


revista
brasileira
de estudos
em
dança



Descolonizando a história da dança

Prarthana Purkayastha

PURKAYASTHA, Prarthana. Descolonizando a história da dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 371-388, 2022.





Descolonizando a história da dança¹

Prarthana Purkayastha²
(Royal Holloway University of London)

¹ Texto original foi publicado em língua inglesa com o título “Decolonising dance history”, no livro *Rethinking dance history*, editado por Geraldine Morris e Lorraine Nicholas (2018). Tradução para o português realizada por Rafael Guarato.

² Prarthana Purkayastha leciona na Royal Holloway University of London. Seu livro sobre Dança Moderna Indiana, Feminismo e Transnacionalismo foi publicada pela Palgrave Macmillan na série *New World Choreographies* em 2014 e posteriormente ganhou o Prêmio 2015 de la Torre Bueno da Society of Dance History Scholars e o Prêmio de Publicação Destaque 2015 do Congresso sobre Pesquisa em Dança. Sua pesquisa em dança que examina as interseções de raça, gênero e nacionalidade, foram publicadas em diferentes periódicos como o *Dance Research Journal*, *Performance Research*, *Asian Theatre Journal*, *CLIO: Femmes, Genre et Histoire* e *South Asia Research*, entre outros.

O que torna o passado da dança tão importante para o nosso presente? A história de uma forma de dança se limita ao seu contexto, seus significados socioculturais específicos, à compreensão de uma determinada comunidade de pessoas, sua herança e seus comportamentos? Ou essa história é parte de uma rede intrincada de outras histórias que se interconectam para formar uma complexa rede de significados? Em relatos históricos da dança, quais corpos dançantes são lembrados e quais são esquecidos? E por que as memórias de algumas danças ou dançarinos são preservadas, enquanto outras são apagadas das páginas da história? Em última medida, a quem projeto e para quem serve a história da dança? Ou quais são os fundamentos ideológicos dos processos que produzem histórias? Vários estudiosos da história da dança têm se debatido com essas questões nas últimas décadas e este ensaio atende a esse conjunto de questões, por meio de um enfoque nas danças do subcontinente indiano. Ao revisar estudos e práticas seminais do Sul da Ásia e da diáspora global, este ensaio explora como a história da dança pode se tornar um local particularmente potente e valioso, por meio do qual a produção de conhecimento social, cultural e político pode ser estudada.

Para isso, é importante revisar algumas das principais mudanças que ocorreram na escrita da história da dança indiana nos últimos anos, pois existem três principais temas emergentes que eu gostaria de considerar aqui. Em primeiro lugar, está a interdisciplinaridade na história da dança. Pesquisadoras recentes mostraram como a história da dança indiana se tornou uma área vibrante de questionamento acadêmico, dialogando com várias disciplinas e frentes de pensamento, que vão desde o direito (Banerji, 2010) até a cidadania transnacional e o neoliberalismo (Kedhar, 2014). Estes escritos históricos sobre a dança não se limitaram a estudar “por que”, “como” ou “quando” as pessoas dançaram, eles conseguiram nos mostrar como a história da dança pode nos fornecer ferramentas conceituais e metodológicas importantes, inclusive para ajudar a compreender outros campos de conhecimento. A história da dança indiana não apenas revelou novas percepções sobre o passado da dança, mas também gerou novas estruturas de pensamento em campos como a política nacional, os estudos

raciais e de imigração (Srinivasan, 2012) e sobre a cultura popular (Chakravorty, 2010).

O segundo grande tema que surgiu na pesquisa histórica da dança é o transnacionalismo. Por muitos anos, a história da dança como disciplina se preocupou em explorar e documentar formas, práticas e estudos de caso específicos que permaneceram um tanto amarrados à ideia de uma nação ou comunidade em particular. Nos últimos anos, houve uma mudança perceptível na ideia de dança como uma cultura "pura" ou "autêntica" para o entendimento de que as formas de dança muitas vezes refletem ou significam o fluxo e a troca de movimentos e ideias entre nações e culturas (Srinivasan, 2012; Purkayastha, 2014). A escrita histórica hoje está, portanto, atenta aos movimentos nacionais e transnacionais de corpos dançantes através das fronteiras linguísticas, políticas e geográficas, bem como, a respeito das repercussões que estes podem ter nas complexas realidades "impuras" das formas de dança.

O terceiro tema diz respeito à noção de ideologia e às formas como ela informa e atua na produção de certas histórias, assim como, ignora ou suprime outras histórias. Vários projetos históricos da dança focados na dança na (e da) Índia, sugeriram como a disciplina da história como um relato escrito de eventos passados pode ser subjetiva e seletiva, e por isso mesmo, limitada. Estruturas ideológicas - nacional, política, social, cultural ou racial - que regem qualquer discurso histórico, frequentemente encorajam o ato de privilegiar certas práticas e praticantes de dança enquanto silencia outras. Conforme evidenciado no trabalho do estudioso do sul da Ásia Daveshe Soneji (2012), entre muitos outros do subcontinente indiano, a tarefa de uma história da dança ética e crítica consiste em estar alerta para as maneiras pelas quais o passado corporificado representa não apenas aqueles em posições de poder, mobilidade ou privilégio, mas também aqueles que não os tem.

Esses três temas se cruzam e se entrelaçam ao longo deste ensaio para produzir um quadro complexo da história da dança indiana, em que as questões de herança, autenticidade e identidade estão intimamente ligadas ao nacionalismo e nacionalidade, raça, classe, poder e privação de direitos. Na próxima seção, farei um exame crítico de práticas de dança na Índia,

através das quais as ligações do corpo dançante com a história colonial e pós-colonial serão abordadas.

Dança na Índia: legados coloniais e pós-coloniais

Com o propósito de sustentar um foco, este ensaio discutirá a dança nos últimos anos do período colonial e o período pós-colonial, uma janela de tempo que oferece um vislumbre de processos complexos de formação de identidade cultural durante um período político instável na história da Índia. As formas de dança incluídas nesta discussão são o que agora são comumente conhecidas como danças clássicas indianas, danças folclóricas e danças modernas indianas. O uso problemático e tokenista de categorias e rótulos, como: 'clássico', 'folclórico' e 'moderno' no contexto da dança indiana, foi criticado por vários estudiosos (Vatsyayan, 1974; Coorlawala, 1994; Bose, 2001; Lopez y Royo, 2003; Purkayastha, 2014). Sem reiterar essa narrativa bem ensaiada, a discussão aqui visa destacar as condições históricas pelas quais essas categorias de dança se constituíram e se popularizaram, com intuito de sinalizar grandes projetos históricos que perturbaram certos pressupostos conservadores sobre a herança na dança indiana.

Nossa história da dança começa na virada do século XIX e no início do século XX, em uma Índia colonizada, que testemunhava um aumento constante de movimentos nacionalistas e anticoloniais. O Império Britânico havia reforçado seu controle sobre o subcontinente, uma de suas colônias economicamente mais lucrativas. O alcance e a dominação do Império haviam permeado muitos aspectos da vida indiana, desde infraestrutura e governança até educação e práticas culturais. Sob a coroa da Rainha Vitória, o *British Raj* continuou o trabalho da Companhia Britânica das Índias Orientais que a precedeu, e de 1858 em diante, o *Raj* simbolizou o poder absoluto da Grã-Bretanha sobre a Índia, poder que foi acumulado por meio de uma apropriação de história e conhecimento local. Na obra seminal do historiador Ranajit Guha, *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India* (1997), o autor oferece uma crítica articulada e incisiva do passado colonial da Índia, sugerindo como a encomenda de informações sobre histórias locais pela administração britânica, foi um meio de reunir dados sobre propriedade fundiária e herança. A discussão de Guha's (1997,

p. 3) sobre a diferença cultural e como ela impactou na construção da história é citada detalhadamente aqui:

A história indiana, assimilada à história da Grã-Bretanha, seria usada como uma medida abrangente da diferença entre os povos desses dois países. Politicamente, essa diferença foi expressa como uma diferença entre governantes e governados; etnicamente, entre brancos e negros; materialmente, entre uma potência ocidental próspera e seus pobres súditos asiáticos; culturalmente, entre níveis superiores e inferiores de civilização e entre a religião superior do cristianismo e os sistemas de crenças indígenas constituídos de superstição e barbárie - tudo somado a uma diferença irreconciliável entre colonizador e colonizado. O passado indiano foi assim, pintado de vermelho.

Porém, a apropriação de um passado pela conquista traz consigo o risco de repercussão sobre os conquistadores. Pode acabar sacralizando o passado para as pessoas sujeitas e encorajando-as a usá-lo em seu esforço para definir e afirmar sua própria identidade. Foi isso, sem dúvida, o que aconteceu [. . .], e o passado apropriado passou a servir de signo do Outro não só para os colonizadores, mas, ironicamente, também para os colonizados. Os colonizados, por sua vez, reconstruíram seu passado com propósitos opostos aos de seus governantes e fizeram dele o fundamento para marcar suas diferenças em termos culturais e políticos. A história tornou-se, portanto, um jogo para dois, à medida que o projeto colonialista estrangeiro de apropriação era acompanhado por um projeto nacionalista indígena de contra-apropriação.

Por meio dessas noções de *reconstrução* e *contra-apropriação* do passado postuladas por Guha's, podemos compreender os processos pelos quais muitas formas de dança indiana foram ressuscitadas do quase esquecimento e da proibição legal da lei colonial, para se tornarem a corporificação de uma cultura "não-ocidental". Por exemplo, muitas das formas de dança de templo no sul da Índia, que envolvem a dedicação de meninas menores ou na pré-puberdade chamadas *devadasis* (servas dos deuses) às divindades do templo por meio de rituais de casamento, tornaram-se associadas à prostituição e, portanto, foram proibidas por lei. O primeiro movimento anti-dedicação começou em 1882; a Lei de Abolição de Devadasi (*Devadasi Abolition Bill*) foi proposta em 1929 e aprovada como Ato Anti-Devadasi em 1947, ano da independência da Índia em relação ao domínio britânico (Kersenboom-Story, 1987; Soneji, 2012). As *devadasis* se tornaram a personificação das tensões socioculturais de caráter esquizofrênico no emergente estado-nação indiano. Por um lado, eles pareciam ser objetos de comportamento predatório sexual masculino que foram santificados e validados por instituições religiosas hindus patriarcais. Por outro lado, os registros sugerem que o acesso dos dançarinos *devadasi*

à educação (muitos deles eram alfabetizados), riqueza (muitos eram dotados e possuíam terras) e poder social ou status (muitos tinham a capacidade de escolher seus parceiros sexuais) era algo negado a muitas mulheres indianas de classe média ou mesmo mulheres inglesas na era vitoriana. As *devadasis* representaram um sério desafio para os governantes coloniais britânicos e para uma grande parte da burguesia indiana, uma vez que subverteram os códigos normativos de gênero e sexualidade, assim como, suas danças estavam ameaçadas de abolição e extinção diante essas mesmas normativas de gênero e sexualidade.

Desde a década de 1980, os escritos históricos sobre a dança indiana têm suscitado principalmente do grande discurso nacionalista. Amrit Srinivasan (1985) destacou que as práticas de formas de dança como o *sadir*³ pelas *devadasis* foram submetidas às duas forças contraditórias de reforma e reviver. A campanha anti-*nautch*⁴ do final do século XIX na cidade de Bombaim e no sul da Índia foi desencadeada por reformistas hindus, enquanto um recital público de dança *sadir* foi dado em 1926 pelo advogado da Suprema Corte de Madras, EV Krishna Iyer, um dos reavivadores, inclusive vestindo um traje *devadasi*. Em 1936, os revivalistas conseguiram impedir a extinção dos *Sadir's*, mas somente mediante uma forma recém reconstruída chamada *bharatanatyam*. Avanthi Meduri (2005) sugere que mulheres pioneiras como Rukmini Devi Arundale (1904-1986), uma revivalista associada à Sociedade Teosófica da Índia e que defendia fortemente o governo da Índia, desempenhou um papel importante na conceituação de uma nova rota dramática para o *bharatanatyam*, destacando a importância do gênero no processo de construção da nação. Enquanto isso, Janet O'Shea (2007, p. 10) nos lembra como os praticantes de *bharatanatyam* 'alinham seus projetos com discursos políticos por meio de um envolvimento explícito e seletivo com o passado em forma de dança'⁵,

³ Nota do tradutor: No texto em inglês, a autora traduziu como "apresentar". No entanto, o termo é definido por Amrit Srinivasan (1988) no texto *Reform or conformity? Temple 'Prostitution' and the Community in the Madras Presidency*, como ocasião cerimonial em que se realiza uma exibição pública.

⁴ Nota do tradutor: a campanha anti-*nautch* consistiu num movimento reformista de cunho moral conservador de fins do século XIX, que defendiam a ideia de pureza cultural e condenavam as práticas de dança pública de mulheres, como as *devadasi*.

⁵ No original: "aligned their projects with political discourses through an explicit and selective engagement with the dance form's past"...

e como essa seletividade favoreceu certas práticas enquanto suprimia outras.

A reconstrução e a contra-apropriação da história indiana também ocorreram por meio de outras formas de dança que estavam em declínio devido ao governo direto do *British Raj* e à perda do patrocínio artístico das cortes reais e proprietários de terras, resultado de uma reforma das leis de propriedade e herança. A pesquisa histórica aprofundada de Pallabi Chakravorty em seu livro *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India* (2008) não só fornece uma excelente análise do revivimento nacionalista da forma de dança *kathak* do norte da Índia, mas também desafia relatos históricos ortodoxos centrados na figura masculina como portadores exclusivos de autoria e do conhecimento hereditário. Ao escavar as narrativas de mulheres dançarinas e cortesãs (as *tawaifs* e *bajjis* tal como as *devadasis*, também passaram a ser associadas à depravação moral sob o domínio britânico), localizando o passado do *kathak* nas práticas hereditárias femininas, Chakravorty destaca a importância da agência corporificada das mulheres na Índia colonial e pós-colonial, atribuindo a elas a capacidade de produzir um novo legado e repertório de conhecimento da dança centrada na mulher.

De modo similar, outras histórias críticas da dança indiana, como a de *odissi* (Chatterjea, 2004) foram postas em movimento, tornando-se valiosas contribuições em termos de sua reavaliação do material histórico existente e significativas pelas formas como questionam os discursos coloniais e os legados de pensar sobre corpos dançantes indianos. Um legado pós-colonial do pensamento histórico crítico tem estado particularmente atento às categorias de gênero, raça e classe que se cruzaram para produzir uma imagem complexa do passado dançado da Índia. As danças indianas se tornaram os principais símbolos de uma herança nacional corporificada que foi conscientemente construída para neutralizar a violência do colonialismo no início do século XX, e essas histórias pós-coloniais estão comprometidas com uma compreensão dos sistemas violentos que produziram tais heranças.

Danças subalternas: histórias de violência, apropriação e apagamento

Levando em consideração que a violência do império (real e visível) produziu formas corporificadas de herança nacional indígena entre os sujeitos colonizados, é importante destacar que essas formas de herança recém-constituídas também colocaram em movimento outra violência (simbólica e invisível) contra grupos minoritários dentro desse mesmo espaço nacional. A criação de uma memória nacional coletiva veio ao custo de apagar os corpos de alguns dançarinos e suas obras. No final do século XIX e no início do século XX, duas formas principais de violência invisível construíram a herança da dança indiana, tanto para o mundo quanto para o emergente Estado-nação indiano. O primeiro foi a violência do Orientalismo, um projeto euro-americano que foi descrito por Edward Said (1995, p. 45) como imperialismo, uma "monstruosa cadeia de comando" que geriu e produziu o "Oriente". A Índia era um dos produtos mais populares do Oriente, criado, comercializado e consumido em grande parte por uma imaginação ocidental. Suas danças eram aceitas ou rejeitadas por essa imaginação, dependendo de quão bem-sucedidas elas eram em despertar o apetite ocidental por um Oriente exótico. A segunda forma de violência invisível foi o nacionalismo cultural indiano, que legitimou e burocratizou certas práticas de dança no interesse de construir um patrimônio nacional enquanto marginalizava outras práticas de dança.

Para entender melhor a violência invisível do Orientalismo nas práticas de dança indiana, merece destaque a pesquisa de Priya Srinivasan em *Sweating Saris: Indian Dance as Transnational Labor* (2012). Por meio de uma minuciosa pesquisa de arquivos, Srinivasan descobriu as histórias esquecidas de dançarinos que viajaram da Índia para a América do Norte para atuar na produção do empresário Augustin Daly Zanina na cidade de New York em 1881. Os estudos de Srinivasan revelam que esses dançarinos não foram os principais artistas da produção - os papéis principais foram interpretados por atrizes brancas de rosto marrom -, embora sua chegada tenha causado muita empolgação e expectativa na imprensa de New York. Apesar de gerar muita curiosidade, as análises das performances arquivadas mostram que as dançarinas Sahebjan, Oomdah,

Bhoori, Ala Bundi e Vagoir não conseguiram atrair seu público em New York, como sugere Srinivasan (2012, p. 58),

O público tinha imaginado corpos orientais dos templos e de dançarinos da corte, envoltos em joias, sedas ricas e fazendo danças eróticas e sensuais para seduzir os homens. Mulheres de cor (principalmente mulheres asiáticas) eram hipersexualizadas dentro do discurso do orientalismo e da racialização dos EUA. As dançarinas indianas não corresponderam a essa expectativa porque permaneceram mais cobertas do que o esperado. Enquanto a "alteridade" era uma atração antes da chegada das dançarinas, a escuridão e as dançarinas indianas nada atraentes provaram não estar à altura dos termos da alteridade oriental.⁶

Consideramos a partir da análise de Srinivasan sobre o material arquivado, que os corpos dessas dançarinas indianas, vagamente definidas como dançarinas de '*nautch*', foram considerados muito grotescos, pouco sofisticados e, portanto, intragáveis para o público estadunidense, refletindo claramente um padrão de racialização dos corpos no Estados Unidos. À medida que essas dançarinas iam desaparecendo no esquecimento, tendo em vista que o show em que participavam foi substituído por outro depois de um período muito curto, a história optou por esquecer sua dança, junto com o fato de que uma dessas dançarinas (Ala Bundi) morreu em solo americano, e outra (Sahebjan) deu à luz um bebê que também morreu com apenas alguns dias de idade. A pesquisa de Srinivasan também revela que, enquanto um tipo de corpo oriental foi um fracasso frente a audiência estadunidense, outro tipo chegou ao estrelato não muito depois da partida dessas dançarinas *nautch*, o da dançarina estadunidense Ruth St Denis (1879-1968). Anunciada como uma pioneira da dança moderna nos Estados Unidos, a carreira de St Denis apresentou colaborações desiguais com artistas visitantes da Índia - e em algumas situações podem até ser considerada antiéticas-, cujas danças (junto com as danças de muitas outras culturas asiáticas) ela se apropriou para conquistar uma posição única para si mesma como artista independente de dança moderna (ver o Capítulo 3 em Srinivasan, 2012).

⁶ No original: "Audiences had imagined Oriental bodies of temple and court dancers, swathed in jewels and rich silks, doing sexy, erotic dances to tantalize men. Women of color (particularly Asian women) were hypersexualized within the discourse of both orientalism and U.S. racialization. Indian dancers did not live up to that expectation because they remained more covered than expected. While 'otherness' had been an attraction before the dancers' arrival, the dark, unsexy Indian dancers proved not to live up to the terms of Oriental otherness."

A violência invisível do Orientalismo não apenas rasurou as memórias de certas dançarinas indianas das páginas da história da dança, mas também produziu duas heranças distintas da dança: uma herança da dança moderna estadunidense, com dançarinas tendo Ruth St Denis como sua antecessora; e uma herança da dança tradicional indiana, que dançarinos de solo euro-americano procurariam, validariam e fetichizariam. Posto isso, é possível compreendermos que a modernidade da dança ocidental não tinha lugar para os corpos das dançarinas da Índia, embora essa modernidade fosse fundada em alguma medida, pelo material corporificado do então chamado Oriente.

A violência invisível do nacionalismo cultural indiano, por outro lado, deu continuidade a esse binário de um Ocidente moderno e um Oriente não moderno, exibindo uma tendência semelhante ao conceder legitimidade cultural a certos corpos enquanto a nega a outros. Enquanto as formas de dança clássica reconstruídas se tornaram constitutivas de uma herança nacional, várias dançarinas e suas práticas permaneceram sob o radar dos burocratas culturais. Um desses grupos de dançarinas que tem recebido atenção nos últimos anos de estudiosas, como Ananya Chatterjea (2009) e Urmimala Sarkar Munsri (2010), entre outros, são as *nachni*, que atuam principalmente em circuitos rurais no leste da Índia nos estados de Bengala, Bihar e Odisha. As *nachni* são dançarinas mulheres que personificam um longo legado de prática de dança que pode ser rastreado até as cortes dos reis locais e senhores feudais. Com o declínio do patrocínio real após a independência da Índia em 1947, o destino das *nachni* foi e continua a ser decidido principalmente por seu co-artista masculino, o *rasik*. Sarkar Munsri (2010, p. 249) oferece um vislumbre fascinante da vida de uma *nachni*, que geralmente vem de alguns dos setores mais pobres da sociedade.

As mulheres que são atraídas para a profissão ou trazidas para ela à força ou mediante pagamento à família, tornam-se exiladas sociais. A família realiza a cerimônia *shradh* (últimos ritos) e *kaman* (depilação religiosa dos pelos faciais e da cabeça) de acordo com as regras hindus de ritos de passagem, uma vez que uma menina deixa sua família para se tornar uma *nachni*. O *nachni* tem que usar *sindur* ou pó de vermelhão sobre sua cabeça para garantir uma vida longa para seu *rasik* e tem que observar todas as normas de uma mulher casada, embora ela não tenha posição na família de seu *rasik* e não pode entrar na casa principal do *rasik*. O *rasik* pode ser casado e ter sua própria família, mas a *nachni* tem que viver a vida de uma concubina em uma casa externa fornecida pelo *rasik*. Ela ou seus filhos não têm nenhum direito à propriedade do *rasik* e os filhos não podem

usar o nome do pai. Mesmo assim, ela tem que observar todos os rituais de uma viúva, uma vez que o *rasik* morre.⁷

As considerações de Sarkar Muni's fornece uma visão importante das práticas de dança estabelecidas na Índia que continuam a ser atravessadas pela precariedade - cultural, social e econômica. As contradições agudas que definem a vida das *nachnis* são surpreendentes: essas mulheres estão mortas para suas famílias, mas vivas em suas danças; ganham poder, mas dependem economicamente de seus parceiros masculinos; podem desfrutar de laços familiares, mas saem de um sistema patrilinear de herança. Que tipo de história ou herança da dança está sendo escrita para essas dançarinas? A pesquisadora de dança Ananya Chatterjea (2009, p. 132-133) também faz algumas perguntas difíceis sobre a jornada do *nachni* ao longo da história.

Recentemente reconhecida como uma forma de 'dança folclórica', uma classificação necessária para que o poder público estatal aloque recursos para ela, essa forma de entretenimento rural será apropriada pelas mulheres da cidade em busca de uma 'nova' forma que marcará suas carreiras na dança? Será considerado uma forma de reduto pouco conhecido que precisa ser 'limpa' e 'sofisticada' para se tornar aceitável? [. . .] Não posso ajudar, mas lembrar como as danças 'clássicas' foram repetidamente legitimadas por meio da apropriação pela elite urbana e como, em última análise, essas formas em vez de se tornarem aceitas no domínio público como tradições de performance, elas entram no mercado cultural como representações da 'tradição' que poderia ser intermediado preferencialmente por artistas das classes superiores. Podemos testemunhar o desempenho de tais subalternos em seus próprios termos?⁸

⁷ No original: "The women who are lured into the profession or brought into it perforce or against payment to their family become social outcasts. The family observes *shraddh* (last rites) and *kaman* (religious shaving of facial hair and head) ceremonies according to the Hindu rules of rites of passage once a girl leaves her family to become a *nachni*. The *nachni* has to wear *sindur* or red vermilion powder on her head to ensure a long life for her [*r*] *rasik* and has to observe all norms of a married woman although she has no position in her *rasik*'s family. She cannot enter the main house of the *rasik*. The *rasik* can be married and have a family of his own. But the *nachni* has to live the life of a concubine in an out-house provided by the *rasik*. She or her children do not have any right to the *rasik*'s property, and the children cannot use their father's name. Yet she has to observe all the rituals of a widow once the *rasik* dies."

⁸ No original: "Recently recognized as a 'folk dance' form, a necessary classification if the state is to allocate any resources to it, is this rural entertainment form going to be appropriated by city women searching for a 'new' form that will mark their dancing careers? Will it be cast as a little-known village form that needs to be 'cleansed' and 'sophisticated' to become acceptable? [. . .] I cannot help but remember how 'classical' dances were repeatedly legitimized through appropriation by the urban elite, and how ultimately these forms, instead of simply becoming accepted in the public domain as performance traditions, really entered the cultural market as representations of 'tradition' that could be brokered primarily by performers from the upper classes. Can we witness the performances of such subalterns on their own terms?"

As perguntas de Chatterjea e uma possível história de *nachnis* podem ser lidas no contexto de um corpo pesquisadores subalternos, que forneceu à teoria pós-colonial muito material para discussão ao longo das décadas. É útil lembrar que o termo *subalterno* (pessoa de baixa posição ou em uma posição subordinada) foi proposto pelo teórico marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937) para discutir a politização das populações desorganizadas, consideradas por ele como necessária para qualquer revolução social. Os escritos de Gramsci refletiram sobre o papel do campesinato oprimido na Itália fascista, mas suas teorias encontraram um novo lar no trabalho de estudiosos pós-coloniais indianos na década de 1980. Uma das maiores contribuições para os estudos subalternos indianos - além do trabalho historiográfico de Ranajit Guha (1982) -, foi feito por Gayatri Chakravorty Spivak e seu ensaio seminal "Can the subaltern speak?" (1988). Neste texto, Spivak questionou o papel do intelectual em se tornar o porta-voz dos marginalizados, advertindo o estudioso pós-colonial para não fetichizar ou romantizar a condição subalterna e sugerindo que a voz do historiador aos oprimidos invariavelmente replica o discurso colonialista, uma vez que o historiador "fala pelos" subalternos em vez de permitir que os subalternos falem por si próprios. O ensaio de Spivak termina com a conclusão de que o subalterno não pode falar, uma vez que tudo o que mobiliza o subalterno, seja a educação ou a organização política/social, em última instância transforma a condição do subalterno e o engole nas entranhas do dominante.

Se nós, como historiadores da dança e intelectuais sensíveis à condição de dançarinos esquecidos ou marginalizados, nos tornamos seus porta-vozes e falamos em seu nome, então poderá existir uma dança subalterna? Os projetos de história da dança de Srinivasan e Soneji, Sarkar Munsri e Chatterjea acabam fetichizando ou romantizando os corpos dançantes subalternos das dançarinas *nautch*, *devadasis* e *nachnis*? O que essas histórias fornecem para aqueles sobre os quais nós escrevemos? O que envolve testemunhar as performances dos subalternos "em seus próprios termos", como Chatterjea sugeriu? O que testemunhar as performances dos subalternos "em seus próprios termos", como Chatterjea

sugere anteriormente, realmente envolve? Essas são questões complexas que se recusam a receber respostas diretas. Gostaria de sugerir, no entanto, que tomado como um todo cumulativo o trabalho dos historiadores da dança indiana mencionados (e de muitos outros que trabalham na área, inclusive eu), permanece significativo termos de revelar fatos ocultos e às vezes desconfortáveis na historiografia da dança e na exposição das camadas palimpsésticas nas narrativas históricas. E uma grande diferença reside entre o subalterno como orador e o subalterno como dançarino ou executor - essa diferença é o corpo em movimento, que carrega dentro de si uma agência, um potencial de transformação e também a impossibilidade de ser plenamente lembrado ou documentado devido a sua natureza evanescente. Isso talvez torne um fracasso as traduções intelectuais liberais ou histórias de danças subalternas, mas ainda assim um fracasso produtivo que é necessário para a experiência do historiador.

Uma herança de dança revolucionária

Muitas heranças da dança emergiram do subcontinente indiano desde o colapso do Império Britânico e o surgimento da nova nação indiana em 15 de agosto de 1947. Algumas dessas formas de herança incorporada foram encomendadas, autorizadas e legitimadas por construtores de nações, formado por legisladores culturais e burocratas. As danças clássicas se enquadram nesta categoria de herança "autêntica" e representam uma "Índia incrível" para os turistas tanto nacionais como internacionais, bem como, para o público em casa e no exterior. Contudo, algumas outras heranças da dança indiana possuem menos escritos, uma vez que não sustentaram a ideia de uma tradição ininterrupta, assumindo a mudança, a improvisação e a descontinuidade. Já escrevi sobre a história de um movimento de dança moderna na Índia, que nos permite entender que coreografias o aparecimento de experimentais, de vanguarda e socialmente conscientes surgiram da Índia ao mesmo tempo que as danças clássicas estavam sendo reconstruídas (Purkayastha, 2014, 2015). Nesta penúltima seção, gostaria de retornar brevemente a um dos meus estudos de caso, a Associação de Teatro do Povo Indiano (Indian People's Theatre Association - IPTA), um movimento cultural de âmbito nacional liderado pelo Partido Comunista da Índia.

Em vez de falar sobre as danças do IPTA a partir da minha posição como historiadora, privilegio aqui, a voz de uma ex-dançarina-ativista do IPTA, Reba Roy Chowdhury (1925–2007), que deixou suas memórias de dança e apresentações na Índia em um época em que a revolução anticolonial ocupou o centro do palco em todo o país. Roy Chowdhury juntou-se à Central Ballet Troupe do IPTA em Bombaim, trabalhando sob a direção artística de Shanti Bardhan (1916–1954) em 1947 e seis meses antes da independência da Índia do domínio britânico. Os seguintes trechos curtos foram retirados da autobiografia de Roy Chowdhury, publicada em bengali em 1999. Aqui ela discute sua vida como dançarina e performer em Calcutá e em turnê por várias regiões do leste da Índia:

Ao entrar em contato com a sede do Partido em Decker's Lane, descobri que os ensaios de dança estavam em andamento no Bangiyo Kalalaya de Shyambazar. Eu entrei. [. . .] Foi decidido que eu ensinaria algumas das coreografias de dança do repertório da Central Ballet Trupe. Com entusiasmo, comecei a ensinar as danças Ramlila, Holi, Kashmir, Lambadi, Call of the Drum. [. . .] Paralelamente, também começaram os ensaios para a peça de sombra Shohider Daak. Benoy [seu irmão] era o secretário do grupo. Começamos a nos preparar para uma turnê pelo leste e norte de Bengal e Assam.

[. . .] Por volta de meados de 1947, partimos para Barisal [atual Bangladesh] em turnê com Martyr's Call. [. . .] Lembro que tivemos que nos apresentar em um salão com teto feito de estanho sob um calor tremendo. Depois de cada peça de dança, saíamos para respirar um pouco de ar fresco. Nós que estávamos dançando estávamos em péssimas condições. Nossa maquiagem derreteu em nossos rostos. Parecíamos ghouls. Mas recebemos muitos elogios por nosso show.

[. . .] Chegamos a Bogra. Não havia contratos existentes. Éramos tantos - mas éramos jovens e nosso entusiasmo não tinha fim. Agora que havíamos chegado, tínhamos que atuar. Conseguimos encontrar uma acomodação. Mas e as nossas refeições? Santosh-da trouxe um pouco de lenha da floresta, alugamos alguns utensílios, Kalyani e eu fizemos alguns khichudi. Sajal e Salil foram com um alto-falante em um riquixá para anunciar o show. Naqueles anos, Boguda era um lugar conservador. Conhecemos os organizadores depois de um bom tempo. Eles não conseguiram um salão para nos apresentarmos. Mas tínhamos que fazer o show! Ao nosso lado ficava um enorme galpão de armazenamento de arroz, feito de lata, onde montamos um palco e iniciamos nosso show. Começou a chover. Não ouvíamos nada com o barulho da chuva caindo na lata. A água começou a vazar dentro de casa e a enorme tela branca usada em Martyr's Call ficou completamente encharcada. Tivemos que interromper a performance. A pedido do público, tivemos que nos apresentar novamente no dia seguinte. É assim que éramos populares.

[. . .] Não vou esquecer nosso show em Nagaon, Assam. Durante esse tempo havia muito sentimento anticomunista. Nossos organizadores conservadores não permitiriam que homens e mulheres se apresentassem juntos no show. Havia uma multidão enorme em frente ao salão. Depois de muita persuasão, os organizadores permitiriam uma apresentação, mas alertaram que se não corresse bem, eles cancelariam os outros shows.

Ao final da nossa apresentação, os organizadores ficaram hipnotizados e nos parabenizaram cordialmente. Fizemos o show duas vezes no dia seguinte. Nossa humildade, trabalho árduo e comprometimento os conquistaram.

(Roy Chowdhury, 1999, p. 27–31)

Esses trechos autobiográficos fornecem um vislumbre útil da vida dos dançarinos e performers do IPTA que deram centenas de apresentações em toda a Índia antes da independência indiana em agosto de 1947. Essas histórias lembradas são relatos inestimáveis do trabalho e da labuta de um dançarino durante os períodos de revolução política, do significado dos corpos dançantes enquanto eles estampavam, giravam e teciam seu caminho entre aldeias, cidades e territórios linguísticos, não apenas propagando agendas socialistas, mas também mudando e resistindo a visões profundamente conservadoras sobre relações sociais de gênero. Para um historiador que busca reanimar o passado da dança, tais heranças alternativas tornam-se profundamente importantes na compreensão do impacto da dança na transformação social, política e cultural.

Conclusion: decolonising history

Quais mentiras estão diante qualquer historiador que estuda as práticas de dança do ou no subcontinente indiano, ou verdades a respeito de qualquer um dos outros países anteriormente colonizados do mundo? Como a própria disciplina da história mudou, rolou ou girou para fora de suas posições eurocêntricas para incluir novos pensamentos sobre as danças do passado? Como podemos descolonizar o campo da história da dança, que por décadas perpetuou uma relação de oposição entre as heranças da dança oriental e ocidental? Talvez o ensaio instigante de Sanjay Seth intitulado *Which Past? Whose Transcendental Presupposition?* (Qual Passado? De quem é a pressuposição transcendental?) (2008) pode fornecer ao historiador alguns vislumbres úteis. Seth argumenta que a historiografia pós-iluminista promove um 'narcisismo transcendental' por meio do qual o "Ocidente moderno cria e assegura o tema antropológico / humanista de que o homem é a fonte e a origem do significado e do valor e,

portanto, o sujeito da história” (2008, p. 224)⁹, mas que isso pode não ser útil ou relevante na escrita de um passado indiano. Seth acrescenta que:

...o código da história é apenas uma forma de representar o passado, e recente. É eminentemente útil mesmo quando anacrônico, pois, quando escrito de maneira hermenêutica, pode ser uma forma de envolver, compreender, desenvolver e renovar as tradições intelectuais a que pertencemos e quais são suas razões. Mas isso apenas é válido onde o código da história é aplicado aos passados fora dos quais esse código se desenvolveu; aplicado a outros passados, não é nem a maneira ‘certa’ de recontar esses passados e nem ilumina as tradições dos povos de quem são esses passados. (2008, p. 224)

Para continuar a descolonizar a história da dança, é preciso nos mantermos vigilantes em relação aos códigos particulares da história, uma vez que esses códigos são específicos do tempo e da cultura que os inventaram e não constituem universais. Um campo de história da dança descolonizado, é aquele que resiste à fetichização de formas de herança não ocidental, desafiando as pesquisas de história da dança a repensar seu "mundo" ou os panoramas de danças "étnicas", permite que futuros estudiosos se envolvam com os traços "impuros" das danças que emergem de corpos desconhecidos, arquivos ilegítimos e histórias esquecidas.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer sinceramente às minhas colegas da área de dança Royona Mitra e Melissa Blanco Borelli por seus conselhos e apoio, que ajudaram na redação deste texto.

Referências

BANERJI, A. *Odissi Dance: Paratopic Performances of Gender, Law, and Nation*. Tese de Doutorado. New York: New York University, 2010.

BOSE, M. *Speaking of Dance: The Indian Critique*. New Delhi: D.K. Printword, 2001.

CHAKRAVORTY, P. *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*, Calcutta: Seagull Books, 2008.

CHAKRAVORTY, P. Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian. In: CHAKRAVORTY, P; GUPTA, N. (eds.) *Dance Matters: Performing India*. New Delhi:

⁹ No original “...modern West creates and secures the anthropological/ humanist theme that Man is the source and origin of meaning and value and hence the subject of history”

- Oxford University Press, 2010.
- CHATTERJEA, A. Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi. In: CARTER, A. (ed.) *Rethinking Dance History: A Reader*, London: Routledge, 2004, pp. 143–156.
- CHATTERJEA, A. Red-Stained Feet: Probing the Ground on Which Women Dance in Contemporary Bengal. In: FOSTER, S.L. (ed.) *Worlding Dance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- COORLAWALA, U.A. *Classical and Contemporary Indian Dance: Overview, Criteria and a Choreographic Analysis*. Tese de Doutorado. New York: New York University, 1994.
- GRAMSCI, A. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUHA, R (ed.). *Subaltern Studies: Writings on South Asian Society and History*. New Delhi: Oxford University Press, 1982.
- GUHA, R. (ed.) *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- KEDHAR, A. Flexibility and Its Bodily Limits: Transnational South Asian Dancers in an Age of Neoliberalism. *Dance Research Journal*, 46:1, 23–40, 2014.
- KERSENBOOM-STORY, S.C. *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South Asia*, New Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- LOPEZ Y ROYO, A. Classicism, Post-Classicism and Ranjabati Sircar's Work: Redefining the Terms of Indian Contemporary Dance Discourses. *South Asia Research*, 23:1, 2003, 153–169.
- MEDURI, A. *Rukmini Devi Arundale (1904–1986): A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*, New Delhi: Motilal Banarsidass, 2005.
- O'SHEA, J. *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- PURKAYASTHA, P. *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- PURKAYASTHA, P. Women in Revolutionary Theatre: IPTA, Labor, and Performance. *Asian Theatre Journal*, 32:2, 2015, pp. 518–535.
- ROY CHOWDHURY, R. *Jibaner Taney Shilper Taney*, Calcutta: Thema, 1999.
- SAID, E.W. *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1995.
- SARKAR MUNSI, U. Tale of the Professional Woman Dancer in Folk Traditions in India: Commodification of Dance and the Traditional Dancing Women. In: DUTT, B.; SARKAR Munsi, U. (eds.) *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity*. New Delhi: SAGE, 2010.
- SETH, S. Which Past? Whose Transcendental Presupposition? *Postcolonial Studies*, 11:2, 2008, pp. 215–226.
- SONEJI, D. *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*, Chicago: University of Chicago Press, 2012.

SPIVAK, G.C. Can the Subaltern Speak. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271–313.

SRINIVASAN, A. Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance. *Economic and Political Weekly*, 20:44, 1985, pp. 1869–1876.

SRINIVASAN, P. *Sweating Saris: Indian Dance as Transnational Labor*, Philadelphia: Temple University Press, 2012.

VATSYAYAN, K. *Indian Classical Dance*, New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, 1974.

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança