir toda a história da dança ao redor do mundo em um semestre. A primeira coisa que eu fazia era perguntar a eles “por que as pessoas dançam?”. Embora a turma fosse composta principalmente por filhos de imigrantes, eles tendiam a ver o curso como representativo do que achavam que a dança significava no contexto estadunidense e, tendo sido expostos apenas a vídeos e programas de competição de dança, inevitavelmente respondiam variações de “expressão pessoal”. Ao final do curso, eles descobriam que, durante a maior parte da história da humanidade, a maioria de nós dança por todos os motivos, menos pela expressão pessoal! Dançamos para louvar divindades, para pedir ajuda, para curar doenças, para celebrar nascimentos, para lamentar mortes e para cada mudança social ao longo do caminho. Dançar para transmitir uma experiência individual e dançar em um palco, representam uma pequena parte da história da humanidade.

A maioria dos educadores do ensino superior experienciam a solicitação de ministrar um curso tão amplo e, embora seja inerentemente desafiador e talvez inerentemente problemático, acredito que há muitas maneiras produtivas de abordá-lo. Ao escolher os materiais do curso, sempre haverá pessoas e eventos que serão deixados de fora. Ao pensar no que incluir, sugiro que você observe seus estudantes e certifique-se de que *elas/eles* estejam incluídos. Se você não tiver acesso às histórias documentadas delas/deles, peça que entrevistem suas famílias e comunidades para escreverem suas próprias histórias. É importante lembrar de verificar sua tendência de dizer “nós”. Quem está incluído em “nós”?

Em uma sala de aula diversificada como as que eu tinha na Califórnia, tive que rapidamente verificar e corrigir minha tendência de dizer “nós” ao me referir ao que eu imaginava ser uma história compartilhada ou mesmo um contexto atual. Eu tinha estudantes que eram sem-teto e um casal que dirigia carros esportivos de luxo. A maioria voltava para casa para encontrar comidas, idiomas, religiões e danças que normalmente não são consideradas estadunidenses. Em termos de lente cultural, havia pouco que eu pudesse assumir que “nós” todos tínhamos em comum. Desenvolvi e continuo modificando minha linguagem. Às vezes, digo coisas como “aqueles de nós que foram criados nos Estados Unidos”, “pessoas que se consideram dançarinos”,

“aqueles de nós que tiveram acesso a”, “aqueles que acreditam...”. Ao dizer essas frases, por mais imperfeitas que sejam, compartilho algo sobre mim mesma e tento criar um espaço para que as pessoas estudantes continuem sendo elas mesmas e façam parte do “nós” coletivo que a turma está criando a cada dia.

No documentário de 2014 *They are We*, a historiadora e diretora Dra. Emma Christopher encontrou canções e danças Ganga-Longomba em uma comunidade de Matanzas, em Cuba. Ela leva gravações em vídeo delas para Serra Leoa, onde se acredita que elas tenham se originado. Eventualmente, ela é levada à aldeia de Mokpangumba e, enquanto a comunidade assiste às gravações, alguém exclama: “Eles são nós!” (Christopher, 2014) Após anos de organização, os cubanos conseguem se reunir com sua família há muito perdida em Serra Leoa, onde a maioria das tradições de música e dança Ganga-Longomba se perderam. Essa história africana foi mantida viva a mais de 6.000 km de distância, no Caribe. Enquanto a maioria dos historiadores traça o movimento dos africanos para Cuba, este filme oferece um importante retorno às origens, onde a memória e a história se unem por meio da música e da dança. Na verdade, é precisamente na música e na dança que os descendentes do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas mantiveram mais fortemente nossas histórias, apesar de séculos de separação familiar e traumas físicos, psíquicos e espirituais. Apesar de sua natureza aparentemente efêmera, a dança é história. Como podemos mobilizá-la da melhor maneira?

### **Portas de sala de aula, portais e espaços liminares**

Em esforços para (re)lembrar a nós mesmas e às nossas comunidades, as pessoas educadoras da diáspora africana às vezes introduzem música/dança ritual em espaços seculares, com o objetivo de honrar e transmitir esse conhecimento histórico vital. Ao invocar os ancestrais, as pessoas educadoras devem fazer a importante pergunta: você está preparado para a chegada deles? Eu mesma ensinei de uma forma que presumia que o chamado do tambor *não seria* eficaz, mas observei aquelas pessoas educadoras que presumem que *poderia* ser. Em ambos os casos, estive em espaços onde não estávamos preparados para os reinos em que convidávamos as pessoas estudantes a dançar. Richard Schechner afirma: “a noção de que o comportamento ritual ou encenado sempre teve uma qualidade estética e que o comportamento estético sempre teve uma qualidade ritual. Ou seja, o comportamento estético tinha como parte de sua intenção transformar os seres humanos, e o comportamento ritual tem como parte de sua encenação, intenção a criação de prazer ou beleza”. (Schechner, 2001) A ocidentalização da educação formal separou

historicamente a forma e a função, de modo que os estudiosos tendem a enfatizar a estética em detrimento do que a dança faz aos praticantes e espectadores, ou a enfatizar a função de uma prática artística, negligenciando o intelecto e o cuidado que a tornam também bela. Nessa falsa dicotomia, existe o perigo de perder de vista o verdadeiro poder da arte de mudar vidas através do uso consciente da forma e da função.

Os estudiosos/produtores teatrais sul-africanos Gifter Ngobeni e Janine Lewis sugerem que o teatro oferece um espaço onde uma aparência de ritual pode ser realizada, de modo que o público e os artistas sintam que estão transcendendo os limites do teatro. (Lewis, Ngobeni, 2022) Enquanto que no ritual, o praticante é realmente transformado. Em um ritual de iniciação, por exemplo, para todos os efeitos, o menino *se torna* um homem. Há uma estética em jogo que deve ser executada corretamente para que, o que é belo crie o efeito social desejado. A maneira como isso ocorre, pode ser descrita como performance no sentido butleriano: a sociedade muda coletivamente para fornecer um novo conjunto de papéis e reações para o homem, em vez do menino. E, no caso dos rituais sul-africanos descritos, esse processo, que envolve canto e dança, é tanto privado (apenas certas pessoas podem participar) quanto criado coletivamente (ninguém pode se transformar sozinho). Mas, embora seja uma performance, não é e não deve ser exibida para um público. Nem toda história da dança deve ser documentada e compartilhada amplamente.

Quando as pessoas estudantes são agnósticos ou ateus, elas/eles podem optar por encarar as danças religiosas como pura arte. Quando são crentes, seja da religião que está sendo dançada ou de outra, elas/eles provavelmente sentirão uma hesitação válida e se perguntarão como se envolver com respeito e não bater em portas que não estão preparadas para abrir. No contexto da aula de história da dança, onde o tambor está ausente e a distância acadêmica é ativada, tendemos a não nos preocupar. No estúdio de dança, a história é incorporada e chamada para animar nossa compreensão das tradições ativas. Nesse espaço, quem dança, quando e por que, deve ser conscientemente navegado. Como lidamos com essas questões na sala de aula de história da dança, especialmente quando se trata de misticismo? Não tenho uma resposta única, mas gostaria de sugerir que o mesmo cuidado incorporado pode ser dado a uma sala de aula de história da dança e a uma aula no estúdio. E talvez a distância acadêmica frequentemente esperada do historiador — muitas vezes entrando em um lugar e talvez até mesmo em um tempo que não é o seu — exija mais intimidade e *presença* do que se pensava anteriormente. Talvez possamos considerar o tratamento da história da dança como o tratamento dos mortos: aqueles mais próximos da forma em vida devem ter mais voz sobre como ela é tratada, uma certa delicadeza pode ser

exercida para garantir a máxima preservação e respeito, e as origens culturais devem fornecer a estrutura para como recontamos as histórias daqueles que não estão mais entre nós, ao mesmo tempo em que prestamos atenção em como os ancestrais vivos carregam e transformam as tradições.

### **A Internet é Para Sempre**

Ecoando o sentimento expresso no livro de Daniel, um dançarino chamado Brahm “Bravo” La Fortune, no documentário sobre dança *house* intitulado “Check Your Body at the Door”, diz: “O principal na dança é criar uma biblioteca. Seu corpo era um computador muito antes de os computadores serem inventados.” (Sommer, 1999) Para esse dançarino, o corpo contém memórias e gera códigos: significando movimentos passados de outros dançarinos, fazendo declarações, reiterando algo que viu na rua naquele dia ou imaginando-se como outro ser. Em gêneros improvisados como o *house*, o arquivo efêmero e indescritível também é um computador. Em um sentido mais literal, além dos arquivos incorporados e tangíveis, agora temos arquivos digitais. Como recurso de história da dança, a internet está repleta de potencial para apoiar ou impedir nossos imperativos pedagógicos.

