



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Nunca Pela Primeira Vez: Ruth St. Denis e a dança de imigrantes indianos

Carolina Nóbrega Silva

Para citar este artigo:

SILVA, Carolina Nóbrega. Nunca Pela Primeira Vez: Ruth St. Denis e a dança de imigrantes indianos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0101

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Nunca Pela Primeira Vez: Ruth St. Denis e a dança de imigrantes indianos¹Carolina Nóbrega Silva²

Resumo

A partir dos debates sobre reencenação propostos por André Lepecki e Rebecca Schneider, o artigo propôs que obras apresentadas como originais sejam compreendidas como reencenações, de modo a evidenciar as coautorias invisíveis que as habitam. O estudo se concentrou no espetáculo *Radha*, de Ruth St. Denis, de 1906, considerado um dos trabalhos pioneiros da dança moderna estadunidense. Como demonstrado pela pesquisa de Priya Srinivasan, *Radha* foi elaborado a partir da apropriação do trabalho precarizado de artistas indianos em circulação num mercado cultural global.

Palavras-chave: Reencenação. Dança moderna. Dança indiana. Orientalismo. Direitos autorais.

Never for the First Time: Ruth St. Denis and the dance of indian immigrants

Abstract

Drawing on the debates on reenactment proposed by André Lepecki and Rebecca Schneider, the article proposed that works presented as original be understood as reenactments, in order to reveal the invisible co-authorships that inhabit them. The study focused on Ruth St. Denis's 1906 performance *Radha*, considered one of the pioneering works of American modern dance. As demonstrated by Priya Srinivasan's research, *Radha* was developed through the appropriation of the precarious labor of Indian artists circulating within a global cultural market.

Keywords: Reenactment. Modern Dance. Indian Dance. Orientalism. Copyright.

Nunca Por Primera Vez: Ruth St. Denis y la danza de inmigrantes indios

Resumen

A partir de los debates sobre reescenificación propuestos por André Lepecki y Rebecca Schneider, el artículo propuso que obras presentadas como originales sean comprendidas como reescenificaciones, con el fin de evidenciar las coautorías invisibles que las habitan. El estudio se centró en el espectáculo *Radha*, de Ruth St. Denis, de 1906, considerado uno de los trabajos pioneros de la danza moderna estadounidense. Como demostró la investigación de Priya Srinivasan, *Radha* fue elaborado a partir de la apropiación del trabajo precarizado de artistas indios en circulación en un mercado cultural global.

Palabras clave: Reescenificación. Danza moderna. Danza India. Orientalismo. Derechos de autor.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Isabel Ramos Monteiro. Mestrado em Teoria Literária e Literatura comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela USP.

² Doutoranda em Artes da Cena na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Dança na UFRJ. Especialização em Sistema Laban-Bartenieff na Faculdade Angel Vianna (FAV). Graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).  no.carolina.si@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/7782444885809260>  <https://orcid.org/0000-0002-5439-9526>

1.

No seu livro de introdução aos Estudos da Performance, Richard Schechner define performances como “comportamentos restaurados”: “A performance como comportamento restaurado quer dizer nunca pela primeira vez, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamentos realizados duas vezes”³ (Schechner, 2014, p.36). Isso porque um ato só faz sentido por ter sido legitimado por um longo processo histórico. Nessa concepção, o termo “reperformance” é um pleonasma: não haveria uma performance original, anterior à repetição – “toda prática representacional, e de fato todo comportamento comunicativo, compõe-se na reiteração, opera por meio da citação, é desde sempre uma prática de reencenação”⁴ (Schneider, 2011, p.10).

No capítulo de seu livro dedicado ao ritual, Schechner versa sobre o uso que o teatro, a dança e a música fazem do ritual, enumerando exemplos como este:

Há uma longa história de importação de “rituais autênticos” para mostrá-los em exposições coloniais, feiras mundiais e parques de diversão. Algumas dessas apresentações tiveram um impacto significativo no teatro e na dança – mesmo quando espúrias. No despertar do século XX, a pioneira da dança moderna Ruth St. Denis viu “dança indiana” na “Vila Hindu” de Coney Island. A vila foi instalada no famoso parque de diversões por causa do enorme sucesso da “dança *nautch*” de Little Egypt na Exposição de Chicago de 1893. O que St. Denis viu conectava-se vagamente à [dança tradicional] indiana Sadir Nac, por sua vez relacionada com danças rituais praticadas em templos – posteriormente reconstruídas na Índia como *Bharatanatyam*. O que quer que St. Denis tenha visto na Vila Hindu, a conduziu à liderança de uma revolução na dança moderna. St. Denis e seu parceiro Ted Shawn tiveram como estudantes e membros de sua companhia Martha Graham e Doris Humphrey, ambas grandes dançarinas-coreógrafas modernas que, por sua vez, tiveram muitos estudantes influentes (Schechner, 2014, p.83)⁵.

³ Todos os referenciais bibliográficos em outros idiomas foram traduzidos por mim para o português. Os textos originais estão disponibilizados nas notas de rodapé. “Performance in the restored behavior sense means never for the first time, always for the second to nth time: twice-behaved behavior”.

⁴ all representational practice, and indeed all communicative behavior, is composed in reiteration, is engaged in citation, is already a practice of reenactment.

⁵ There is a long history of importing “authentic rituals” and showing them at colonial expositions, world’s fairs, and amusement parks. Some of these presentations have significant impact on Western theater and dance – even when they were spurious. At the turn of the twentieth century, modern dance pioneer Ruth St. Denis saw “Indian dancing” at Coney Island’s “Hindu Village”. The Village was installed at the famous amusement park because of the great success of Little Egypt’s “nautch dance” at the 1893 Chicago Exposition. What St. Denis saw was vaguely connected to Indian Sadir Nac, itself related to ritual temple dancing – later

Ainda que Schechner demonstre – pelo uso recorrente das aspas e por construções como “mesmo quando espúrias” ou “o que quer que St. Denis tenha visto” – reconhecer que tais apresentações não eram exatamente rituais⁶, ele reitera o erro para manter a eficácia de seu exemplo. Ao fazer isso, recusa-se a interpretar a dança *nautch* vista por St. Denis como uma performance artística, um espetáculo ensaiado e performado por um grupo de artistas indianos contratados que estava em temporada, no início do século XX, naquele parque de diversões⁷.

2.

Em 1906, Ruth St. Denis, que já atuava como bailarina profissional, estreou *Radha*, “obra emblemática que lançou sua carreira como artista solo e

reconstructed in India as Bharatanatyam. Whatever St. Denis saw in the Hindu Village propelled her toward leading a revolution in modern dance. St. Denis and her partner Ted Shawn counted as their students and company members Martha Graham and Doris Humphrey, both major modern dancers-choreographers who themselves had many influential students.

⁶ Em um artigo de 1998, os autores Nicolas Bancel e Pascal Blanchard (2012) cunham o termo “zoológico humano” para dar contorno para um conjunto de fenômenos que, até então, estavam sendo estudados de forma dispersa: a contratação, elaboração e circulação transnacional de vilas e espetáculos ditos etnográficos, performados por pessoas de diferentes contextos geográficos, para fins científicos e de entretenimento, sendo parte fundamental das grandes exposições universais e feiras coloniais. Tal modelo espetacular foi fundamental para gerar apoio popular aos projetos de dominação imperialista e para o desenvolvimento do racismo científico, dos espetáculos de massa e das vanguardas artísticas modernas.

⁷ É importante mencionar algumas falhas cometidas por Schechner nessa passagem. A história da dança indiana é profundamente atravessada pelo imperialismo inglês, pela exploração da força de trabalho indiana no mercado transnacional. “*Nautch*” não é ou foi um estilo específico de dança indiana, trata-se de uma transliteração anglicana da palavra hindi “*naach*” e foi utilizada por estrangeiros para definir um conjunto muito diverso de danças, inclusive algumas do Oriente Médio. Prarthana Purkayastha (2022), Priya Srinivasan (2012) e Uttara Asha Coorlawala (1992) discutem como os movimentos nacionalistas de independência indianos elaboraram formatações novas e autorizadas de dança a serem praticadas como se tradicionais, como parte de um esforço de reelaboração das estruturas de classe e gênero da sociedade indiana. Um dos efeitos desse processo foi uma campanha anti-*nautch*, que associou práticas de dança (como o *Sadir* das *devadasis* do sul da Índia) à prostituição. Posteriormente, movimentos revivalistas reconstruíram o que viria a ser o *Sadir*, renomeado como *bharatanatyam*. Ainda que os registros sejam escassos, Srinivasan afirma que evidências documentais indicam que as bailarinas que apresentaram a dança indiana de Coney Island não tenham vindo do sul, mas do norte da Índia e do Sri-Lanka, e que tenham apresentado uma dança do norte, que derivou na dança posteriormente nomeada de *Kathak* (Srinivasan, 2012, p.70). Além disso, como demonstrado por John F. Kasson (1978), o parque de diversões Luna Park em Coney Island (inaugurado em 1903) de fato foi projetado tendo como referência a Exposição Mundial Colombiana de Chicago de 1893, sobretudo sua *Midway Plaisance* [Alameda Intermediária de Lazer], onde estavam localizadas as vilas e shows etnográficos. O espetáculo que mais atraiu público e fama para a Exposição foi o da performer (provavelmente de origem síria) registrada pelo pseudônimo Little Egypt. Ela, contudo, não dançava *nautch*, mas dança do ventre, também conhecida na época como *hootchy-kootchy*. Na ocasião da inauguração do Luna Park, em 1903, foi instalada uma nova Streets of Cairo, na qual havia performances de dança do ventre e de novas Little Egypts. No ano seguinte, em 1904, o parque foi expandido e reinaugurado, quando foi incluída uma ala com reproduções arquitetônicas indianas para abrigar o espetáculo *Durbar de Déli*, que incluía a dança *nautch*. Os empresários que fundaram o Luna Park apostavam no sucesso comercial de um orientalismo genérico, um estilo de entretenimento e arquitetura definido por Kasson (1978, p.63) como Orgásmico Oriental [*Oriental Orgasmic*].

independente"⁸ (Srinivasan, 2012, p.67). A estreia aconteceu dois anos depois de sua visita ao parque de diversões Luna Park, em Coney Island, onde assistiu à dança indiana. Em sua autobiografia, ela fala sobre o impacto dessa experiência nos seguintes termos:

Eu vi encantadores de serpentes e homens sagrados e dançarinas *nautch*, e algo do notório fascínio pela Índia apoderou-se de mim. [...] Quando cheguei em casa naquela noite, estava determinada a criar uma ou duas danças *nautch*, **imitando** essas donzelas de saias rodopiantes [...] (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p.75, grifo meu).

A primeira versão de *Radha* não era um solo. St. Denis era rodeada por um grupo de performers indianos contratados que, apesar de terem contextos muito diversos, eram divulgados como sacerdotes hindus autênticos. Eles sentavam-se à margem da cena para dar legitimidade para a personagem Radha, uma sacerdotisa. St. Denis também escreveu sobre os anos de convivência com esses “garotos indianos” [*Indian boys*], como ela os chamava, em sua autobiografia.

Quando nossas noites chegavam ao fim, e os garotos batucavam para que eu dançasse até que eu tivesse certeza de que os vizinhos começariam a bater nas paredes, seguíamos para a cozinha, muito barulhentos e alegres, onde os garotos preparavam grandes travessas de curry enquanto eu me acomodava onde fosse possível e **continuava a importuná-los com perguntas**¹⁰ (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p.87-88, grifo meu).

A despeito de a própria St. Denis ter descrito que criaria danças imitando as dançarinas indianas a que assistiu em Coney Island e de que utilizava os homens indianos que trabalhavam com ela como fonte de pesquisa, a mesma defendia *Radha* como um trabalho inédito de sua autoria exclusiva, feito por ela pela primeira (não pela segunda) vez. Ela dizia ter concebido os passos de sua dança indiana autoral a partir de pesquisas em bibliotecas.

⁸ signature piece that launched her career as a solo and independent artist.

⁹ I saw snake charmers and holy men and nautch dancers, and something of the remarkable fascination of India caught hold of me. [...] When I reached home that evening I had determined to create one or two Nautch dances, in imitation of this whirling skirted damsels [...].

¹⁰ When our evenings came to a close and the boys had drummed for me to dance until I was sure the neighbors would pound on the walls, we went off, very loud and gay, into the kitchen, where the boys made great dishes of curry while I perched where I might and continued to harry them with questions.

Além disso, Ruth St. Denis criou um bizarro mito de origem para seu advento como coreógrafa. Também em 1904, ela teria se deparado com uma propaganda impressa de cigarros na qual figurava a deusa egípcia Ísis.

Vi uma figura modernizada da deusa Ísis, a mais não-egípcia possível. [...] Deitada na minha cama, olhando para este estranho instrumento de fé, identifiquei-me, em carne e osso, com a figura de Ísis... Naquele momento, soube que meu destino de dançarina havia despertado¹¹ (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p.73).

O espetáculo *Egypta*, no qual St. Denis efetivamente deu vazão ao seu desejo carnal de ser Ísis¹², estreou apenas em 1910, quatro anos depois de *Radha*. Pryia Srinivasan (2012) comenta como é espantoso que essa duvidosa narrativa de origem tenha sido por tanto tempo aceita por teóricos da dança e biógrafos de St. Denis: a reiteração dessa história de origem revela uma recusa em considerar a evidente participação de artistas indianos para o desenvolvimento da linguagem coreográfica “pioneira” de St. Denis.

3.

A urgência de garantir seu próprio reconhecimento como autora única de suas coreografias era tamanha, que em 1905, “St. Denis registrou dois de seus trabalhos coreográficos, *Egypta* e *Radha*, como composições dramáticas no Escritório de Direitos Autorais”¹³ (Kraut, 2016, p.83). Na ocasião, St. Denis não havia sequer estreado nenhum desses trabalhos – *Radha* estreou no ano seguinte e *Egypta* apenas cinco anos depois. “*Egypta* foi catalogada com o título ‘Uma peça egípcia em um ato’ e *Radha* ‘Uma Peça Hindu em Um Ato Sem Palavras’”¹⁴ (Kraut,

¹¹ I saw a modernized and most un-Egyptian figure of the goddess Isis. [...] Lying on my bed, looking at this strange instrument of faith, I identified myself in a flesh with the figure of Isis... I knew that my destiny as a dancer had sprung alive in that moment.

¹² Talvez seja importante nos determos brevemente sobre o que a anedota epifânica de St. Denis pode revelar. O “estranho objeto de fé” que ela teria em suas mãos não era um panfleto religioso, mas uma propaganda de cigarros. Identificar-se em carne e osso com a deusa-modernizada da imagem revelaria o desejo de manipulação de sua imagem-como-deusa-moderna para a criação de uma mercadoria de consumo? Teria sido o fato de a imagem de Ísis ser “a mais não-egípcia possível” justamente o motor de impulsionamento do desejo carnal de St. Denis? Ao visualizar a possibilidade de encarnar o fetiche oriental sem precisar renunciar de sua identidade como estadunidense?

¹³ St. Denis registered two of her choreographic works, *Egypta* and *Radha*, as dramatic compositions with the Copyright Office.

¹⁴ *Egypta* is labeled ‘An Egyptian play in one act,’ and *Radha* is ‘A Hindoo Play in One Act Without Words’.

2016, p.83).

Parte importante da tentativa de conquistar uma salvaguarda legal para suas coreografias integra o esforço considerável que dançarinas e coreógrafas brancas (consideradas “mães” da dança moderna, como Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis) precisaram fazer para, na passagem do século XIX para o XX, conquistar condições de produção, exibição e circulação de suas obras em um mercado dominado por homens que, não raro, impunham sobre os contratos condições exploratórias ou eram responsáveis pela comercialização de plágios de seus trabalhos coreográficos (Kraut, 2016; Srinivasan, 2012).

A estratégia de reivindicação de direitos autorais dessas coreógrafas baseava-se em uma “noção Romântica de autoria original” desenvolvida a partir do século XVII, que erigiu a percepção do “artista como um visionário singular cujo trabalho é, por definição, novo e único, ao invés de imitativo ou derivativo”¹⁵ (Kraut, 2016, p.65). Ansiedades em relação à proteção de obras ao redor do conceito de autoria única e o sentimento refratário em relação à imitação são persistentes no campo das artes do corpo e da cena.

Para o teatro modernista antiteatral e a arte da performance investida-no-desaparecimento ou movida-pela-autenticidade (ou mesmo buscadora-de-direitos-autorais), o mantra geralmente tem sido: imitação é o oposto de criação; ou, é necessário um Grande Artista Solo para fazer arte ou reperformatar ações artísticas; ou, a aura de uma obra de arte não pode ser copiada porque a imitação destrói a aura; ou, arte verdadeira desaparece em segundas mãos¹⁶ (Schneider, 2011, p.15-16).

Aquilo que realmente diferenciaria os artistas modernos, propõe Kraut (2016), seria justamente a concepção do autor como proprietário. Uma das principais conquistas das ditas “mães” da dança moderna, seria, portanto, aproveitar da intensa reestruturação da divisão internacional do trabalho em curso naquela virada de século, para garantir uma fatia de mercado para o trabalho coreográfico de mulheres brancas de classe média estadunidenses e europeias.

¹⁵ Romantic notion of originary authorship; artist as a singular visionary whose work is by definition new and unique rather than imitative or derivative.

¹⁶ For antitheatrical modernist theatre and disappearance-invested or authenticity-driven (even copyright-seeking) performance art, the mantra has generally been: imitation is the opposite of creation; or, it takes a Great Solo Artist to make art or re-perform art acts; or, auratic art can't be copied because imitation destroys aura; or, true art vanishes in second hands.

Acontece que o gesto contra-patriarcal de St. Denis parte de sua autodeclaração “como única autora de composições baseadas na imitação” da dança de artistas imigrantes indianos, tornando sua reivindicação de “direitos de propriedade exclusivos”¹⁷ (Kraut, 2016, p.86) um ato de expropriação direta e simbólica – tais artistas indianas/os, afinal, foram sistematicamente excluídos tanto do reconhecimento e do lucro que St. Denis conseguiu com *Radha* ainda em vida, quanto, posteriormente, da história da dança moderna estadunidense.

O corpo singular de uma cidadã foi permitido através do trabalho de muitos outros corpos. As mulheres indianas performaram como trabalhadoras-por-contrato e foram forçadas a deixar os Estados Unidos por causa de políticas de imigração racistas que tinham pessoas da Ásia como alvo. Contudo, sugiro que suas práticas corporais deixaram traços cinestésicos na cultura da dança. Esses traços permitiram que mulheres como St. Denis conquistassem capital cultural e emergissem como artistas solo economicamente independentes: também permitiram a elas negociar direitos de cidadania política total durante a batalha pelo sufrágio feminino nos Estados Unidos¹⁸ (Srinivasan, 2012, p.72-73).

As políticas estadunidenses contra a imigração de pessoas de origem asiática, que ocorreram entre 1882 e 1924, tornaram-se cada vez mais rigorosas. As mulheres indianas foram as primeiras a terem seus vistos negados, dado que a mão de obra braçal dos homens indianos por algum tempo foi fundamental para a construção da infraestrutura branca estadunidense. Aos poucos, contudo, o cerco também se fechou ao redor dos homens. Pryia Srinivasan defende a necessidade de reconhecer o impacto dessas leis nos possíveis sucessos ou fracassos na trajetória desses dançarinos indianos extremamente precarizados que atuavam como “trabalhadores transnacionais em um palco global”¹⁹ (Srinivasan, 2012, p.8). Cabe observar ainda como o sucesso de coreógrafos brancos com a criação de espetáculos de dança indiana foi facilitado pela progressiva diminuição de artistas de origem indiana nos Estados Unidos.

¹⁷ the sole author of compositions based on imitation; exclusive ownership rights.

¹⁸ The singular citizen body was enabled by the labor of many bodies. Indian women performed as contract laborers and were forced to leave the United States because of racist immigration policies that targeted Asians. However, I suggest that their bodily practices left behind kinesthetic traces on dance culture. These traces enabled white women like St. Denis to obtain cultural capital and emerge as economically independent solo artists: it also enabled them to negotiate full political citizenship rights during the battle for female suffrage in the United States.

¹⁹ transnational laborers on the global stage.

Não se tem registro do nome das dançarinas a que Ruth St. Denis assistiu no Luna Park e apenas três dos performers indianos que trabalharam com ela têm seus nomes e algo de sua história registrada. São eles: Mohamed Ismail, Mogul Khan e Inayat Khan. Eles atuaram com a coreógrafa apenas nos primeiros anos de sua carreira, pois também precisaram deixar os Estados Unidos por conta de sua situação de estadia progressivamente mais irregular.

Antes de partir, em 1910, Mohamed Ismail moveu um processo contra Ruth St. Denis, buscando reconhecimento e compensação monetária por tê-la ensinado os movimentos da dança indiana e criado algumas de suas coreografias. Na corte, a estratégia da defesa partiu da comparação da trajetória como profissional da dança de St. Denis com o passado de Ismail como cozinheiro, garçom e empregado – Mohammad se viu forçado a desistir da ação e o caso foi encerrado (Srinivasan, 2012, p.89).

Tal caso revela como o direito à propriedade se restringia às pessoas brancas, porque a noção de branquitude, em si mesma, estabeleceu-se ao redor do direito exclusivo à propriedade.

Na formulação da teoria moderna liberal-democrática, com suas raízes em concepções do século XVII do indivíduo como ‘proprietário de sua própria pessoa e capacidades’, branquitude = direito de propriedade = subjetividade propriamente dita²⁰ (Kraut, 2016, p.46-47).

4.

O que acontece se decidimos que *Radha* não é um trabalho inédito, mas uma reencenação? Uma coreografia de dança indiana feita pela segunda (ou enésima) vez por uma coreógrafa branca estadunidense?

Srinivasan não propõe que a pureza autoral originária de *Radha* seja transferida de St. Denis para as dançarinas de Coney Island e os performers indianos que trabalharam com ela. Mas que deixemos de dar crédito para “mitos de origem essencialistas que aspiram a se apresentar como começos” para nos depararmos com um “potencial de repensar a dança e a história trabalhista nos

²⁰ In the formulation of modern liberal-democratic theory, with its roots in seventeenth-century conceptions of the individual as the ‘proprietor of his own person or capacities,’ whiteness equals property ownership equals proper subjecthood.

Estados Unidos como um amálgama rico e complexo de formas e processos”, abrindo espaço para um tipo de historiografia que aceita “a possibilidade de que a interação cinestésica de múltiplos corpos trabalhadores crie novas formas de dança”²¹ (Srinivasan, 2012, p.72).

Radha, como reencenação, não seria simplesmente uma cópia de um trabalho indiano original, mas um arquivo cinestésico disruptivo através do qual “o passado pode ser, simultaneamente, passado – uma autêntica condição de passado – e estar em movimento, copresente, não sendo ‘deixado para trás’”²² (Schneider, 2011, p.15). Nesses termos, propõe Srinivasan, o legado cinestésico de dançarinas/os indianas/os é revelado através do próprio corpo em movimento de Ruth St. Denis e de outras bailarinas brancas estadunidenses (dado que determinadas técnicas de movimento indianas são incorporadas à movimentação da dança dita moderna). Ao observar um vídeo de St. Denis dançando *Radah*, Pryia Srinivasan reconheceu como a “mão de St. Denis, formando precisamente o *mudra*, e seus movimentos corporais, levantando sua saia em giros espiralados, contavam uma história diferente”²³ (Srinivasan, 2012, p.67) dos livros. “Como uma dançarina indiana profissional, eu podia ver e ‘sentir’ que o treinamento de St. Denis não pode ter vindo simplesmente de pesquisa bibliográfica”²⁴ (Srinivasan, 2012, p.67).

Radha, como reencenação, transforma o corpo de St. Denis no próprio arquivo, permitindo um “modo afetivo de historicidade que mobiliza o futuro ao liberar o passado de seus inúmeros ‘domicílios’ arquivísticos – e particularmente [...] da intenção do/a autor/a de exercer autoridade sobre as sobrevidas de uma obra”²⁵ (Lepecki, 2010, p.34). André Lepecki (2010) – a partir de Gabrielle

²¹ essentialist origin myths that aspire to appear beginnings; potential to rethink dance, and labor history in America as a complex, rich amalgam of forms and processes; the possibility that the kinesthetic interaction of multiple laboring bodies creates new dance forms.

²² the past can simultaneously be past – genuine pastness – and on the move, copresent, not ‘left behind’.

²³ St. Denis’ hand, precisely forming the *mudra*, and her bodily movements, lifting her skirt in spiral turns, told a different story.

²⁴ As a professional Indian dancer, I could see and “feel” that St. Denis training could not have come simply from library research.

²⁵ affective mode of historicity that harnesses futurities by releasing pastness away from its many archival “domiciliations”—and particularly from [...] the author’s intention as commanding authority over a work’s afterlives.

Brandstetter – propõe que a dança, como reencenação e prática de arquivo, se dá “graças a uma contínua dialética de incorporações e ‘excorporações’”²⁶ (Lepecki, 2010, p.39). Ainda que tenha se esforçado para ser a única autora de *Radha*, Ruth St. Denis não pôde evitar de excorpar, através de sua própria dança, as evidências do trabalho corporal de imigrantes indianos que ela incorporou.

Um dos possíveis efeitos da reencenação seria o de “suspender economias de autores autoritários que querem manter seus trabalhos em prisão domiciliar” (Lepecki, 2010, p.35), para fundar outro tipo de economia na qual “corpos entrelaçam-se e misturam-se, através do tempo” por meio de “uma cadeia infinita de emissões recíprocas, transmissões, recepções”²⁷ (Lepecki, 2010, p.39). Esse método de arquivamento disruptivo e dialético

implica que aquilo que pertence ao passado não se foi por completo, que os mortos não desapareceram nem se perderam inteiramente; mas também, e talvez de forma mais complexa, que os vivos não são inteiramente (ou não são apenas) vivos²⁸ (Schneider, 2011, p.15).

5.

O que Ruth St. Denis viu no parque de diversões, em 1904, não era um ritual hindu, mas a reencenação de um espetáculo cívico público: um *darbar* de Déli.

Darbar é um termo de origem persa utilizado na Índia para designar o ritual em que servidores do governo se reúnem para prestar homenagem ao seu soberano, uma audiência formal acompanhada de grande aparato cerimonial. Embora houvesse muitos *darbares* locais na Índia, os três grandes *darbares* de Déli foram concebidos para fortalecer a consolidação do poder britânico: o de 1877, realizado para celebrar a proclamação da rainha Vitória como Imperatriz da Índia; o grandioso *darbar* de 1903 (que, na realidade, teve início em 29 de dezembro de 1902), presidido por Lorde e Lady Curzon e pelo Duque e a Duquesa de Connaught, para proclamar a coroação do rei Eduardo VII; e o *darbar* de 1911, realizado para celebrar a coroação de Jorge V (e da rainha Maria)²⁹

²⁶ thanks to an ongoing dialectic of incorporations and ‘excorporations’.

²⁷ bodies intertwine, or intermingle, across time; an endless chain of reciprocal emissions, transmissions, receptions, and exchanges.

²⁸ implies that the bygone is not entirely gone by and the dead not completely disappeared nor lost, but also, and perhaps more complexly, the living are not entirely (or not only) live.

²⁹ Darbar is a term of Persian origin used in India to describe the ritual of government retainers coming together to pay their respects to their royal leader, a formal audience accompanied by much ceremony. Although there were many localized darbars in India, the three major events in Delhi were designed to foster British consolidation of their power – in 1877, to celebrate Queen Victoria as Empress of India, the immense 1903 darbar with Lord and Lady Curzon and the Duke and Duchess of Connaught (which actually began on 29

(Stambler, 2016, n.p.).

Na Índia colonial, diversos estados principescos eram governados por monarcas indianos subordinados à coroa britânica. A preservação dessas aristocracias locais correspondia ao esforço imperial de reproduzir, nas colônias, uma ordem social hierarquizada nos moldes da sociedade britânica. “Os *durbares* ofereciam uma rara oportunidade de exhibir essa estratificação em um palco mais público, afirmando simultaneamente a identidade principesca enquanto minavam seu poder e sua capacidade efetiva de controle”³⁰ (Stambler, 2016, n.p.).

Durbares de Déli são exemplos do que Edward Said (2003) nomeou como “orientalismo”. A partir do século XIX, como forma de facilitar o projeto imperialista europeu, todo um saber intelectual sobre aquilo que passa a ser compreendido como o Oriente foi organizado. Longe de ser um conhecimento passivo, os estudos sobre o Oriente reverteram-se em políticas coloniais diretas. O intelectual europeu se tornou a autoridade máxima sobre a cultura e a sociedade dos territórios asiáticos. Numa retroalimentação, aquilo que se estudou acerca do Oriente passou a produzir, para o Ocidente, uma imagem à qual o Oriente precisava corresponder: o Oriente foi orientalizado pelo/para o Ocidente.

A ideia de representação é teatral: o Oriente é o palco sobre o qual todo o Leste está confinado. Nesse palco aparecerão figuras cujo papel é representar o conjunto maior do qual elas emanam. O Oriente então parece ser não uma extensão limitada além do mundo europeu familiar, mas antes uma área fechada, um palco teatral afixado à Europa (Said, 2003, p.102).

Não é só como metáfora que as políticas orientalistas foram teatrais. Os ingleses criaram protocolos de como os *durbares* deveriam ser realizados, para que a Índia correspondesse às expectativas de seus estudos sobre ela. Os *durbares* fizeram parte de um processo de orientalização da Índia. Tais espetáculos imperialistas não foram usados apenas para fixar hierarquias coloniais britânicas no território indiano, mas geraram um produto para exportação. O *Durbar* de Déli

December 1902), to proclaim the coronation of King Edward VII, and the 1911 *durbar* to celebrate the coronation of George V (and Queen Mary).

³⁰ The *durbars* provided a rare opportunity to flaunt this stratification on a more public stage, thus simultaneously embracing the princely identity while undermining its power and control.

de 1903, realizado para proclamar a coroação do rei Eduardo VII, foi ostensivamente registrado, suas fotografias foram vendidas em formato estereoscópico em diferentes centros urbanos, inclusive nos Estados Unidos, de forma totalmente descontextualizada. Para o consumidor estadunidense, as imagens não diziam respeito ao império britânico, mas tão somente à Índia, correspondendo perfeitamente às fantasias orientalistas de uma Índia tradicional, ritual, exuberante, luxuriosa e principesca (Stambler, 2016).

Os empresários do Luna Park reconheceram o interesse popular pelo *Durbar* de Déli de 1903 e levaram adiante a empreitada megalomaniaca de reproduzi-lo como atração principal da reabertura do parque de diversões após uma reforma. Em 15 de maio de 1904, o *New York Times* publicou a seguinte crítica sobre o evento:

Dos novos terrenos adquiridos pelo Luna Park, 6,47 hectares foram destinados à reprodução do deslumbrante *Durbar* de Déli. [...] Havia carruagens douradas e cavalos saltitantes, elefantes treinados e dançarinas, regimentos de soldados e um número impressionante de pessoas e animais oriundos do Oriente, adornados com trajes festivos e cerimoniais. A magnificência da cena era tal que aqueles que a contemplavam imaginavam estar em uma autêntica cidade oriental.³¹ (apud Stambler, 2016, n.p.).

A “cidade oriental” não parecia “autêntica” por ser fiel a Déli. O destaque arquitetônico da Déli de Luna Park era uma réplica de um *gopura*, “uma torre característica em templos hindus do Sudeste da Índia e não do Norte, onde Déli se localiza”³² (Stambler, 2016, n.p.). O *durbar* de Déli do Luna Park foi criado para corresponder às expectativas de um gosto orientalista já formado. Com o orientalismo, “[a]lgo potencialmente estrangeiro e distante adquire, por uma ou outra razão, um *status* mais, e não menos, familiar”: as coisas deixam de ser “completamente novas” ou “completamente conhecidas”, dando lugar a uma “categoria mediana, uma categoria que permita que se vejam novas coisas, coisas

³¹ Sixteen of the newly acquired acres of land in Luna Park were set aside for the reproduction of the glittering Durbar of Delhi. [...] There were gilded chariots and prancing horses, and trained elephants and dancing girls, regiments of soldiers, and an astonishing number of real Eastern people and animals in gay and stately trappings. The magnificence of the scene was such as to make those who witnessed it imagine they were in a genuine Oriental city.

³² a tower that is a common feature of Hindu temples in Southern India, rather than in the North, where Delhi is located.

vistas pela primeira vez, como versões de algo previamente conhecido” (Said, 2003, p.96-97).

Também havia um conjunto formado de expectativas acerca das mulheres indianas e suas danças: “Audiências imaginavam corpos orientais de dançarinas de templos e cortes reais, cobertas de joias e sedas caras, fazendo danças sensuais e eróticas para provocar os homens”³³ (Srinivasan, 2012, p.58). Ao contrário do público estadunidense, as e os performers indianas/os contratadas/os para a realização do *durbar* conheciam os significados imperialistas do espetáculo; seja na Índia, na condição de colonizados/as, ou nos Estados Unidos, como imigrantes, negociavam, em tempo real, sua “‘cidadania cultural’ como sujeitos minoritários através da performance”³⁴ (Srinivasan, 2012, p.16).

Assim como Ruth St. Denis se interessou por uma deusa egípcia através de uma propaganda de cigarros, ela se interessou pela dança indiana através de um espetáculo tipo exportação, criado para corresponder a expectativas de um mercado orientalista ocidental. “A dança de St. Denis viola, explora e se apaixona por esse ideal com toda a inocência e ambivalência de uma turista deslumbrada”³⁵ (Coorlawala, 1992, p.139-140). Assim como as dançarinas indianas, ela enxergou no *nautch* uma oportunidade de mercado através da qual ela poderia conquistar sua autonomia profissional, escrevendo em seu diário: “eu estava segura de que conseguiria algumas apresentações no circuito de *vaudeville*”³⁶ (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p.76), caso criasse espetáculos nesse estilo de dança. Contudo, ela não reconheceu as dançarinas indianas como trabalhadoras da dança, mas como matéria-prima.

Ruth St. Denis reencena algo do imperialismo britânico quando se apropria do *durbar* (um espetáculo criado para fortalecer o domínio colonial), coreografando uma dança de aparência indiana, com o objetivo de reafirmar a

³³ Audiences had imagined oriental bodies of temple and court dancers, swatched in jewels and rich silks, doing sexy, erotic dances to tantalize men.

³⁴ ‘cultural citizenship’ through performance as minority subjects.

³⁵ St. Denis’ dance violates, exploits, and loves this ideal with all the innocence and ambivalence of a dreamstruck tourist.

³⁶ With these I was sure I would find some vaudeville bookings.

soberania cultural e de mercado de uma elite branca ocidental. Ironicamente, é por intermédio de *Radha* e da coroa britânica que Ruth St. Denis conquista uma carreira como coreógrafa renomada, libertando-se do circuito popular do *vaudeville*. Sendo parte da elite cultural estadunidense, consegue, ainda em 1906, organizar uma turnê europeia de *Radha* que contou com uma apresentação feita para “Sua Majestade, o Rei da Inglaterra”, o rei Eduardo VII, o mesmo para o qual o *Durbar* de Déli de 1903 fora criado, “na casa do duque de Manchester, patrocinada pela duquesa”³⁷ (St. Denis apud Kraut, 2016, p.86), ocasião na qual foi apresentada para inúmeros programadores.

Em 1926, a Denishawn (companhia de dança criada por St. Denis em parceria com seu marido Ted Shawn), se torna a primeira companhia de dança estadunidense a realizar uma turnê pelo continente asiático, realizando mais de cem espetáculos na Índia (entre eles, *Radha*). Num gesto tipicamente orientalista, Ruth St. Denis narra se decepcionar com a Índia real e com a dança indiana tradicional que consegue acessar, percebendo a si mesma como autoridade em cultura e espiritualidade indiana (acima das/os coreógrafas/os e dançarinas/os locais):

Começo a perceber que eu já possuía a alma da Índia aqui mesmo, na América, por meio da linguagem de seus artistas; que a Índia que eu adorava... já não existia – ou melhor, existia agora para mim muito mais intensamente nas profundezas de meu próprio espírito do que... nos políticos discursando nas assembleias ou nas multidões que resistiam silenciosamente ao governo... Uma curiosa verdade começa a se revelar para mim: percebo que fui enviada ao Oriente tanto para oferecer uma verdade quanto para receber uma³⁸ (St. Denis apud Coorlawala, 1992, p.143-144).

6.

Radha foi de fato encenado como se fosse um ritual indiano, e não um espetáculo cívico. Nos documentos de registro dos direitos autorais de St. Denis

³⁷ His Majesty the King of England at the house of the Duke of Manchester, under the patronage of the Duchess.

³⁸ I am beginning to see that I already possessed the soul of India right here in America, through the medium of the language of her artists; that the India I had adored ... no longer existed – or rather it existed now for me much more intensely in the depth of my own spirit than in ... the politicians shouting in the assemblies or in the mobs silently resisting the government. ... A curious truth is beginning to dawn on me: I see that I was sent to the Orient to give a truth as well as receive one.

sobre o espetáculo, a ação cênica é roteirizada da seguinte maneira:

A dança é composta por três figuras. A primeira é executada em cinco círculos concêntricos, cada um representando um dos cinco sentidos. A segunda figura é dançada sobre um quadrado, que representa, segundo a teologia budista, as quatro misérias da vida, sendo executada com contorções e torções do corpo para retratar o desespero da não realização. Ao final dessa figura, Radha afunda no chão, envolta pela escuridão. Após um breve intervalo, uma tênue luz a revela em uma postura de oração e meditação. Essa luz, proveniente de uma lâmpada suspensa em forma de lótus, incide inicialmente apenas sobre sua figura e, em seguida, difunde-se gradualmente, iluminando todo o palco com intensidade crescente. Radha então se ergue da posição ajoelhada, com o rosto iluminado pela luz da alegria interior, segurando uma flor de lótus. Inicia, então, a terceira figura da dança, que segue as linhas de uma flor de lótus aberta, cujos passos conduzem do centro da flor até a extremidade de cada pétala. Essa figura é dançada sobre a ponta dos pés e simboliza o êxtase e a alegria que se seguem à renúncia dos sentidos e à libertação de suas ilusões. Ao final dessa figura, que conclui a mensagem da obra, Radha recua lentamente em direção ao santuário, mantendo a flor de lótus erguida acima da cabeça e sendo seguida pelos sacerdotes, enquanto a cortina desce lentamente. Quando a cortina se levanta novamente, a imagem de Radha é vista uma vez mais sentada no santuário (seu espírito tendo se fundido ao Logos). O culto terminou, as luzes se apagaram, os sacerdotes partiram, deixando o ídolo novamente sozinho, entregue às sombras e ao silêncio do templo³⁹ (St. Denis apud Kraut, 2016, p. 83-84).

Para Jane Desmond (1991), a estruturação de *Radha* como ritual reencenaria não apenas as fantasias indianas de St. Denis, mas fantasias cristãs. Ruth St. Denis iniciou sua trajetória na dança praticando a técnica Delsarte, que propõe, entre outras coisas, uma reinterpretação da Santíssima Trindade: correspondendo a cabeça, o coração e os membros inferiores à mente, à alma e à vida. Além disso, St. Denis estudava a Ciência Cristã, que interpretava o corpo como veículo de

³⁹ The dance is comprised of three figures, the first being performed in five circles one within the other, each circle representing one of the five senses. The second figure is danced on a square, representing, according to Buddhist theology, the four-fold miseries of life, and is done with writhings and twistings of the body to portray the despair of unfulfillment. At the end of this figure Radha sinks to the ground in darkness. After a short interval a faint light discloses her in an attitude of prayer and meditation. This light coming from a hanging lamp designed from the lotus, is first concentrated upon her figure, then diffused with increasing power over the whole stage. Radha now rises from a kneeling posture with her face illumined by the light of joy within, and holding a lotus flower, now begins the third figure of the dance, which follows the lines of an open lotus, the steps of which lead from the center of the flower to the point of each petal. This figure is danced on the balls of the feet, and typifies the ecstasy and joy which follow the renunciation of the senses, and the freedom from their illusion. The close of this figure which finishes the message, Radha dances slowly backward toward the shrine holding aloft the lotus flower and followed by the priests, the curtain slowly descending. When the curtain rises the image of Radha is seen once more seated in the shrine, (her spirit having merged into Logos). The worship is over, the lights are out, the priests are gone, leaving the idol alone once more to the shadows and silence of the temple.

elevação espiritual. Afirmar *Radha* como um ato de sacerdócio ritual, teria proporcionado a St. Denis “um meio de contornar as restrições associadas à materialidade e à sensualidade do corpo”⁴⁰ (Desmond, 1991, p.37).

Dentro da racionalidade orientalista, não era contraditório associar o cristianismo a um ritual indiano (apresentado no trecho acima não como hindu, mas como budista). Seria, afinal, através de uma rearticulação das “imagens bíblicas de morte, renascimento e redenção” que o orientalismo convocaria “a cultura e a religião indiana” como um caminho para “derrotar o materialismo e o mecanicismo (e republicanismo) da cultura ocidental” (Said, 2003, p.168), para que, dessa derrota, surgisse um novo Ocidente revitalizado, ignorando completamente que “o Oriente talvez não quisesse regenerar” o Ocidente e não reconhecendo, em suas próprias teorias e práticas, “a vontade egoísta de poder que nutre o seu empenho e corrompe as suas ambições” (Said, 2003, p.169).

Nas primeiras apresentações de *Radha*,

tanto a imprensa quanto o público confundiam St. Denis com uma princesa hindu, uma dançarina hindu [...]. St. Denis explorou essas identificações orientalistas equivocadas em benefício de sua carreira, tanto para obter lucro econômico quanto para acumular capital cultural, desempenhando com grande eficácia o papel da “dançarina hindu”. [...] Ela contribuiu para essa economia e promoveu a si mesma por meio de suas performances em *brownface* no início de seus espetáculos, nas quais cobria o rosto, os braços e as pernas com tinta marrom⁴¹ (Srinivasan, 2012, p.80).

Muitas pessoas de fato acreditaram que Radha era uma sacerdotisa indiana real. Em sua autobiografia, St. Denis narra como essa confusão gerou preocupação em sua mãe, atribuindo a ela a seguinte fala: “Até agora nós estamos chamando você de Radha. Mas conforme você for fazer outras coisas, penso que deva usar seu próprio nome. Afinal, você é uma dançarina americana e não do Oeste da

⁴⁰ a way 'around the strictures associated with the body's materiality and sensuality; her identity as a mystic and her dancing as spiritual uplift.

⁴¹ In her early performances, the press and audiences alike mistook St. Denis for a Hindu princess, a Hindu dancer [...] St. Denis used such orientalist misidentifications to aid her career, both for economic profit and cultural capital, and performed the role of the 'Hindu dancer' extremely well. [...] She contributed to and marketed herself in this economy through her performance in *brownface* at the start of her concert performances, in which she covered her face, arms, and legs with brown paint.

Índia”⁴² (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p.81). Ser uma dançarina estadunidense, contudo, parecia nesse momento oferecer a St. Denis menos uma linguagem específica de dança e mais um passaporte para performar a identidade que ela quisesse. “Mãe Denis acertadamente sugeriu para St. Denis que ela teria a habilidade de encenar vários tipos de orientais e não deveria arriscar ser associada a um tipo em detrimento de outro”⁴³ (Srinivasan, 2012, p.81). De fato, ao longo de sua trajetória como coreógrafa e dançarina,

St. Denis encenou práticas de dança do Japão, da China, da Tailândia, da Indonésia, entre muitas outras. Como outros orientalistas que colecionam objetos asiáticos [...], St. Denis se tornou uma curadora de práticas artísticas asiáticas, mas diferente de outros colecionadores, ela instalou, exibiu e recoreografou sua coleção através de e no seu próprio corpo⁴⁴ (St. Denis apud Srinivasan, 2012, p. 81).

Essa compreensão do corpo branco em performance como tela de projeção neutra que tudo pode capturar, inclusive pessoas marcadas como racialmente diferentes, revela *Radha* como reencenando um outro tipo de tradição cultural inglesa/estadunidense: a menestrelia (o *blackface*).

O termo “dança moderna” foi cunhado em um artigo escrito por John Martin décadas depois, em 1931 (Manning, 2004). Para Srinivasan (2012), essa dança que passa a ser conhecida como moderna teria nascido de um processo de metamorfose no qual danças feitas por pessoas brancas a partir da personificação de pessoas racializadas passam a representar uma estética autenticamente estadunidense e autoral. “St. Denis familiarizou o desconhecido ao domesticar o corpo estrangeiro, e até mesmo poluído, do 'outro' Oriental”⁴⁵ (Srinivasan, 2012, p.81).

Depois dos primeiros anos de consolidação de sua carreira, Ruth St. Denis deixou de pintar o seu corpo de tinta marrom sem, contudo, deixar de reencenar

⁴² Up until now we've called you Radha. But as you're going to other things, I think you ought to use your own name. After all, you are an American dancer, and not an East Indian.

⁴³ Mother Denis rightly suggested to St. Denis that she had the ability to stage various kinds of Orientals and should not risk being associated with one type over another.

⁴⁴ St. Denis staged dance practices from Japan, China, Thailand, and Indonesia, to name a few. Like other orientalist collectors who collect Asian objects [...], St. Denis became a curator of Asian artistic practices, but unlike other collectors, she housed, displayed, and recoreographed her collection in, on, and through her body.

⁴⁵ St. Denis familiarized the unknown by domesticating the foreign, even polluted, body of the Oriental 'other'.

danças asiáticas, passando a utilizar um recurso posteriormente conceituado por Susan Manning (2004) como “menestrelia metafórica”,

uma convenção segundo a qual os corpos de dançarinas brancas remetiam a sujeitos não brancos. Em contraste com os artistas de *blackface*, as dançarinas modernas não se dedicavam à imitação caricatural. Em vez disso, seus corpos tornavam-se os veículos dos tenores de sujeitos não brancos. As dançarinas modernas não mimetizavam outras pessoas, mas apresentavam uma abstração ou personificação do Outro — oriental, indiano, negro⁴⁶ (Manning, 2004, p. 10).

A “menestrelia metafórica” não foi um recurso utilizado apenas por Ruth St. Denis em sua carreira solo, ou na companhia Denishaw⁴⁷, mas pode ser ostensivamente reconhecida como parte da pesquisa em dança cênica de inúmeros artistas do início do século XX nos Estados Unidos. Manning entende que “a menestrelia metafórica complexifica a sobrevida da menestrelia, lembrando-nos de que as representações de raça e do racismo na cultura estadunidense jamais são simples”⁴⁸ (Manning, 2004, p. 10-11). Os trabalhos de St. Denis, contudo,

nunca foram vistos nem como atos de menestrelia nem como atos de menestrelia metafórica porque, no imaginário estadunidense, indianos não atuavam nem atuam como cidadãos estadunidenses que podem contestar o enquadramento de sua própria representação⁴⁹ (Srinivasan, 2012, p.92-93).

7.

Ted Shawn escreveu o livro *The American Ballet* em 1926, mesmo ano em

⁴⁶ a convention whereby white dancers' bodies made reference to nonwhite subjects. In contrast to blackface performers, modern dancers did not engage in impersonation. Rather, their bodies became the vehicles for the tenors of nonwhite subjects. Modern dancers did not mimic others but presented an abstraction or personification of others - Oriental, Indian, Negro.

⁴⁷ No artigo *An Interesting Experiment in Eugenics* [Um Experimento Interessante de Eugenia] (2016), Paul Scolieri aponta como o marido de St. Denis, Ted Shawn, se envolveu intensamente com a eugenia como campo de saber científico, sobretudo com o trabalho de Havelock Ellis, chegando, inclusive, a escrever textos nos quais expunha sua prática coreográfica como um projeto eugênico para o melhoramento racial branco estadunidense. Ainda que Ruth St. Denis não tenha feito nenhuma declaração tão flagrante, a mesma também se aproximou pessoalmente de Havelock Ellis e, em conformidade com o marido, chegou a adotar políticas de segregação racial na companhia Denishawn (o que levou Doris Humphrey e Charles Weidman a deixarem a companhia e romper com seus mestres de dança). Incluo essa evidência para o caso de ainda haver uma urgência em se negar que a prática e o pensamento da artista eram marcados por um sentimento racista de superioridade branca.

⁴⁸ metaphorical minstrelsy complicates the afterlife of minstrelsy, reminding us that representations of race and racism in American culture are never simple.

⁴⁹ were never viewed as neither minstrel acts neither metaphorical minstrelsy because Indians did not and do not function in the North American imagination as American citizens who can contest the framing of their own representation.

que circulou junto de Ruth St. Denis com a Denishawn pela Índia. No livro, ele profetiza uma dança puramente americana por vir a ser executada por um grupo seletivo de americanos eleitos (leia-se, brancos): “o longo período de gravidez está quase no fim – o novo nascimento é imanente”⁵⁰ (Shawn apud Scolieri, 2016, p.195). O desejo de gestar uma nova dança estadunidense não era exclusivo de Ted Shawn ou St. Denis. A maior parte dos artistas de dança modernos estadunidenses no início do século XX sonharam dançar essa dança inaugural pela primeira vez – o que, paradoxalmente, nunca aconteceu, mesmo que já tivesse acontecido.

A ideologia estadunidense, propõe Rebecca Schneider, baseia-se no esquecimento permanente. É uma cultura que insistentemente reencena seus supostos começos, como se estivessem acontecendo pela primeira vez. É um país que não envelhece e que não reconhece as evidências de seu passado: o genocídio indígena, a diáspora africana e o trabalho forçado, a invisibilização e criminalização de imigrantes.

Uma nação da futuridade está aqui, ainda, uma nação sem reminiscências — a menos que a reminiscência seja revivida como AGORA, adquirida (até mesmo comprada, protegida por direitos autorais) como experiência afetiva do “tempo presente”, começando novamente⁵¹ (Schneider, 2011, p. 25).

Não aceitar a dança moderna do início do século XX como pioneira, buscando reconhecer o que ali está acontecendo pela segunda, ou enésima vez, não é uma tentativa de preencher, ou de concertar, as inevitáveis falhas do arquivo (Lepecki, 2010, p.30). A reencenação, enquanto metodologia crítica de análise, torna-se uma estratégia de ação sobre o presente, “desafiando as pesquisas de história da dança a repensar seu ‘mundo’”, a envolver-se “com os traços ‘impuros’ das danças que emergem de corpos desconhecidos, arquivos ilegítimos e histórias esquecidas” (Purkayastha, 2022, p.386), questionando se as categorias de “nacional” e “original” são as melhores para lidar com as artes do corpo, seus movimentos e seus fantasmas. A dança moderna “estadunidense”, afinal, é também “indiana”.

⁵⁰ the long period of pregnancy is nearly at the end - the new birth is imminent.

⁵¹ A nation of futurity is here, still, a nation without reminiscences - unless reminiscence is relieved as NOW, acquired (purchased even, copyrighted) as affective “present time” experience, beginning again.

Referências

BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles e SNOEP, Nanette Jacomijn (ed.). *Human Zoos: The Invention of the Savage*. Paris: Musée du Quai Branly, 2012.

COORLAWALA, Uttara Asha. Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance. *Dance Chronicle*, v. 15, n. 2. Abingdon, UK: Taylor & Francis, 1992, p. 123-152.

DESMOND, Jane. Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906. *Signs*, Vol. 17, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p. 28-49.

KASSON, John F. *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*. Nova York: Hill & Wang, 1978.

KRAUT, Anthea. 1. White Womanhood and Early Campaigns for Choreographic Copyright. *Choreographing copyright: race, gender, and intellectual property rights in American dance*. Oxford: Oxford University Press, p. 43-90, 2016.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, Cambridge, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

MANNING, Susan. *Modern dance, negro dance: race in motion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

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

SCOLIERI, Paul A. An Interesting Experiment in Eugenics: Ted Shawn, American Dance, and the Discourses of Sex, Race and Ethnicity. SELLERS-YOUNG, Barbara; SHAY, Anthony. *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*. Nova York: Oxford University Press, 2016.

SRINIVASAN, Priya. *Sweating Saris: Indian dance as transnational labor*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3ª ed. Nova York: Routledge, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. Oxon e Nova York, 2011.



STAMBLER, Benita. Coming to America: Re-inventing and Re-using the 1903 Delhi Durbar. *Cogent Arts & Humanities*, Abingdon, v. 3, n. 1, 2016, não paginado.

Recebido em: 18/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br