

ARTIGOS DOSSIÊ

Ana Beatriz Coutinho Rezende¹

A dança como corpo-testemunho da história negra em Dunham, Acogny e Silvestre

Dance as body-testimony to black history in Dunham, Acogny, and Silvestre

RESUMO:

Este artigo investiga as técnicas de dança de Katherine Dunham, Germaine Acogny e a Técnica Silvestre, propondo o conceito de 'corpo-testemunho' como chave analítica para compreender a dança como inscrição histórica da experiência negra. O objetivo é compreender como essas práticas funcionam como arquivo corporal, veículo de memória, instrumento de resistência cultural e política e ferramenta de afirmação identitária na diáspora africana. A metodologia combina análise comparativa das técnicas com abordagem teórico-analítica, articulando conceitos de Estudos Culturais, epistemologias negras e teoria pós-colonial de autores como Stuart Hall, Homi Bhabha e Frantz Fanon, além das contribuições de Leda Maria Martins e Luciane Ramos Silva sobre corporeidade, memória e fabulação. Os resultados indicam que as técnicas estudadas não apenas preservam e resignificam tradições culturais, mas também produzem novas formas de enunciação, circulação de saberes e fabulação de futuros afrodiaspóricos. Observa-se a centralidade do corpo como *locus* de agência, resistência e criação, evidenciando a potência de mulheres negras na construção de técnicas híbridas e transnacionais que afirmam pertencimento e memória. Conclui-se que a dança negra contemporânea é simultaneamente prática artística, arquivo vivo e testemunho histórico, articulando memória, corporeidade e criatividade como estratégias de sobrevivência cultural e recriação identitária, oferecendo uma perspectiva política, poética e afrodiaspórica sobre a experiência e a presença do corpo negro no espaço global da dança.

Palavras-chave: Danças Negras; Testemunho; Técnica Dunham; Técnica Acogny; Técnica Silvestre

ABSTRACT:

This article investigates the dance techniques of Katherine Dunham, Germaine Acogny, and the Silvestre Technique, proposing the concept of 'body-testimony' as an analytical key to understand dance as a historical inscription of Black experience. Its aim is to understand how these practices function as a living archive, a vehicle of memory, a tool for cultural and political resistance, and a means of identity affirmation within the African diaspora. The methodology combines comparative analysis of the techniques with a theoretical-analytical approach, articulating concepts from Cultural Studies, Black epistemologies, and postcolonial theory by authors such as Stuart Hall, Homi Bhabha, and Frantz Fanon, alongside contributions by Leda Maria Martins on corporeality, memory, and fabulation. The findings indicate that these techniques not only preserve and reinterpret cultural traditions but also generate new forms of enunciation, circulation of knowledge, and fabulation of Afro-diasporic futures. The body emerges as a central locus of agency, resistance, and creative expression, highlighting the power of Black women in constructing hybrid and transnational techniques that assert belonging and memory. The study concludes that contemporary Black dance functions simultaneously as artistic practice, living archive, and historical testimony, connecting memory, corporeality, and creativity as strategies of cultural survival and identity reinvention. This perspective offers a political, poetic, and Afro-diasporic understanding of Black bodily presence and experience in the global dance arena.

Keywords: Black Dances; Testimony; Dunham Technique; Acogny Technique; Silvestre Technique

¹ Graduada em Serviço Social pela Universidade Norte do Paraná; Mestranda em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo , São Paulo, SP, Brasil.

anaimani@usp.br,  <https://orcid.org/0009-0003-9448-5685>

INICIANDO A TRAVESSIA

No século XXI, pensar a Afrodíaspóra é reconhecer territórios vivos de memória, resistência e agência, atravessados por trajetórias de deslocamento forçado, resiliência cultural e reinvenção contínua frente à colonialidade. Como observa Le-da Maria Martins (2021), a presença africana, em sua pluralidade, marca profundamente as culturas americanas, sendo continuamente reinscrita por processos de criação, transformação e performance. Marcada por deslocamentos forçados e adaptações criativas, essa circulação reflete-se nas práticas culturais, nas artes e nas performances corporais, que atuam como testemunhos de legados ancestrais e estratégias de sobrevivência frente à repressão social e cultural da história africana transladada para os territórios americanos.

Segundo Jane C. Desmond (2013), a dança deve ser compreendida não apenas como um agrupamento estético de movimentos, mas como um texto social: um modo de inscrever valores culturais, identidades e relações de poder no corpo em movimento. Nesse sentido, estudar técnicas de dança desenvolvidas por mulheres negras – Rosângela Silvestre no Brasil, Germaine Acogny no Senegal e Katherine Dunham nos Estados Unidos – permite ler seus corpos como testemunhos da diáspora, onde tradição, criatividade e política se entrelaçam.

Nas Américas, muitos princípios da agnose negra e de suas epistemes foram “reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias” (Martins, 2021, p. 46), revelando a vitalidade e engenhosidade dos sujeitos afrodiaspóricos na produção cultural. Performances, rituais e cerimônias constituem “férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (Martins, 2021, p. 47). É nesse espaço que o corpo se torna arquivo vivo, capaz de inscrever histórias, valores e saberes, traduzindo ancestralidade em gestos, ritmos e movimentos que atravessam tempos e continentes.

Ao considerar o corpo como um arquivo performativo, este artigo busca compreender como técnicas de dança desenvolvidas por mulheres negras emergem como dispositivos de criação, resistência e afirmação afrodiaspórica. Cada técnica articula sua própria poética do corpo, revelando modos distintos de preservar memórias e ressignificar tradições. Ao colocar em diálogo três continentes – América do Sul, África e América do Norte – investigamos como mulheres negras transformam a dança em espaço de autodefinição, pertencimento e testemunho, resgatando vozes silenciadas e desafiando o apagamento imposto pela colo-

nialidade (Costa & Grosfoguel, 2016).

O corpo, nesse cenário, torna-se instrumento de produção de conhecimento, memória e política, capaz de materializar narrativas ancestrais e contemporâneas. Ao assumir o papel de agente cultural e político, a dança revela-se como linguagem viva de resistência e criação, estabelecendo diálogos entre saberes tradicionais e experiências contemporâneas, atravessando gerações e territórios.

Para conduzir esta análise, o artigo adota uma abordagem comparativa e transnacional, articulando três técnicas de dança como espaços de resistência, memória e criação cultural. Por meio da análise de performances, descrição detalhada das técnicas corporais e entrevistas, buscamos identificar como essas práticas articulam saberes ancestrais, atravessam fronteiras e produzem estratégias de resistência e afirmação afrodiaspórica. O percurso analítico segue lógica temporal e histórica: partindo das práticas caribenhas e estadunidenses de Katherine Dunham, atravessando o trabalho artístico de Germaine Acogny no Senegal, até chegar às reinvenções afro-brasileiras da Técnica Silvestre, evidenciando o fluxo contínuo de saberes, memórias e resistências da diáspora negra.

O texto está organizado da seguinte maneira: (1) Dunham, com ênfase no método *research-to-performance* e nos trânsitos do Atlântico Negro; (2) Acogny, destacando o hibridismo como agência africana e o corpo-arquivo; (3) Silvestre, articulan-

do corpo-tela, cosmologia e autodefinição; e (4) seção comparativa que reúne esses eixos. Ao longo desse percurso – como quem faz da leitura um passeio pelo Atlântico Negro – examinaremos como Dunham, Acogny e Silvestre, em diferentes territórios, transformam movimentos em arquivo vivo e gesto testemunhal, revelando a dança como linguagem de resistência, criatividade e memória.

TÉCNICA DUNHAM: corpo como documento etnográfico da diáspora

A Técnica Dunham, desenvolvida nos Estados Unidos a partir de meados da década de 1930, constitui um exemplo seminal da diáspora negra, articulando tradição, investigação acadêmica e criação artística. Desenvolvido pela dançarina, coreógrafa e antropóloga afro-americana Katherine Dunham (1909 – 2006), a técnica é um estilo de dança moderna e regime de treinamento de dança estruturado, que integra elementos de balé, dança moderna, danças africanas e caribenhas.

Como estudante da Universidade de Chicago, Katherine Dunham recebeu em 1936 uma bolsa da fundação Julius Rosenwald para realizar uma etnografia das danças do Caribe, sob a orientação do antropólogo Melville Herskovits. Ela percorreu Jamaica, Martinica, Trinidad e Haiti, dedicando especial atenção às danças tradicionais e à religião Vodun. Essa pesquisa resultou em diver-

sas publicações acadêmicas, incluindo *Journey to Accompong* (1946), *Island Possessed* (1969) e sua dissertação de mestrado *Dances of Haiti* (1947) (Barros, 2023).

A especificidade de Katherine Dunham reside em seu pioneirismo: ela foi das primeiras – e de modo institucionalizado – a unir, de forma explícita e pública, a pesquisa antropológica de campo e a criação coreográfica. Ao transformar a pesquisa etnográfica em técnica de dança, método de ensino e espetáculo, ela inaugurou trilhas institucionais, estéticas e pedagógicas que ampliaram as possibilidades de pensar a dança negra como saber sistematizado.

Essas trilhas abriram espaço para que, em contextos e genealogias distintos, outras criadoras, como Germaine Acogny e Rosângela Silvestre, pudessem desenvolver suas próprias técnicas e visões, cada uma com sua historicidade e projeto político estético. Dunham, portanto, aparece aqui como catalisadora e pioneira – não como padrão único – cujo gesto inaugural contribuiu para a circulação e a institucionalização de saberes afrodiaspóricos na cena internacional.

A trajetória singular de Katherine Dunham como antropóloga e bailarina permitiu imprimir sentidos outros ao corpo negro. Ela fissurou os clichês e imaginários coloniais sobre danças, corpos e contextos de origem negra. Sua investigação etnográfica em países do Caribe e da América do Sul,

combinada a um jogo de corpo vigoroso e inovador, consolidou a antropologia da dança como disciplina e deu origem a uma técnica de dança e uma escola de formação que hoje constituem legados fundamentais. Dunham via o corpo como instrumento de pesquisa etnográfica, estudando danças afro-caribenhas em Haiti, Trinidad e outros contextos, e incorporando esses saberes nas suas coreografias e métodos pedagógicos.

A partir dessas pesquisas, Dunham desenvolveu o método *research-to-performance*, em que a investigação antropológica serve como base para a criação coreográfica, transformando a dança em documento vivo da diáspora afro-caribenha, conectando práticas culturais afrodescendentes ao Atlântico Negro e à experiência transnacional de resistência e afirmação das identidades negras na diáspora. Como observa Osumare (2010), o método transforma a pesquisa antropológica em criação coreográfica. No entanto, ao aplicar esse método, Dunham não apenas transita entre academia e cena, mas cria uma epistemologia do movimento que ultrapassa a própria categorização disciplinar da antropologia da dança.

Como propõe Paul Gilroy (2001), o *Atlântico Negro* constitui um espaço cultural e político formado pelas trocas transatlânticas entre África, Américas e Caribe, em que a experiência da diáspora negra gera novas formas de vida, memória e criação. Trata-se de um território simbólico marca-

do pelo trânsito e pela hibridez, onde a circulação de corpos, práticas e saberes produziu culturas afro-diaspóricas que transcendem fronteiras nacionais. A circulação da Técnica Dunham, ao atravessar contextos culturais diversos, encarna essa dinâmica, articulando corpo, memória e política em um movimento que é ao mesmo tempo artístico e epistêmico. Sua pedagogia se constitui, assim, como prática contracolonial que desafia epistemologias eurocentradas, ao mesmo tempo em que reinscreve a diáspora como fonte legítima de conhecimento técnico e estético.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Katherine Dunham antecipa, na prática, o conceito que Gilroy (2001) viria a nomear como *Atlântico Negro*. Sua pesquisa e criação coreográfica já se inscreviam nas confluências entre Américas, África e Caribe, compondo uma manifestação afro-diaspórica que materializava o movimento contínuo de corpos, memórias e culturas. Não se trata de uma justaposição de tradições, mas de uma estética e de uma pedagogia forjadas nas travessias e reconfigurações próprias da diáspora, transformando a técnica em um espaço de fabulação, resistência e reinvenção.

Assim, a técnica também exemplifica a circulação transnacional de saberes. Ao levar para os Estados Unidos conhecimentos de danças afro-caribenhas e incorporar influências da diáspora africana, Dunham cria um fluxo de inter-

câmbio cultural que conecta América do Norte, Caribe e África, fortalecendo laços simbólicos e políticos dentro do Atlântico Negro (Gilroy, 2001). Suas coreografias e movimentos pelo mundo estabeleceram laços com a memória e ancestralidade africanas, recuperando arquivos culturais que atravessam oceanos e continentes, revelando a diáspora africana em sua intensidade intercultural e geográfica.

Ao integrar movimentos tradicionais afro-caribenhos com elementos da dança moderna ocidental de forma pioneira, Dunham cria uma negociação entre diferentes culturas, corporeidades e territórios. Cada gesto atua como um veículo de memória e identidade cultural. Dunham articulou elementos do balé clássico europeu com práticas rituais caribenhas, construindo uma técnica caracterizada por linhas precisas, isolamentos, ondulações e variações amplas de tempo e ritmo, demonstrando as diferenças e contradições intrínsecas ao corpo afro-diaspórico frente ao olhar eurocêntrico (Silva, 2023).

Essa articulação de tradições se evidencia de maneira singular no espetáculo *Shango*, coreografado por Katherine Dunham para o final do primeiro ato de *Carib Song* (estreia em 27 de setembro de 1945, Adelphi Theater, Nova York). A coreografia evidencia sua singularidade ao traduzir em movimento práticas religiosas e culturais afro-caribenhas em diálogo com o universo cênico oci-

dental, incorporando elementos dos cultos Yoruba de Trinidad, Rada-Dahomey do Haiti e Santería de Cuba e referências católicas. Entretanto, mais do que identificar quais elementos foram incorporados, é fundamental observar como Dunham processa essas experiências: ela vivencia, traduz e sistematiza em corpo o que aprende, instaurando uma pedagogia da diáspora que reconfigura tanto a cena quanto o ensino da dança.

Em *Shango*, a coreografia não se limita à representação estética. Ela traduz em movimento os vínculos entre ancestralidade, ritual e experiência comunitária, evidenciando a dança como espaço de memória, resistência e circulação cultural transnacional. Os corpos em cena operam como mediadores entre o sagrado e o performativo, recriando rituais e concepções espirituais africanas em contextos urbanos e cênicos, estabelecendo diálogos entre tradições africanas e experiências da diáspora no Caribe e nas Américas.

Nesse trânsito, os elementos religiosos não são domesticados pelo espetáculo, mas reconfiguram o espaço cênico como extensão do ritual, reafirmando a diáspora como cosmopolítica. Assim, constitui-se um campo onde epistemologias afro-diaspóricas se articulam como política de mundo, instaurando um horizonte de poder, espiritualidade e estética que não se dissocia da vida e da agência cultural e estética negra.

Além da circulação transnacional de sabe-

res e da documentação da diáspora, a passagem de Dunham pelo Brasil evidencia como sua arte se entrelaça com questões sociais e raciais. Em 1950, Dunham esteve no Brasil com sua companhia, ocasião marcada por um episódio de racismo que revelou as tensões sociais do país e gerou grande repercussão pública. Ao se hospedar em um hotel em São Paulo, foi impedida de entrar por ser uma “mulher de cor”. A denúncia à imprensa e o debate público culminaram na proposta da Lei Afonso Arinos (1951), primeira lei antirracista do país, que criminalizou práticas discriminatórias em serviços e estabelecimentos comerciais.

Esse episódio revela como o corpo de Dunham não era apenas portador de técnica, mas também testemunho político, inscrito nas disputas raciais do espaço social. Sua presença, recusada em um hotel, torna-se denúncia viva das hierarquias coloniais e catalisadora de mudanças jurídicas. Além disso, durante essa estadia, Dunham também estabeleceu contatos importantes com artistas e ativistas negros, como Abdias do Nascimento e Mercedes Baptista – considerada a mãe da dança afro-brasileira –, fortalecendo redes de circulação cultural e contribuindo para a transmissão e sistematização dos saberes afro-diaspóricos no contexto da dança moderna brasileira (Barros, 2023).

A permanência da Técnica Dunham em diferentes contextos também evidencia sua condi-

ção de arquivo vivo e repertório de saberes afro-diaspóricos, nos termos de Diana Taylor (2013). Ao inscrever no corpo práticas, valores e memórias que transitam entre pesquisa e cena, a técnica funciona como testemunho incorporado de experiências coletivas negras, resistindo ao apagamento e criando novas possibilidades de transmissão cultural. Nesse sentido, Dunham não apenas construiu uma metodologia pioneira, mas inaugurou uma pedagogia negra que continua a interpelar gerações. Com treinamentos formais no *Institute for Dunham Certification*, além de professores espalhados pelo mundo, afirmando a dança como espaço de preservação, atualização e reinvenção de epistemologias corporais.

Por fim, a Técnica Dunham reafirma o corpo como presença testemunhal da diáspora, articulando tradição, memória e inovação artística. Seu trabalho demonstra como a dança pode ser um espaço de produção de conhecimento, resistência e circulação cultural, fortalecendo identidades e promovendo novas formas de pertencimento afrodiaspórico. Assim, a Técnica Dunham não se limita a um legado. Ela inaugura uma epistemologia do movimento negro, onde corpo, conhecimento e resistência convergem. Delineia uma política da dança que atravessa tempos, territórios e gerações.

Enquanto Dunham articula a diáspora afro-caribenha em pesquisa-performativa, a trajetória

de Germaine Acogny no Senegal, apresentada a seguir, retoma o corpo como arquivo, expandindo a noção de técnica híbrida a partir de um contexto africano tanto ancestral quanto contemporâneo. Se Dunham inaugura uma epistemologia do movimento negro atravessando o Atlântico, Acogny evidencia a força da reinvenção do corpo como política e poética africana, mostrando continuidades, variações e ressonâncias na experiência corporal afrodiaspórica.

TÉCNICA ACOGNY: hibridismo crítico e corpo como arquivo

Germaine Acogny, dançarina franco-senegalesa, é reconhecida como uma das principais referências na dança contemporânea africana. Formada em técnicas ocidentais, como balé clássico e dança moderna, e também nas danças tradicionais de sua herança africana, Acogny construiu uma linguagem que alia rigor técnico, saberes ancestrais e o posicionamento de África como território também da contemporaneidade. Sua trajetória se consolidou tanto na cena internacional – especialmente como diretora artística da companhia *Mudra Afrique*, criada por Maurice Béjart e Léopold Senghor – quanto como pedagoga e pesquisadora, ao sistematizar uma técnica própria. Além disso, é fundadora da *École des Sables*, no Senegal, um espaço de referência na construção de

uma estética híbrida que valoriza a África como centro de produção de conhecimento coreográfico contemporâneo.

A Técnica Acogny, desenvolvida por Germaine Acogny no Senegal, se apresenta como um espaço de agência cultural africana, no qual o corpo se constitui como arquivo vivo de saberes e memórias coletivas. Desde nova, em sua formação em educação física que se deu em Paris, Germaine Acogny percebeu que não poderia simplesmente imitar a estética e movimentação ocidental. Ela percebeu que precisava “inventar movimentos que correspondessem à sua natureza” (Acogny, 2022, p. 29).

Com o passar dos anos, e inspirada por artistas como Katherine Dunham e Alvin Ailey, que estavam a criar novas linguagens de dança que incorporaram diversos elementos das culturas negras, Acogny estudou diversas danças do continente africano, acreditando que através de “uma síntese das danças do Sahel (dança das pernas) e da floresta (dança dos ombros e das nádegas), [...] poderia obter uma “dança africana”” (Acogny, 2022, p. 34). Assim, “criou sua própria técnica de dança utilizando as ‘danças tradicionais’ da África do Oeste como fundamento, e fez uma ‘síntese’ com as técnicas de danças ocidentais modernas.” (Acogny, 2017, p. 149).

Nesse processo, cada movimento, ao mesmo tempo estético e político, se torna uma reins-

crição do passado no presente, articulando uma visão crítica da modernidade. Achille Mbembe (2001), em seu artigo *As formas africanas de auto-inscrição*, propõe uma análise crítica das tentativas de construção e representação da identidade africana, desafiando discursos essencialistas e instrumentalistas. Ele alerta para os perigos de uma busca irrefletida por uma alteridade africana sem o devido reconhecimento das especificidades culturais, políticas e geográficas da África. Mbembe (2001) enfatiza a necessidade de uma auto-inscrição que reconheça a pluralidade de signos e contextos, permitindo uma afirmação da identidade africana que seja autêntica e situada.

A técnica de Germaine Acogny se caracteriza por sua direção para uma “universalidade pluralista”, como observa Luciane Ramos Silva (2017, p. 171). Ao articular perspectivas clássicas e contemporâneas ocidentais com tradições africanas, Acogny cria um diálogo intercultural que coloca o corpo em estado de presença, integrando memória, ancestralidade e contemporaneidade. Essa abordagem evidencia como a técnica não se limita a uma sistematização de movimentos, mas constitui uma prática de inscrição de si, na qual o corpo se afirma como agente político, cultural e estético. Tal proposição dialoga com o que Mbembe (2001) denomina formas africanas de auto-inscrição, ao permitir que sujeitos africanos e afrodescendentes afirmem suas identidades situadas em meio a nar-

rativas históricas marcadas pelo colonialismo e pela marginalização.

O pioneirismo de Acogny, conforme Ramos Silva (2017), é ainda mais relevante se considerado o contexto histórico e geopolítico: entre as décadas de 1970 e 1980, no continente africano, o campo da sistematização técnica em dança era extremamente restrito. Situada nesse território subalternizado, Acogny produz um conhecimento autoral, feminino e africano que reinscreve saberes tradicionais na modernidade, rompendo com as exclusões impostas pelo colonialismo. A técnica se torna, assim, um espaço de agência sul-sul, em que o corpo atua como dispositivo de escrita de si, conectando epistemologias africanas, diásporas e práticas contemporâneas. Nesse sentido, Acogny exemplifica a potência da dança como prática de fabulação, reinvenção e afirmação de identidades coletivas, constituindo um eixo metodológico para pensar pedagogias negras que atravessam contextos e fronteiras.

Nesse sentido, a técnica de Acogny pode ser lida também a partir do que Martins (2021) formula como tempo-espiralar: cada gesto reinscreve camadas de temporalidade ancestral, histórica e contemporânea, transformando a dança em prática de memória e reinvenção. Camadas temporais se sobrepõem simultaneamente, fazendo do corpo em movimento um enunciação cultural de identidades difusas e plurais. Tal inscrição tempo-

ral confere ao corpo de Acogny uma função testemunhal, capaz de denunciar as marcas da colonialidade e, simultaneamente, inventar outras narrativas possíveis para o devir africano.

Como aponta Luciane Ramos Silva (2014), a trajetória e prática artística de Germaine Acogny “faz-nos refletir sobre como dançam as identidades, tradições e modernidades, a consciência de si e as reinvenções das africanidades no mundo contemporâneo”. Sua técnica projeta uma visão da África para além do sujeito “vitimizado, primitivo e passivo”. Como artista-cidadã atenta, Acogny “aborda, critica e reflete sobre o chão que pisa, anunciando o universal a partir das corporeidades e simbologias africanas”. Dessa forma, Silva (2014) reforça a dimensão crítica do hibridismo na Técnica Acogny e como essas confluências podem indicar formas ancestrais de negociação e agência.

Essa crítica de Silva à vitimização do corpo africano dialoga com Mbembe (2001), quando ele adverte que “a prosa do nativismo” essencializa identidades africanas. Para o autor, essa perspectiva sustenta uma noção de identidade africana como essência racial e geográfica, idealizando a tradição como autenticidade e, paradoxalmente, reforçando a lógica colonial ao fixar a cultura no campo do “tradicional” e “autêntico”. Contra essa armadilha, tanto Silva (2014) quanto Mbembe (2001) permitem pensar a dança de Acogny como um lugar de reinvenção plural da africanidade, on-

de conhecimentos ancestrais e influências contemporâneas se articulam criticamente na criação de uma identidade africana plural e dinâmica.

Esse hibridismo crítico também pode ser lido em diálogo com Néstor García Canclini (2008), para quem a diferença cultural não implica fusão ou exclusão, mas reorganização da diferença. Na prática de Acogny, essa reorganização se materializa no corpo dançante, que não dissolve fronteiras culturais, mas as faz coexistir em tensão criativa. Mais do que estética da mistura, trata-se de gesto político de reconfiguração de saberes, deslocando hierarquias entre tradição e contemporaneidade, centro e periferia.

Como lembra Canclini (2008), a modernização não substitui as tradições: convive com elas, as reinterpreta ou as expropria. Essa leitura ajuda a compreender como a técnica de Acogny não rejeita nem cristaliza tradições, mas as reinscreve em diálogo com a contemporaneidade, instaurando um corpo-fabulação que narra a si mesmo a partir de heranças ancestrais. Nesse processo, a técnica se configura também como testemunho: um corpo que fala, denuncia e reimagina, que transforma memórias de violência em potência criadora e projeta futuros afro-orientados. Ao articular ancestralidade, resistência e invenção, Acogny reconfigura as pedagogias da dança negra como práticas de memória e de fabulação política.

Ainda que Canclini (2008) não se refira especificamente às práticas africanas, sua noção de hibridismo ajuda a ler a proposta de Acogny, que, porém, vai além: reinscreve a África como centro e desloca hierarquias. A autor enfatiza que “as formas híbridas podem ser [...] mecanismos de apropriação crítica e contestação” (Canclini, 2008, p. 132). A prática de Acogny se alinha a essa noção: o corpo, em sua técnica, torna-se um lugar de contestação e reinvenção. Como afirma o autor, “na hibridação, o corpo é também um texto: sobre ele se inscrevem os traços da modernização, da tradição, da exclusão e da resistência” (p. 189).

Este processo evidencia que a técnica é mais que dança: é enunciação política, capaz de afirmar a identidade africana e de resistir ao apagamento cultural imposto por narrativas eurocêntricas. É possível identificar o diálogo entre as influências africanas e estrangeiras na prática artística de Germaine Acogny, que se propõe a não isolar as culturas africanas e apresentá-las de forma isolada, exotizada ou purista, antes em colocá-las em diálogo com influências estrangeiras, destacando “um caráter de extroversão muito presente nas culturas negras, interessadas em receber o que é de fora, negociando e reelaborando essas influências” (Silva, 2014).

A Técnica Acogny também se destaca pela circulação transnacional de saberes. Workshops e residências artísticas organizadas por Acogny e

seus discípulos criam fluxos de conhecimento, promovendo um diálogo contínuo entre África e outros contextos geográficos e culturais, reforçando a dimensão híbrida e política da dança. Sua escola, *Ecole des Sables*, localizada no Senegal, rompe com padrões sistêmicos e estruturais coloniais, sendo um espaço de referência internacional em dança, fomentando a circulação de saberes e formação artística para além do eixo hegemônico na Europa e Estados Unidos. Esse trânsito de saberes evidencia que a dança não é apenas expressão estética ou ritual, mas também instrumento de circulação cultural, resistência e construção de pertencimento, fortalecendo vínculos entre comunidades negras em diferentes regiões do mundo, além de apresentar os saberes africanos enquanto valiosos para outros povos e culturas.

Além disso, a Técnica Acogny evidencia como o corpo pode ser agente de criação e ressignificação. Cada movimento não apenas preserva memórias históricas, mas também cria novas camadas de sentido. Aqui, o corpo em dança reivindica autonomia na reinvenção das tradições frente às modernidades globais. Na proposta de Acogny, a reconfiguração de tradições africanas no contexto contemporâneo se torna também um testemunho da agência feminina negra na criação de linguagens não coloniais na dança. Assim, a Técnica Acogny não é mera síntese de influências, mas gesto de auto-inscrição: o corpo que, ao dançar, es-

creve-se a si mesmo como África contemporânea, recusando tanto a vitimização quanto a cristalização essencialista.

Enquanto na Técnica Dunham o corpo funciona como dispositivo etnográfico da diáspora, Acogny afirma o corpo como arquivo crítico da África em movimento. Ambas as técnicas, em diferentes geografias e temporalidades, inscrevem as mulheres negras como criadoras de sistemas técnicos que rompem com a centralidade eurocêntrica. É nesse horizonte que se abre a trajetória de Rosângela Silvestre, onde o corpo afro-brasileiro assume outra configuração cosmológica, que encontra na dança e no resgate à ancestralidade enquanto um caminho de autodefinição.

TÉCNICA SILVESTRE: encruzilhada, corpo-universo e autodefinição

A Técnica Silvestre, criada e desenvolvida por Rosângela Silvestre desde 1982, surge como um espaço de reconexão com a ancestralidade africana e afro-brasileira. Fundamentada em práticas corporais afro-brasileiras, nas simbologias dos orixás e nos elementos da natureza, a prática se apresenta como uma sistematização de treinamento físico que articula corpo, memória e ancestralidade. Ao engajar o corpo em gestos que dialogam com elementos espirituais, emocionais e físicos, a técnica evidencia como a dança pode ser

veículo de preservação e transmissão cultural. Assim como Dunham documenta a diáspora e Acogony reinventa a África em fluxo híbrido, Silvestre articula corpo, ancestralidade e cosmos em uma prática de autodefinição situada no Brasil.

Desde sua criação, a Técnica Silvestre também ganhou circulação internacional, sendo difundida por professores qualificados por Rosângela em diferentes estados do Brasil, além de sua inserção nos circuitos artísticos e acadêmicos de países da África, Europa e Américas. Essa difusão evidencia como a técnica, embora enraizada em matrizes afro-brasileiras, se projeta como uma práxis diaspórica, conectando corpos de diferentes origens em torno de princípios cosmológicos e ancestrais comuns. Dessa forma, a circulação da técnica inscreve a experiência brasileira no fluxo transnacional do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), reafirmando a centralidade das epistemologias negras como referência global de criação e formação.

Nesse sentido, é importante destacar o terreno de sustentação dessa prática. E, para isso, vale destacar que a cultura afro-brasileira se constitui em encruzilhadas de saberes diversos, entrelaçando conhecimentos ancestrais africanos, práticas dos povos originários do território brasileiro e influências trazidas pelos colonizadores europeus. Nesse fluxo, as expressões culturais e artísticas emergem como sínteses dinâmicas, atravessadas por processos de memória, resistência e reinvenção.

A noção de encruzilhada, conforme propõe Leda Maria Martins (1991, 2021), funciona aqui tanto como **conceito quanto como operação semiótica**, permitindo interpretar as formas artísticas que surgem desse encontro entre múltiplos sistemas de conhecimento e trajetórias históricas (p. 50). No contexto da dança afro-brasileira, essa perspectiva evidencia como práticas corporais, rituais e técnicas estilísticas funcionam como espaços de inscrição de memórias coletivas, reafirmando ancestralidade e identidade cultural, mesmo diante de tentativas sistemáticas de apagamento pela colonialidade. Assim, a encruzilhada, além de conceito filosófico e operação semiótica (Martins, 2021), funciona como metáfora metodológica para pensar a própria Técnica Silvestre: uma prática que cruza memória, espiritualidade, criatividade e reinvenção.

Se, como propõe Diana Taylor (2013), a performance funciona como arquivo vivo, preservando e transmitindo memórias através do corpo, Leda Maria Martins (2021) amplia essa noção ao conceituar o corpo-tela como superfície de inscrição e atualização de memórias ancestrais dos povos negros em diáspora. Assim, enquanto Taylor enfatiza a dimensão do arquivo performático, Martins a expande, evidenciando a inscrição histórica, o tempo-espiralar e o testemunho como processos políticos e espirituais encarnados no corpo e nas práticas performativas afro-brasileiras.

A noção de tempo-espiralar também em Martins (2021) é central nesse processo: o corpo não apenas executa sequências coreográficas, mas se torna um agente temporal, incorporando ciclos históricos, ancestrais e contemporâneos em sua performance. Cada prática, ao revisitar e reinventar corporeidades, cria uma temporalidade que entrelaça diferentes temporalidades, permitindo que os corpos que dançam se conectem com a diáspora africana e com a memória coletiva afro-brasileira.

A Técnica Silvestre promove uma profunda reconexão com os elementos naturais, refletindo a influência das forças da natureza na corporeidade e na memória ancestral. Assim, sua estrutura, atravessada pelas forças da natureza e pelas simbologias dos orixás, constitui uma gramática corporal e sistema de conhecimento no qual corpo e cosmos estão interligados. Essa dimensão cosmológica rompe com a visão ocidental dicotômica, propondo o corpo como extensão da natureza e espaço de atualização espiritual, ao mesmo tempo ancestral e contemporâneo.

O pedagógico e o simbólico se entrelaçam na Técnica Silvestre: ensinar é também ritualizar, e cada movimento carrega significados ancestrais, permitindo que o corpo se torne um espaço de autodefinição e conexão cosmológica. Os seus princípios estruturantes reforçam essa relação íntima entre corpo e espiritualidade, introduzindo o

conceito de ‘universo corporal’. Esse universo se organiza simbolicamente em três triângulos, conectados aos elementos naturais e aos orixás, cada um articulando diferentes aspectos da experiência humana: inspiração, expressão e equilíbrio. Cada triângulo, ao mesmo tempo, orienta o corpo tecnicamente, conecta-o com forças simbólicas e afirma uma epistemologia e cosmologia situadas.

Para além de sua dimensão simbólica, a Técnica Silvestre se constitui em uma pedagogia singular, que valoriza a subjetividade e a ancestralidade sem abrir mão do rigor técnico. Como já argumentado em outro estudo, “mais do que ensinar uma sequência de movimentos, Rosângela Silvestre convida cada corpo a se perceber como um ‘universo’, expressão recorrente em sua prática, que aponta para uma pedagogia de expansão, e não de contenção”. Dessa forma, sua pedagogia tensiona estereótipos que reduzem práticas negras a exotismo ou folclore, ao inscrever as epistemologias negras como fontes legítimas de conhecimento técnico e científico (Rezende, 2025, no prelo). Assim, cada gesto transmite conhecimento, disciplina o corpo e politiza a prática.

A noção de autodefinição, conforme Collins (2019), articula-se diretamente ao corpo-universo da Técnica Silvestre e ao corpo-tela proposto por Martins (2021). Se o corpo-tela é espaço de inscrição e atualização de memórias ancestrais, e o corpo-universo traduz a interligação entre forças na-

turais, simbólicas e espirituais, a autodefinição aparece como gesto que dá sentido a essas inscrições. O corpo em dança assume-se como autor de sua própria narrativa, reinscrevendo memória e cosmologia em chave situada. Assim, a autodefinição não é apenas uma afirmação identitária, mas o próprio modo de habitar o corpo-universo e de atualizar o corpo-tela, transformando a dança em espaço de agência epistêmica e política.

Corpo-universo, corpo-tela, autodefinição, tempo-espiral e testemunho são dimensões que se entrelaçam na Técnica Silvestre. Juntas, essas noções revelam um corpo que é simultaneamente cósmico, pedagógico e histórico: espaço de inscrição de memórias, atualização ancestral e invenção de si. Nessa perspectiva, a criação da Técnica Silvestre pode ser compreendida como gesto de autodefinição: não se trata de adaptação ou apropriação de modelos hegemônicos, mas de resistência epistêmica na medida em que elabora saberes a partir de referenciais próprios, situados e afroreferenciados. Como destaca Collins (2019), a autodefinição constitui um gesto de resistência epistêmica que rompe com narrativas hegemônicas sobre corpos e culturas negras.

Essa dimensão se concretiza pedagogicamente na Técnica Silvestre, como aponta Vera Passos, discípula e colaboradora de Rosângela Silvestre: *“Eu não preciso interpretar algo. Eu preciso ser aquilo porque aquilo está dentro de mim. [...] é a*

minha vida e minha história que vêm para a dança (Rezende; Passos, 2024, p. 228). Diferente de algumas práticas de dança que pedem para questões pessoais sejam “deixadas para fora da sala de aula”, durante as práticas da Técnica Silvestre os praticantes são constantemente convocados a trazer quem são, suas histórias, memórias crenças e significados. Dessa forma, a técnica possibilita que cada praticante não apenas aprenda e reproduza, mas elabore sua própria narrativa de identidade, deslocando epistemologias coloniais que impõem padrões externos de legitimação.

Nesse horizonte, o testemunho na Técnica Silvestre pode ser compreendido à luz do que Leda Maria Martins propõe como corpo-testemunha. Para a autora, “o corpo, assim instituído e constituído, passe como um corpo tela, um corpo imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo. O corpo polis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros” (Martins, 2021, p. 162).

Essa formulação permite pensar o corpo como espaço de inscrição histórica, que, ao mesmo tempo em que denuncia violências coloniais e raciais, inventa formas de cura e de reinvenção de si. Como destaca a autora, trata-se de um corpo “em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre de-

sejoso de transformações do *corpus* social” (Martins, 2021, p. 162). Nesse contexto, o testemunho não se limita a registrar memórias passadas, mas se projeta como prática política e espiritual que atualiza ancestralidade e inaugura outros modos de existência.

A isso se soma a dimensão autobiográfica e fabulatória da performance. Contra a “pedagogia da ausência e da exclusão”, emerge, como afirma Martins, “uma outra corporeidade que argue, postula, propõe, expressa. Um corpo biografema, que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficções” (Martins, 2021, p. 162-163). Tal perspectiva ilumina a auto-definição presente na Técnica Silvestre: cada corpo, ao dançar, não apenas reproduz uma técnica, mas cria narrativas próprias, fabulações que reinscrevem sua trajetória individual no tecido da memória coletiva afro-brasileira. Assim, testemunho e autodefinição convergem, constituindo uma pedagogia em que o corpo é simultaneamente arquivo, voz e reinvenção.

Assim, a Técnica Silvestre se configura não apenas como uma sistematização de movimentos, mas como uma práxis na qual corpo, espiritualidade e política se entrelaçam. Ao operar simultaneamente em registros simbólicos, pedagógicos e estruturais, a técnica cria um campo de formação que é também um espaço de autodefinição e de testemunho. Uma dança reinscreve

sentidos, produz memória e reivindica lugar de fala e de existência.

Enquanto Dunham expressa a diáspora em linguagem etnográfica e Acogny reinventa a África contemporânea em um sistema híbrido, Silvestre posiciona o corpo como espaço de auto-definição e cosmologia encarnada, articulando dimensões pedagógicas, simbólicas e ancestrais em uma prática que conecta indivíduo, memória e cosmos. Desse modo, a Técnica Silvestre não é apenas uma técnica de dança, mas uma chave metodológica para compreender e praticar pedagogias negras na diáspora – pedagogias em que corpo, ancestralidade e cosmos se entrelaçam, produzindo epistemologias próprias que confrontam hierarquias coloniais e afirmam outros modos de ensinar, aprender e existir. Nesse horizonte, a Técnica Silvestre se afirma não apenas como uma técnica de dança, mas como gesto testemunhal que reinscreve no corpo a ancestralidade e projeta mundos de autodefinição.

ENTRE O ETNOGRÁFICO, O CRÍTICO E O COSMOLÓGICO

Ao colocar em diálogo as técnicas Silvestre, Acogny e Dunham, emerge um mapa transnacional de criação negra que atravessa Brasil, Senegal e Caribe/EUA, conectando América do Sul, África e América do Norte. Trata-se de práticas que não

apenas dançam, mas falam, escrevem e testemunham, fazendo do corpo negro um arquivo vivo e insurgente, um território de memória e fabulação. Como lembra Brenda Dixon Gottschild (2018), “o corpo lembra, o corpo re-lembra, o corpo fala” (p. 42). É nesse entrelaçamento de lembrança e invenção que essas artistas instauram pedagogias coreográficas que são, ao mesmo tempo, políticas e espirituais.

Nas três técnicas, o corpo se institui como medida cultural (Gotschild, 2018, p. 44), capaz de reinscrever vozes ancestrais contra os fardos coloniais. O diálogo entre Silvestre, Acogny e Dunham também evidencia formas estratégicas de atualização e reinvenção. Silvestre articula um corpo-universo e corpo-tela da encruzilhada cultural afro-brasileira (Martins, 2021); Acogny reinscreve tradições africanas na modernidade numa proposta corporal africana universal e pluralista (Ramos Silva, 2022); e Dunham atua como um dispositivo etnográfico da diáspora, antecipando o conceito de Atlântico Negro ao conectar Caribe, América do Norte e África (Gilroy, 2001).

Assim, cada técnica atua como espaço de inscrição cultural e política, revelando que a dança negra contemporânea não apenas performa memórias, mas produz métodos de resistência, circulação e criação de saberes situados. Se Dunham institui o corpo como documento etnográfico da diáspora, Acogny reinscreve a África em um corpo-

arquivo híbrido e crítico, enquanto Silvestre projeta o corpo como cosmos e autodefinição. Cada técnica, portanto, expressa um modo singular de testemunho: etnográfico, crítico e cosmológico.

Essas distinções também se evidenciam nas pedagogias: Dunham institucionaliza um método acadêmico-artístico, Acogny funda uma escola transnacional que negocia tradição e contemporaneidade, e Silvestre elabora uma pedagogia cosmológica em que corpo e ancestralidade são indissociáveis. Comparadas, essas práticas revelam diferentes estratégias de transmissão de saberes, todas forjadas pela agência de mulheres negras.

As geografias implicadas em cada técnica também produzem nuances próprias. Dunham pensa a diáspora em trânsito constante, atravessando o Atlântico entre Caribe, África e Estados Unidos. Acogny reinscreve a África como centro ativo de criação, recusando leituras que a colocam como origem estática. Silvestre, por sua vez, situa o Brasil como território de encruzilhadas, onde matrizes africanas dialogam com saberes indígenas e ressignificam influências coloniais. Cada uma, em seu contexto, mostra que o corpo negro é sempre territorializado, mas nunca aprisionado: move-se, resiste e reinscreve sentidos.

Também é possível observar diferenças na forma como cada técnica organiza temporalidades. Enquanto Dunham reinscreve tradições afro-caribenhas no presente da dança moderna estadu-

nidense, Acogny elabora uma síntese que projeta a África como contemporaneidade plural. Já Silvestre coloca o corpo em fluxo contínuo com o tempo -espiralar, onde o gesto conecta passado ancestral, presente vivido e futuro fabulado. Essa pluralidade temporal reforça o caráter testemunhal das danças negras, que não se fixam em linearidade, mas operam como constelações de memória e criação.

Esse horizonte evidencia que as danças negras representam “um saber encarnado, uma instrução comunitária para coesão social e equilíbrio cósmico. (Daniel apud Osumare, 2010, p. 06). Ao recusarem o corpo como mero recipiente, e afirmarem-no como fonte de conhecimento e resistência, essas técnicas inscrevem a agência de mulheres negras no centro da história da dança. Gottschild (2018) insiste que estudar as danças negras é um ato de justiça social, uma “cirurgia corretiva” diante dos apagamentos e apropriações que marcaram a modernidade ocidental. Essa perspectiva ecoa em Silvestre, Acogny e Dunham, que fabulam pedagogias negras de criação como forma de cura, reinvenção e justiça histórica.

Ademais, falar de dança é falar dos povos negros, sejam estes no continente africano ou em diáspora. Não há separação possível: em África, vida e dança caminham juntas, como respiração e pulsação e a dança faz partes de grande parte das mais diversas situações. Cada gesto é memória, cada som é saber, cada corpo dançante

é arquivo vivo de uma história que não pode ser contida nos livros. Como lembra Bunseki Fu-Kiau, a África é “o continente dançante”, porque dança é forma de existir, de ensinar, de transmitir conhecimentos e valores. Robert Farris Thompson nos recorda que “a África introduz uma diferente história da arte, a história de uma arte dançante” (Martins, 2021, p. 130).

É justamente essa história que atravessa o Atlântico e se reinscreve nos corpos diaspóricos, fazendo das danças negras da diáspora expressões testemunhais da história. Falar da dança, portanto, é falar da nossa história, de nossas travessias, de nossas cicatrizes e reinvenções. Por isso, reparações no campo da dança também são reparações na identidade negra. Cada vez que afirmamos nossas danças como saberes legítimos, desmontamos séculos de silenciamento e exotização. Cada vez que nomeamos Silvestre, Dunham e Acogny como arquitetas de mundos, colocamos nossas vozes ancestrais no centro da narrativa. A dança negra é testemunho e fabulação, é corpo que lembra e re-lembra, que fala e que escreve sua assinatura na história. Reconhecer a dança negra é reconhecer que nossa memória pulsa em movimento – e que nesse movimento seguimos inventando futuros possíveis.

E essas reparações não se limitam a contextos locais: ao atravessar continentes, as práticas de Silvestre, Acogny e Dunham estendem sua força

de resistência e memória, projetando a agência negra em escala transnacional. A circulação transnacional dessas práticas reitera que o corpo negro dançante, como água, contorna limites impostos: ele pensa, fala e escreve sua assinatura no tecido do mundo (Gottschild, 2018, p. 44). Ao atravessar territórios, línguas e contextos, essas técnicas configuram a diáspora como movimento de resistência testemunhal. Como lembra Daniel (2010), “a dança negra é um ato político incorporado”, e nesse sentido, cada gesto coreográfico é também enunciação e testemunho, reativando memórias e projetando futuros.

Entre a circulação transnacional e a reinvenção do corpo negro, torna-se produtivo recorrer ao conceito de **terceiro espaço** de Homi Bhabha (1998). Nesse entre-lugar, culturas em contato não apenas coexistem, mas entram em constante negociação, produzindo significados híbridos que desafiam hierarquias, fronteiras e centralidades hegemônicas. Assim, “o ‘terceiro espaço’ não é apenas um ponto de encontro, mas um terreno de disputas e transformações contínuas, onde as culturas em questão são reformuladas, contestadas e reimaginadas” (Rezende, 2025, p. 219).

Nesse sentido, “é possível analisar as danças da diáspora negra a partir desse entre-lugar, onde a herança africana se entrelaça com influências modernas, mas não apenas para preser-

var tradições de forma estática e fixa. Ao contrário, estas subvertem e reafirmam significados, inscrevendo valores ancestrais na cultura contemporânea” (Rezende, 2025, p. 220). É nesse movimento que as técnicas de Dunham, Acogny e Silvestre funcionam como espaços performativos desse entre-lugar: cada gesto, cada movimento, reinscreve saberes ancestrais em diálogo com influências externas, sem reduzir essas tradições a formas estáticas.

Desse modo, o terceiro espaço permite compreender a dança como prática de hibridismo crítico e negociação cultural, na qual o corpo negro não apenas transmite memória, mas também participa da construção de novos sentidos, circulando entre passado e presente, local e transnacional, ancestral e contemporâneo. A dimensão metodológica desse conceito reforça a leitura das técnicas de Dunham, Acogny e Silvestre como espaços de agência, resistência e criação de conhecimento situado, articulando pedagogias negras em constante movimento e atualização.

Nesse diálogo, torna-se visível que a contribuição dessas artistas não é apenas estética, mas também epistemológica: cada técnica funda metodologias próprias de transmissão, autodefinição e reinscrição do corpo negro no cenário global. Mais do que um repertório de movimentos, trata-se de uma cartografia política e espiritual que articula corpo, memória e território. As-

sim, ao colocar Silvestre, Acogny e Dunham em convergência, compreendemos que elas não apenas respondem aos fardos coloniais, mas elevam as vozes ancestrais em um gesto que é dança, testemunho e fabulação.

ECOS DA TRAVESSIA

As técnicas Silvestre, Acogny e Dunham demonstram, em suas práticas, que a dança é mais do que performance estética: ela se configura como testemunho vivo, arquivo corporal e ferramenta de resistência cultural e política. Ao reconectar corpo, ancestralidade, memória e elementos simbólicos, essas técnicas permitem que as comunidades negras afirmem sua identidade e autodefinição, resistindo ao apagamento histórico imposto pela colonialidade.

O corpo, nesse contexto, não apenas se movimenta: ele emerge como *locus* privilegiado de enunciação e agência, capaz de materializar memórias, transmitir saberes e criar novas narrativas. Em cada gesto, em cada sequência de movimentos, evidencia-se a capacidade de ressignificar tradições, negociar influências externas e manter a autonomia cultural, reafirmando que a dança negra contemporânea é, ao mesmo tempo, criação, resistência e circulação afrodiaspórica. É corpo que atravessa as águas do Atlântico e, ao dançar, mantém vivas as vozes que desafiam os fardos coloni-

ais, expandindo, no século XXI, a potência de nossas vozes ancestrais.

Como lembra Stuart Hall (2003), a identidade diaspórica não é um ponto fixo, mas um posicionamento em movimento, feito de rupturas e continuidades. Nesse sentido, o testemunho dançado não busca uma essência fixa perdida, mas assume a potência de fabular novas formas de estar no mundo. Homi Bhabha (1998) nos ajuda a compreender esse lugar como um “entre”, um espaço de enunciação onde se rearticulam memórias e futuros. As técnicas de Silvestre, Acogny e Dunham performam justamente esse “entre-lugar”: corpos que, ao testemunhar, não só lembram, mas inventam mundos para além da clausura colonial.

Assim, a tríade Brasil–Senegal–Caribe/EUA evidencia que a dança negra contemporânea é um território de memória, resistência e circulação cultural, onde a ancestralidade e o presente se encontram para produzir novos modos de ser, criar e afirmar a identidade afrodiaspórica. A análise comparativa dessas três técnicas revela não apenas singularidades locais e nacionais, mas também as convergências transnacionais que atravessam o Atlântico Negro. Essa circulação de saberes, marcada por encontros, trocas e diálogos, evidencia a força da agência de mulheres negras na construção de estratégias que afirmam pertencimento, memória e criatividade.

Fanon (2008), por sua vez, nos lembra que o colonialismo fere o corpo e a subjetividade. O testemunho da dança, nesse contexto, não é apenas celebração, mas também cura. É o corpo que carrega cicatrizes e, ainda assim, dança; corpo que denuncia as violências da história e, ao mesmo tempo, anuncia a coragem de quem sobreviveu. Como destaca Leda Maria Martins (2021, p. 73), “como estilo cultural, essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo, e ainda um meio de permanência e de pertencimento por elas circunscrito no desejado prazer, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar”. Trata-se de um testemunho que não se limita à denúncia, mas que irradia vitalidade, corporifica valores e sustenta um horizonte de pertença negra e diaspórica.

As técnicas negras de dança são mais do que práticas corporais: são mundos em movimento. Frente aos fardos coloniais, como lembra Leda Maria Martins (2021), nelas “imperava uma voz postural possante, que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes” (p. 158). Essa voz não se curva, nem se cala. Resiste e insiste em se materializar no corpo em movimento.

Mas essas danças não só resistem: elas também inscrevem. Inscrevem vozes ancestrais,

memórias e identidades recriadas em cada gesto, afirmando o “corpo das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatus resultantes das diásporas” (Martins, 2021, p. 131). Nesse sentido, dançar é tanto um ato de insurgência quanto de fabulação. Essas danças destroem e constroem mundos, abrindo caminhos para além das lógicas coloniais, dos essencialismos puristas e dos apagamentos sistêmicos. Como escreve Martins (2021, p. 124), “dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão seja a escravidão no passado, sejam as violências e demandas do presente”. Assim, falar de dança, nesse contexto, é falar de história, de memória e de política – mas também de esperança e de criação. É falar de nós, testemunhar nossa história e fabular futuros possíveis ao dançar.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Dança Africana**. Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley. São Paulo: Giostri, 2022. (Coleção PPGAC).

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**, n. 6, p. 131-156, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BARROS, Carolina Paes de. Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha: um perfil de Katherine Dunham. **Portal MUD: Museu da Dança**, 14 jul. 2023. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/museu-da-danca/dia-internacional-da-mulher-negra-latino-americana-e-caribenha-um-perfil-de-katherine-dunham/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 271-312.

COSTA, Joaze Bernardino; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016, p. 15-24.

DESMOND, Jane C. Corporalizando a diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dan-**

ça, Salvador, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. The Black Dancing Body as a Measure of Culture. **Choros International Dance Journal**, v. 7, n. 41, 2018, p. 41–51. Disponível em: https://chorosjournal.com/docs/choros7/05_CHOROS_7_BRENDA_DIXON_GOTTSCCHILD.pdf. Acesso em: 30 ago. 2025.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 25-50.

LIBRARY OF CONGRESS. **Shango**. Selections from the Katherine Dunham Collection. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/articles-and-essays/notes-on-dunhams-work/shango>. Acesso em: 06 set. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

OSUMARÈ, Halifu. Dancing the Black Atlantic: Katherine Dunham's Research-to-Performance Method. **AmeriQuests**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2010. DOI: 10.15695/amqst.v7i2.165. Disponível em: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/165>. Acesso em: 11 set. 2025.

REZENDE, Ana Beatriz Coutinho. Do Terceiro espaço à encruzilhada: hibridismo cultural e agência nas danças negras da diáspora. **Revista Ñanduty**, [S. l.], v. 13, n. 21, p. 216–232, 2025. DOI: 10.30612/nty.v13i21.19501. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/nanduty/article/view/19501>. Acesso em: 11 set. 2025.

REZENDE, Ana Beatriz C.; PASSOS, Vera. Técnica silvestre e a força do encontro entre tradição e contemporaneidade: Ana Beatriz C. Rezende entrevista Vera Passos. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 23, n. 3, p. 220–239, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p220-239. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/227812>. Acesso em: 03 set. 2025.

SILVA, Luciane Ramos. Katherine Dunham. **35ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/katherine-dunham/>. Acesso em: 01 set. 2025.

SILVA, Luciane Ramos. Germaine Acogny: Escritas de um corpo em tempos reais. **O Menelick 2º Ato**, mar. 2014. Disponível em: <https://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/teste>. Acesso em: 03 set. 2025.

SILVA, Luciane Ramos; SANTOS, Inacyra Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 162–173, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648597. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>. Acesso em: 29 ago. 2025.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.