Se você digitar *Harlem Shake* em uma pesquisa no Google em 2024, as três primeiras entradas mostrarão e descreverão uma mania de vídeo viral em que adolescentes do sexo masculino, principalmente brancos, congelam dentro de uma sala até que uma batida específica da música que todos usam comece, e uma dança frenética se segue. É estranho, engraçado e bobo, e não tem nada a ver com o Harlem nem com o *Harlem Shake* original — uma dança originária da juventude afro-estadunidense do Harlem, uma região da cidade de Nova York muito importante para a história da dança estadunidense e o alcance global da dança jazz e das formas musicais. O *Harlem Shake* original representa uma história oral e incorporada — uma história em que o coletivo muitas vezes supera o indivíduo no que diz respeito à transmissão, embora a estilização original seja altamente valorizada. Os vídeos virais são transmitidos online, onde, se desejado, os participantes são facilmente individualizados e documentados simplesmente escrevendo seus nomes no título ou na descrição. Como um arquivo, a internet é uma entidade aparentemente ilimitada para hospedar e transformar histórias. Ela se tornou um não-espço em que as pessoas estudantes percebem como altamente confiável ou, pelo menos, desejam que seja confiável, pois é muito acessível. Para as pessoas educadoras, ela forneceu uma abundância de material audiovisual considerado inimaginável apenas uma geração atrás. Em segundos, posso acessar vídeos de danças de todo o mundo, alguns com

séculos de idade, e compartilhá-los com as pessoas estudantes para análise e compreensão.

Ao mesmo tempo, como evidenciado pelo *Harlem Shake*, a internet fornece uma ferramenta de transmissão que aumenta exponencialmente o potencial de apropriação e educação inadequada. Quantos vídeos de “a melhor dança do ventre de todos os tempos” existem e quantos representam práticas que você deseja ensinar? Quantos vídeos de “a verdadeira história de...” foram criados por pessoas sem experiência ou pesquisa acadêmica para divulgar a história da dança? E não podemos esquecer a crescente conveniência da Inteligência Artificial. Como a IA escreverá nossas histórias? Quem ouvirá? Quem lucrará? Quem ficará de fora? Essas perguntas, mesmo sem resposta, nos levam a compreender que a história não é objetiva nem completa. Ela é multidimensional, tem infinitas variáveis de impacto e é constantemente recuperada e reescrita. Assim como o apelo anterior para revisar a pedagogia em sua multiplicidade, a internet sem dúvida agrega valor às nossas capacidades pedagógicas, mas a tecnologia só é útil como complemento à intervenção humana, não como substituto dela.

### **O Cânone, Os Clássicos, O Contemporâneo**

Acho que, este momento na história da dança pode ser marcado pelo desmantelamento de certos cânones e pela reconstrução de outros que antes não eram reconhecidos pelas universidades. Em conferências e conversas online e presenciais, encontro estudiosos e educadores de dança ansiosos por desaprender narrativas de pioneiros singulares e imaculados, ou a noção de que apenas algumas danças são dignas e capazes de serem registradas. Acho que os educadores muitas vezes se preocupam que, ao abordar a história de novas maneiras, muito se perderá. Sugiro que uma estrutura mais equitativa e *precisa* da história da dança será caracterizada por um valor agregado, e não subtraído. Ensinar as pessoas estudantes de dança moderna sobre Ruth St. Dennis e Mohammed Ismail, cujo trabalho ela reproduziu sem crédito (Kraut, 2015), ou ensinar estudantes de balé sobre Luís XIV e seu papel no colonialismo e no tráfico transatlântico de escravos, situa adequadamente as figuras canônicas da dança na realidade de seus contextos históricos, que é o ponto central da história da dança. Além disso, as pessoas educadoras de dança têm a oportunidade de repensar as funções do palco para várias culturas ao longo da história. Ele nunca foi um local de igualdade objetiva (Demerson, 2021). Se partirmos desse entendimento, podemos preenchê-lo de forma mais justa e revisar as práticas pedagógicas para nos envolvermos de forma mais respeitosa com a maioria das tradições de dança do mundo e com as práticas contemporâneas de dança social e ritual que não foram concebidas

para apresentações no palco. Isolar a dança como um fenômeno fora de suas realidades culturais e históricas não apenas distorce a realidade, mas também subestima o poder absoluto da forma de arte de não apenas refletir, mas também *mudar* a história.

### **Minhas Pedagogias**

Na Universidade das Índias Ocidentais (University of the West Indies) em Barbados, tive a rara oportunidade de co-criar um curso de bacharelado em artes plásticas a partir do zero. A história está presente em todos os espaços pedagógicos, incluindo o curso intitulado “Histórias Globais da Dança”. Por se tratar de um pequeno departamento em uma pequena ilha e com equipe limitada, optei por usar esse curso teórico para apresentar às pessoas estudantes, práticas de dança que não podíamos ensinar no estúdio. Embora não seja perfeito, gosto de usar o texto “World Dance Cultures from Ritual to Spectacle”, de Patricia Leigh Beaman, para este curso de nível introdutório (2017). Os capítulos são bem estruturados e fáceis de acompanhar, com muitos links para vídeos do YouTube. Meu principal objetivo no curso é mostrar às pessoas estudantes, como o mundo da dança é transformado pela história, mas também como a dança transforma a história mundial. Ao oscilar entre práticas tradicionais e contemporâneas dentro de qualquer nação, tento contrariar o efeito essencializante que tais cursos muitas vezes criam inadvertidamente. Embora seja verdade que a dança moderna/contemporânea como gênero tem uma linhagem particular, já mais diversificada do que muitas vezes se reconhece, também é verdade que as danças “tradicionais” estão sempre passando por mudanças à medida que seus praticantes se adaptam às mudanças na sociedade.

Personalizar o material ou transferir conhecimento de uma área para outra também é importante. Ao apresentar uma prática estrangeira, peço às pessoas estudantes que discutam algo que fazem de forma semelhante em sua própria cultura, mesmo que seja expresso de maneira diferente. Por exemplo, ao analisar as danças de cortejo Wodaabe no Mali, onde os homens usam trajes e maquiagem elaboradas, peço que descrevam seus próprios “rituais de acasalamento” e elas/eles descrevem como se vestem para o baile de formatura ou dançam em boates. Elas/Eles rapidamente percebem como as pessoas têm feito a mesma coisa de maneiras diferentes há séculos e que culturas que, de certa forma, são muito diferentes, também compartilham semelhanças significativas. Pode ser difícil evitar a introdução de culturas diversas sem exotizá-las quando não se tem alguém na sala falando por experiência própria. Por essa razão, tento incentivar a curiosidade sobre a alteridade, equilibrando-a com a autorreflexão e o pensamento crítico. Meu exemplo preferido é olhar para uma cadeira

na sala e explicar que, se você viesse de uma cultura que nunca usou cadeiras, essa cadeira poderia ser muito exótica. Exótico apenas explica a distância do observador em relação ao objeto ou prática, não a coisa em si. Isso contrasta com um curso de história da dança que fiz na faculdade, onde o professor nos apresentou entusiasticamente as danças “exóticas” da Índia. Mesmo assim, achei constrangedor que esse homem branco estivesse determinando o que deveria ser percebido como exótico para seus alunos em um estado com mais de 900.000 pessoas de ascendência indiana. (Im, 2025) Mesmo assim, eu podia sentir que as danças também estavam sendo erotizadas de forma inadequada, embora fossem danças de culto sagrado, nas quais a sexualidade era celebrada como a transmissão de uma força vital e divina. Não havia nada de objetivo na apresentação dos “fatos” naquele curso de história da dança. O problema é que, as informações eram transmitidas como se fossem verdades objetivas, ao mesmo tempo em que estavam carregadas de preconceitos e tropos essencializantes.

Depois de lecionar várias versões de cursos de história da dança a partir de perspectivas globais em várias instituições, percebi que meu curso, por acaso, havia se tornado uma profunda lição sobre colonialismo e imperialismo. Existem poucos lugares no mundo que não foram alterados pela invasão estrangeira, particularmente o colonialismo de nossas histórias mais recentes. Foi isso que primeiro me levou a estudar dança dentro de uma estrutura de Estudos Culturais na Universidade da Califórnia. Ao estudar dança, você aprende história. Não se pode discutir a história da América do Norte, Central ou do Sul, ou do continente africano, ou da Austrália, Nova Zelândia, Índia, Camboja, Vietnã ou China sem encontrar a colonização e a ocidentalização forjadas pela violência. A encarnação violenta da assimilação cultural é a história da dança.

Apesar dos meus melhores esforços para celebrar a diversidade através do espaço e do tempo, é importante notar o discurso histórico que continua a assombrar a próxima geração. Na minha mais recente versão do curso Global Dance Histories (Histórias Globais da Dança) em Barbados, tive uma estudante do departamento de Educação na turma. Depois de estudar muitas formas de dança e, mais recentemente, as práticas iorubás da Nigéria, Benin e sua diáspora, essa aluna negra disse algo como: “mas é bom que tenhamos sido levados da África, ou estaríamos lá vivendo daquela maneira”. Os outros alunos e eu ficamos surpresos. Era como se nada do que eu tivesse ensinado tivesse atravessado a densa camada de mentalidade colonial que ela já havia aprendido. Costumo ouvir críticas à velha noção racista de que a África não tem história (e, portanto, é uma tela em branco para a intervenção imperial); mas o que encontro com mais frequência, é a ideia de que a África é apenas história: nos espaços de dança, a palavra muitas vezes parece desencadear uma ideia de alteridade, não apenas na

geolocalização, mas também no tempo. Na verdade, o que me levou a estudar pedagogia e dança de forma mais formal na pós-graduação, foi uma pesquisa informal que fiz com 200 estudantes do ensino fundamental em Brooklyn, Nova York. Como parte de um questionário, pedi que escrevessem as primeiras palavras que lhes viessem à mente quando ouvissem a palavra África. Todas as pessoas estudantes dessa escola com 99% de alunos negros, incluíram o seguinte: doença, leões, guerra, AIDS e pobreza. Todos. Sem exceção. Sabemos que as táticas assimilacionistas coloniais funcionaram porque os colonizadores não precisam mais estar presentes para que a mentalidade se replique. A história da dança pode ser um lugar onde essas ideologias são replicadas e até mesmo ampliadas, ou pode ser um lugar onde os alunos são provocados a ter conversas difíceis e percepções vitais sobre quem eles são no mundo.

### **Todo fim é um começo**

Meu trabalho na história da dança prioriza a saúde mental e as almas daquelas de nós que foram privados de nossas histórias ancestrais: aqueles cujas canções e danças tiveram que ser mantidas e transformadas nas sombras. O que está em jogo não é apenas uma lista de “pioneiros” a ser memorizada, mas uma maneira de ver o mundo sabendo que você tem um lugar nele agora, porque alguém veio antes de você e abriu o caminho.

Ao ver esse caminho, podemos começar a descobrir a teia de raízes sob a terra onde nossos ancestrais dançavam e, nessas danças, nossas histórias ancestrais, incorporadas, digitalizadas e contestadas são escritas e reescritas. A internet nos conectou de maneiras antes inimagináveis. Ela também facilitou oportunidades de apropriação e fuga da responsabilidade sob várias formas de expressões anônimas, desde comentários a avatares e perfis falsos.

O futuro das histórias de nossas danças deve levar em conta essa interação entre o conhecimento ancestral, a sabedoria incorporada e o arquivamento digital do pessoal, do comunitário e do artificialmente gerado. Ao cuidarmos do passado da dança, devemos simultaneamente convidar sua sustentabilidade futura. Ao buscarmos o ensino e o aprendizado, devemos estar dispostos a desaprender e reaprender, aceitando que nossos professores e seus professores trouxeram seus próprios preconceitos para a sala de aula. Entre memórias e desejos, dançamos.

## Referências

Beaman, Patricia Leigh. *World dance cultures: from ritual to spectacle*. New York: Routledge Press, 2017.

Check your body at the door. Director: Sally Sommer and Michael Schwartz. Producer: National Endowment for the Arts/Dance Heritage Initiative. 1999. (60 min), color.

Daniel, Yvonne. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Demerson, Rainy. Black Privilege in the black box: Mamela Nyamza's choreographic resistance. *Critical Stages/Scènes Critiques*, no. 23. Available at: <https://www.critical-stages.org/23/black-privilege-in-the-black-box-mamela-nyamzas-choreographic-resistance/>

Geschiere, Peter. *The perils of belonging: autochthony, citizenship, and exclusion in Africa and Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Im, Carolyne. Facts about Indians in the US. *Pew research center*, Washington D.C.: Pew Research Center, May 1, 2025.

Kraut, Anthea. *Choreographing copyright: Race, gender, and intellectual property rights in American dance*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015.

Lewis, Janine, and Ngoben, Gifter. Presentation at the University of the West Indies, Cave Hill, 2022.

Murphy, Jacqueline Shea. *The people have never stopped dancing: Native American modern dance histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Schechner, Richard, interviewed by Diana Taylor. (2001) <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/richard-schechner-what-is-performance-studies-2001->. Accessed November 18, 2024.

*They are we*. Director: Emma Christopher . Producer: Emma Christopher and Sergio Leyva Seiglie. Icarus Films, 2014. ( 90 min), color.

Visweswaran, Kamala. *Fictions of feminist ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

**Recebido em 30 de Setembro de 2025.**

**Aprovado em 28 de Dezembro de 2025.**



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança