

Heranças do contexto colonial na dança: construindo alteridades necessárias

| Josie Berezin
UNICAMP

RESUMO

O presente artigo mostra como a ordem colonial e seu pensamento epistemológico ocidental moldaram as relações sociais na dança, de forma que a cultura do “Primeiro Mundo” se torna uma referência para o ensino de dança, e tudo que difere dela se torna parte de uma cultura à margem, primitiva ou exótica – ou, seja, menosprezada ou subordinada pelo paradigma ocidental. Assim, formas culturais pós-coloniais surgem a partir do entendimento de um novo equilíbrio epistemológico, e da valorização de identidades marginalizadas. Tal qual é observado em algumas iniciativas de dança e teatro nos últimos anos, onde se promove a apresentação de atores que representam uma resistência cultural colonial.

Palavras-chave: Historiografia, Epistemologias Ocidentais, Descolonização, Dança, Curadoria.



■ O CONTEXTO COLONIAL

O sistema colonial, cujo início data do século XVII, segue exercendo, continuamente, grande peso na sociedade brasileira e nos indivíduos em termos sociais, políticos, econômicos, culturais e simbólicos. Ele moldou o pensar da história, da cultura e da construção da epistemologia ocidental de forma geral e irreversível.

Até mesmo a linha do tempo evolutiva, em que a historiografia tradicional ocidental se baseia, é característica da modernidade colonial: no século XVII, a burguesia tomou a linearidade do tempo como referência central e trouxe a concepção do progressismo, com a ideia de que a novidade é boa em si mesma, e que todo tempo que virá é melhor do que o tempo passado e presente. Tratando especificamente da linha do tempo da dança, o que se observa é um discurso dominante que compreende as danças ocidentais cênicas ou performativas – notadamente, o balé com sua origem na corte francesa e as danças modernas/contemporâneas, frutos da tradição norte-americana e europeia – como as mais valorizadas, enquanto as danças étnicas, danças urbanas, afro-brasileiras, de salão ou outras, se encontram à margem da cultura dominante e com relevância menor. Não gozam dos mesmos prestígios e *status* das danças ocidentais (compreendendo o termo ocidental por seus aspectos culturais eurocêntricos, pautados no processo de colonização), as quais com frequência aparecem em grandes festivais de dança, e até mesmo em grande parte dos centros de ensino e cursos universitários.

Nas instituições de ensino superior no Brasil e no mundo, os cursos de dança apresentam outros paradigmas de formação que não o da técnica do balé clássico. Acertadamente, não seguem os parâmetros de alta performance física exigida na dança clássica como ela se dá atualmente; de outro modo, se concentram na formação e expressão do intérprete-artista no mundo, com ênfase na sua individuação, no “corpo que dança”, e no trabalho do “self” do indivíduo que possui este corpo (NAVAS, 2006, p. 3). No entanto, seus programas de formação ainda estão alicerçados à história das artes cênicas do século XX e à modernidade em dança. Deste modo, seu foco está muito mais voltado para as danças cênicas ocidentais, e aborda muito pouco a história ou o fazer de danças como danças urbanas, afro-brasileiras ou de salão, por exemplo, tornando evidente o quanto estas são desprezadas pelo ensino – e pela história – da dança.

Essa situação, pois, não surge por acaso: olhando brevemente para a história do balé, desenvolvido no chamado Século das Luzes, observa-se que a cultura iluminada e esclarecida da elite intelectual do velho continente nesta época delineou grande parte dos comportamentos do mundo ocidental no século XVIII, a ponto de valores burgueses europeus serem considerados os mais avançados e “civilizados”.





O balé clássico cresceu nesse bojo: se desenvolveu nas cortes francesas e se disseminou como importante técnica de dança sistematizada e descrita – o que muito se deve aos estudos do bailarino francês e professor de balé Noverre¹, que reuniu as noções do balé de forma assimilável aos dançarinos, difundindo amplamente suas ideias renovadoras. Segundo Bourcier, a influência de Noverre foi “definitivamente determinante: foi ele quem fez do balé um gênero artístico completo” (BOURCIER, 2011, p.170). Assim, o balé ganhou espaço sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, em inúmeras escolas e academias pelo mundo: foi “uma das primeiras ‘multinacionais da cultura’, nos primeiros tempos, estruturada de maneira atabalhoada e informal, mas extremamente competente”, segundo Cássia Navas (NAVAS, 2006, p. 5). Forjou sua concepção estética com base numa estrutura clássica de linhas, posições de braços, pernas e cabeças bem definidos e movimentos limpos, exatos. Uma arte artificial e rigorosa, que se firmou como corrente principal de pensamento da dança, e fez muitos acreditarem que constitui o melhor ou o único referencial estético e estrutura técnica para o ensino da dança, conferindo-lhe esta supremacia inquestionável ainda nos dias de hoje.

Seguindo a lógica do pensamento colonial ocidental e de sua razão imperialista, as danças que não faziam parte da tradição do balé clássico e das danças modernas/ contemporâneas foram e são consideradas à margem, como danças subordinadas, sem qualquer reconhecimento artístico ou cultural. Longe de rechaçar a técnica do balé em si (que pode ser de muita valia para muitos, inegavelmente), a intenção deste artigo é entender seu contexto histórico de dominação simbólica da arte que a engendrou, e a justificação para tamanha influência cultural e corporal internacionalmente.

As danças modernas no século XX trouxeram, de certa forma, uma revisão desta supremacia, e inauguraram uma importante polifonia na cena da dança, com novas possibilidades de exploração do movimento e diferentes leituras da dança. Com interesse em pesquisar danças de fora do mundo ocidental, que pudessem estimular outros padrões e estéticas de movimento, precursoras como Isadora Duncan², Mary Wigman³, Martha Graham⁴, Katherine Dunham⁵ buscaram inspiração no que havia de fontes mais “primárias” e “essenciais” na

-
- 1 Jean-Georges Noverre (1727 - 1810) destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o balé da sua época, ao qual foi denominado “Lettres sur la Danse”, publicada originalmente em 1760 na França e na Alemanha. Sua proposta era atribuir expressividade à dança através da pantomima, com a intenção de sensibilizar e emocionar o espectador.
 - 2 Isadora Duncan (1877-1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada precursora da dança moderna, aclamada por suas apresentações em toda a Europa.
 - 3 Mary Wigman (1886-1973) foi uma coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia e uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.
 - 4 Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa norte-americana que revolucionou a história da dança moderna; o ima pacto de sua dança é frequentemente comparado à influência que Picasso teve para a pintura em seu tempo, ou que Stravinsky teve para a música.
 - 5 Katherine Dunham (1909-2006), além de dançarina e coreógrafa afro-americana, foi também autora, educadora, antropóloga e ativista social. Ela dirigiu sua companhia de dança por muitos anos e foi considerada a matriarca e rainha-mãe da dança negra.





dança: as danças chamadas exóticas ou primitivas – ou seja, danças que foram postas à margem da cultura dominante, e por isso, menosprezadas por ela. Mesmo que na época o conceito de primitivo não tivesse intenção de ser depreciativo, seu uso denota uma noção de subalternização, fazendo repercutir a lógica hierarquizante do sistema colonial. Como também na visão de Ramsay Burt, professor de história da dança,

o que pode ter parecido bom senso para Graham e seus contemporâneos foi subsequentemente desafiado substancialmente pelo trabalho sobre a pós-colonialidade, de modo que o adjetivo primitivo, em geral, agora aparece no discurso acadêmico entre aspas. Essas noções de senso comum do primitivo, agora é argumentado, dissimularam uma cegueira subjacente sobre a natureza das relações de poder entre as nações dominantes ocidentais e as nações e sociedades subordinadas colonizadas, ou substancialmente dependentes de alguma outra forma. (BURT, 1998, p. 136)⁶ [Tradução da autora]

As noções de primitivo e exótico, além de demonstrarem um conhecimento bastante limitado de formas de dança não-ocidentais, e uma excitação e folclorização em torno de culturas desconhecidas, condensam a forma de caracterizar as culturas a partir de um ponto de vista único e etnocêntrico, que faz perpetuar a lógica da colonialidade. Vale ressaltar, assim, a relação de dominação simbólica e subalternização que dançarinos modernos estabeleceram em relação a danças de outras culturas, haja vista que estas nunca fariam parte da corrente principal da dança, sempre categorizadas pelo adjetivo de “primitivas” ou “exóticas” como construtos inferiores.

E afirmar-se como uma identidade superior, como observa-se nesse caso, é parte das realizações da razão colonial/imperial, lembra o pensador argentino Walter Mignolo. Subjuga-se a inexistência de uma outra história e cultura, como também a inexistência de seus pensadores que geram teorias e refletem sobre o próprio lugar que ocupam. Com isto, alimenta-se a manutenção do *status quo* dominante do mundo ocidental e sua missão civilizadora, ao passo que fomenta um quadro de desigualdades no mundo.

Nesta missão civilizadora, qualquer conceito abstrato do mundo ocidental é apresentado como bom para a humanidade inteira, como universais concretos, como conceitos monotópicos e universais na história da filosofia europeia, que representam a civilização ocidental formatada pelo grego, pelo latim e pelas línguas modernas imperiais da Europa e na sua subjetividade correspondente. A linguagem escrita, por exemplo, é super valorizada, enquanto que a oralidade e outras formas de saberes não registrados em texto escrito, como no caso

6 “what may have seemed common sense to Graham and her contemporaries has subsequently been substantially challenged by work on post-coloniality so that the adjective primitive generally now appears in academic discourse between inverted commas. These common-sense notions of the primitive, it is now argued, have concealed an underlying blindness about the nature of the power relations between the dominant, Western nations and subordinate colonised or otherwise substantially dependent nations and societies.”





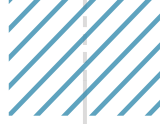
das artes e principalmente dos saberes das práticas corporais, não são reconhecidos. Perde-se de vista, assim, as ações afetivas que são fruto de processos artísticos, e a comunicação sensível que é expressada de outras maneiras que não a textual. No limite, muitas formas de manifestação humana são silenciadas, e os corpos, objetivados e subjetivados através de uma série de discursos coloniais.

É preciso lembrar que a história da dança que conhecemos e estudamos hoje foi construída sob a lógica epistemológica ocidental, sob a ponto de vista positivista que fortaleceu uma história da dança linear e progressiva. Andreia Nhur (apud LAUNAY, 1996) enumerou cinco pilares que demonstram a constituição desta história; dentre eles, está a formulação da história moderna como uma entidade única e indivisível, o desejo de conceber linhagens com origens e fins bem traçados, e a afirmação da progressão, em que uma geração de dançarinos enterraria ou anularia as gerações anteriores (NHUR, 2013). Dessa forma, a dança moderna e a dança clássica, ainda que sejam ambas danças cênicas ocidentais, aparecem como opostas, como se a primeira marcasse o fim da hegemonia da outra, que reinou do século XVII ao XIX – o que foi exposto em inúmeros livros de história da dança, em pretensas árvores genealógicas que delineiam as relações cronológicas e forçosamente progressivas entre uma dança e outra. E essa lógica “se tornou inquestionável porque adotada por tantos autores em tantos lugares, uns ecoando os outros – e propulsora de certas afirmações que foram se tornando ‘verdadeiras’ por conta de sua repetição por todos esses autores, ou seja, elas se consagraram como ‘história oficial’ pelo seu uso constante” (NHUR, 2013, p. 41).

Tal visão, para Launay, ignora as contradições e as “continuidades secretas entre passado e presente”, pois afinal, ainda nos dias atuais percebe-se a presença tanto da dança clássica quanto da dança moderna e contemporânea coexistindo nos estúdios de dança, nos cursos universitários, nos festivais de dança, sem que haja um determinismo progressivo que diga que uma dança deve existir e a outra não. E compreende-se, assim, que por muitos anos a história da dança foi construída a partir do ponto de vista de países dominantes – de certos países da Europa e Estados Unidos – tendo como base a visão positivista da epistemologia ocidental. Desta forma, sem um olhar crítico, a historiografia veio favorecer uma supremacia das danças cênicas, tornando-as danças culturalmente dominantes. Compreende-se, assim, a colocação de Foucault (apud LAUNAY, 2012), de que a história de uma coisa é a história das forças que dela se apoderam.

Por isso, Launay (2012) põe em questão os modos de elaboração da história, compreendendo o corpo e a memória corporal como fonte e arquivo subjetivos, e nem por isso menos importantes. Ela entende que estes sejam uma interpretação da história, que deve se fazer presente junto a outras – pois assim é possível entender a história em mais de uma perspectiva. Desta forma, a história estável, original e permanente de um objeto é colocada





em crise, a partir do entendimento de que as histórias são construídas e reconstruídas de forma processual, ao longo dos anos, e com mais de um ponto de vista. “O monopólio da verdade ‘mais verdadeira’ não pode pertencer nem ao historiador nem ao artista”, Launay provoca, ao trazer a discussão de que a história não pertence ao historiador, nem mesmo ao artista cuja obra é relatada na história. Neste mesmo sentido, Susan Foster afirma que “a história é feita por corpos que não se fixam durante esse processo coreográfico (da história), seus pés não estão grudados no chão” (Carter, 1998, p. 188)⁷ (tradução da autora).

■ ALTERNATIVAS À LÓGICA COLONIAL

Diante disso, como falar/escrever sobre uma cultura que não a ocidental, sem evocar um discurso colonizador/civilizatório ou que penda para o exotismo, impossibilitando de enxergar uma outra cultura com seus próprios processos e questões? Essa e outras questões nos chegam e nos desafiam em diferentes formatos todos os dias, como sintomas dos paradigmas contemporâneos que vivemos, e para os quais buscamos construir respostas que nos forneçam possíveis outros olhares.

Segundo a crítica de dança americana Sally Banes, para representar a diferença cultural é preciso um diálogo que abranja a estética, a psicologia e a epistemologia transcultural (BANES, 1994). Pois muito embora as diretrizes do relativismo cultural e do multiculturalismo⁸ tenham aberto caminhos para a reflexão sobre as diferenças culturais no mundo contemporâneo, não trataram da profunda herança do pensamento colonial vigente, que segue imprimindo a percepção de inferioridade de algumas culturas em relação a outras, e assim suprimindo a potência que existe na riqueza das diferenças. Para Mignolo, ainda, “o multiculturalismo foi uma invenção do Estado-nacional nos EUA para conceder ‘cultura’ enquanto mantém ‘epistemologia’” – ou seja, se por um lado o Estado-nacional nos EUA traz o discurso do multiculturalismo para receber as diferentes culturas, por outro, não age de forma a enxergá-las e compreendê-las a partir de suas próprias particularidades; o faz de acordo com a sua base epistemológica ocidental/ norte-americana, mantendo uma visão etnocêntrica, o que acaba por menosprezar as diferenças culturais, considerá-las como inferiores às norte-americanas. Como alternativa ao multiculturalismo, portanto, Mignolo aponta

7 “History is made by bodies that don’t become fixed during this choreographic process (of history), their feet do not stick.”

8 Relativismo cultural é uma corrente de pensamento da antropologia, desenvolvida pelo antropólogo Franz Boas (1858 – 1942), por meio da qual se observa sistemas culturais sem uma visão etnocêntrica, ou seja, realiza-se a observação sem usar nenhum meio ou parâmetro preconcebido pela cultura ocidental, sem privilegiar os valores de um só ponto de vista, e estrutura-se o corpo social a partir de suas características próprias. As culturas estudadas adquirem, assim, seus próprios sistemas de valores e sua própria integridade cultural. Já o Multiculturalismo, com grande influência do relativismo cultural, é um conceito da sociologia que defende a diversidade cultural e étnica em um território, o que está relacionado à globalização e às sociedades pós-modernas.





o conceito de interculturalidade, introduzido por intelectuais indígenas nos Andes, indicando ser mais adequado para reivindicar de fato os direitos epistêmicos (MIGNOLO, 2008).

A interculturalidade, na verdade, significa inter-epistemologia e está no contexto do pensamento e dos projetos descoloniais. Nesta linha, o que a lógica pós-colonial clama, justamente, é pela des-subordinação e des-subalternização de epistemologias não-ocidentais, por exemplo a latino-americana. Ou seja, compreender o mundo não-ocidental e suas culturas por meio de suas próprias características e sistemas de valores – sem que sejam consideradas inferiores por causa da dominação, marginalização e estigmatização sofridas pela ordem colonial. Um verdadeiro desafio. Mignolo traz alguns possíveis caminhos nesse sentido, apontando a necessidade de deslocar formas hegemônicas de conhecimento, a possibilidade de preferir pensar nas e a partir das margens, e a oportunidade de “aprender com aqueles que vivem e refletem a partir de legados coloniais e pós-coloniais” (MIGNOLO, 2003).

Tendo isso em mente, faço menção à Bienal de Dança de Lyon, relatada na obra *Dança e Mundialização* (1999) pela professora Cassia Navas, como um exemplo de evento que poderia ser realizado dentro dos conceitos do pós-moderno, ao menos no discurso. A partir da Bienal *Passion España*, ocorrida em 1992, “o curador situa o seu evento em uma questão do pós-moderno, a que subjaz às discussões sobre a alteridade, pelo respeito à polifonia – de vozes de pequenos grupos” (1999, p. 79). De fato, em *Passion España* e nas bienais seguintes (*Mama Africa* em 1994, e *Aquarela do Brasil* em 1996) são apresentados profissionais de ‘topologias latinas’ que não tinham voz nos palcos europeus. Segundo o curador Guy Darnet, “todas as formas de dança têm o direito de existir”, e algumas são convidadas a compor as programações das bienais.

Num olhar mais crítico, porém, e a partir da obra de Jameson (JAMESON, 1996, p. 40, apud NAVAS, 1999, p. 80), Navas alerta que “o ato de se interessar pelas danças de algum locus distante (...) resulta numa visão bastante etnocêntrica da realidade global”. *Aquarela do Brasil*, bienal que Navas dá especial atenção em sua obra, é prova disso: nela foram apresentadas variadas atrações verde-e-amarelas num “tout chorégraphique brésilien”, ou seja, um todo da dança brasileira generalizada, como se a dança do Brasil tivesse sido descoberta pelo curador, sem que a grande diversidade pudesse ter sido problematizada ou tratada com a devida profundidade. O que resulta disso é um bloco indistinto de apresentações visto com opacidade, e uma situação pouco precisa e respeitosa gerada, por exemplo, entre a dança de um passista de escola de samba e a dança de um bailarino de uma companhia de dança como Grupo Corpo, Ballet Stagium ou Balé da Cidade de São Paulo – “as atrações recobriram-se de uma igualdade que borra a possibilidade de se enxergar as diferenças”, em palavras de Navas (1999, p. 100). O que se denota com maior clareza em um artigo à época no jornal suíço *Libération*, cujo título afirmava que “a dança brasileira não existia”, que





ao que se assistiu em Lyon foi “um mosaico de artistas mestiços”. Assim, a programação da Aquarela do Brasil parece perambular por uma zona de fronteira, enquanto a imagem de um país exótico e seus clichés são reforçados, como a velha ideia dos brasileiros serem meramente “um povo que dança”.

Se por um lado, portanto, esta edição de 1996 da Bienal deu voz “às danças caladas num dos poderosos circuitos de difusão ocidental da dança”, conferindo-lhe a noção de pluralismo pós-moderno, por outro, ela teve uma curadoria pouco atenta às características específicas de sua programação, gerando uma cena geral de elementos justapostos, e a falta de debate sobre a fecunda riqueza das diferentes formas de danças do Brasil. Percebe-se, assim, que a curadoria ficou refém do discurso pós-moderno de hipervariada, em que “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (JAMESON, 1996, p.40, apud NAVAS, 1999).

Enxergar a existência de iniciativas que fogem a esta lógica colonial no contexto da cultura no Brasil é um desafio, e aqui menciono algumas experiências que procuraram criar possibilidades de encontro entre grupos e danças cujas tradições pertencem a diversas culturas com legados tanto dominantes, quanto colonizados e subalternizados. Desta forma, elas demonstram abertura para grupos que merecem ter espaço, e assim há a chance de desafiar a história da arte como um produto apenas da cultura europeia. Pois é de suma importância compreender e reconhecer que todos os tipos de dança têm a sua própria história e relevância, e que não podem ser apagados ou minimizados em detrimento da imagem clássica e soberba construída em torno do balé. Como afirma Andreia Nhur, a historiografia se vale “como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos dão garantia de que a história da dança (...) deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares” (2013, p. 46).

Nos últimos anos, algumas mostras e festivais consideraram tratar da perspectiva pós-colonial em suas programações, com trabalhos que tratam de histórias que não aquelas do mundo ocidental, e que partem de epistemologias que não as coloniais: é o caso, por exemplo, do 20º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, que na 10ª edição da Mostra Fomento à Dança, em 2016, propôs apresentações nas quatro macrorregiões de São Paulo, com outros modos de se relacionar artisticamente com a cidade. Entre os grupos contemplados, muitos deles têm trabalhos que privilegiam temáticas marginais, como a cultura negra, da periferia, da cultura popular, de manifestações afro-brasileiras, indígenas, do Hip Hop, da homossexualidade, e direcionadas ao público infantil.

A 10ª edição da Bienal Sesc de Dança, em 2017, também trouxe trabalhos que contribuem para a questão da descolonização, com um “olhar para as questões político-sociais que vai dos campos de refugiados africanos à dança voguing, nascida no Harlem e glamourizada





pela ambição loira de Madonna” (BIDERMAN, 2017); ainda segundo Wagner Schwartz, um dos curadores, nela estavam presentes “questões de gênero, de nacionalidade, a diáspora negra, o desmonte da cultura no Brasil, a poética da periferia, os tumultos do centro, a colonização, o protesto, a solidão pública.” Também na Mostra Internacional de Teatro de 2016 houve espetáculos que trataram de assuntos referentes à África do Sul, a histórias do Congo, a migrações dos haitianos, e ainda, um ciclo de debates que propôs debater “a imagem da ‘negritude’, seus desdobramentos sociais históricos e seus reflexos na construção da ‘persona negra’ no âmbito das linguagens artísticas”, com as palestras-performances “Descolonizando o Conhecimento” e “Em Legítima Defesa”.

Nestes espetáculos foi possível assistir a artistas e grupos que estão à margem, ou então que tratam sobre objetos que estão à margem – ou seja, apresentações que tratam de questões relativas a uma identidade que não seja do homem cis, branco, ocidental e heterossexual, que é o velho perfil dominante da figura do colonizador. Com programações que abarcam variadas identidades em suas obras, faz-se possível enxergar nelas alguma potência de iniciativa pós-colonial, por trazer, em um debate urgente, a intenção de reverter padrões de condutas colonizadoras.

■ REFERÊNCIAS

1. BANES, Sally. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Hanover: University Press of New England, 1994.
2. BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 120-131, 2016.
3. BIDERMAN, Iara. **Com quase 70 atrações, Bienal de Dança vai da África até o Harlem**. Folha de São Paulo, 14/09/2017
4. BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. São Paulo: Zahar, 2005.
5. BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
6. BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
7. BURT, Ramsay. **Alien bodies: representations of modernity, ‘race’ and nation in early modern dance**. Oxon: Routledge, 1998.
8. CARTER, Alexandra (org.). **The Routledge dance studies reader**. Oxon: Routledge, 1998.
9. EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
10. FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.





11. KEALIINOHOMOKU, Joann. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. *In*: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. **Moving history/dancing cultures: a dance history reader**. Middletown: Wesleyan University Press, 2001. p. 33-43.
12. LAUNAY, Isabelle. Quando os bailarinos fazem-se historiadores. *In*: Ramos, Luiz Fernando (org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012. p. 141-152.
13. LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.
14. NAVAS, Cássia. **Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. São Paulo: Hucitec, 1999.
15. NAVAS, Cássia. **A arte da dança na universidade pública contemporânea**. *In* Arte Contemporânea e suas interfaces. V. 1. p. 99-105. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/ Universidade de São Paulo.
16. NAVAS, Cássia. A arte da dança na universidade pública contemporânea. **Arte contemporânea e suas interfaces**, São Paulo, v. 1, p. 99-105, 2006. Disponível em: http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/arte_da_danca.pdf. Acesso em: 2 jul. 2019.
17. NAVAS, Cássia. Entrevistar e escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 559-576, set./dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000300559&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 2 jul. 2019.
18. NHUR, Andréia. A não história da dança ou a historiografia dos restos. *In*: Rengel, Lenira; Thrall, Karin (org.). **O corpo em cena**. Guararema: Anadarco, 2013. v. 6. p. 37-62.
19. MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
20. MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34, p. 287-324, 2008.
21. TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

