



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

# **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**

Por

Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção

Porto Alegre  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

# **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**

Por

**Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. José Rivair Macedo

Porto Alegre  
2021

Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção

## **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em História.

---

Prof. Dr. José Rivair Macedo - Orientador (UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Natalia Pietra Méndez (UFRGS)

---

Prof. Dr. Alessandro Mario Kerber (UFRGS)

Porto Alegre  
2021

## AGRADECIMENTOS

Uma trajetória de pesquisa pode ser um caminho árduo e solitário, muitas vezes percorrido apenas com as companhias de livros e artigos. Não foi o meu caso. Esse trabalho é resultado de um percurso, de certa forma, coletivo, no qual contei com a possibilidade de dialogar com muitas pessoas e grupos, de trocar ideias e construir argumentos que foram essenciais para os resultados que aqui apresento.

Começando pelos afetos e pelas pessoas que contribuíram para que eu fosse o ser humano que sou, agradeço, em primeiro lugar, à minha família nada tradicional. A meu pai e minha mãe que sempre estimularam minha curiosidade e me cercaram de livros e oportunidades para saná-las; a seus amigos e amigas (que considero como tios e tias) e sempre estiveram em volta enchendo os ambientes de debates, arte e criatividade; à minha madrinha que sempre me ensinou a deixar as leituras em dia de forma debochada, enfim, todos e todas que sempre estiveram presentes e fizeram do meu caminho um percurso muito fácil e feliz.

Agradeço também aos amigos e amigas que reuni ao longo da vida e, para minha felicidade, são muitos. Aos amigos que mantenho desde a época do colégio e que mesmo com as idas e vindas da vida sempre estiveram presentes nas risadas, nos conselhos e debates de quintal ou mesa de bar - com uma menção honrosa ao Marcel e à sua cadelinha Mafalda, que me receberam em sua casa no meio de uma pandemia, o que nos manteve sãos nos momentos de fim de semestre pandêmico, além de ter sido um ótimo revisor para o texto deste trabalho. Às gurias (e guris também) da UFRGS, pela parceria e pelas cervejas soltinhas, um grande “valeu valeu”. À família internacional que construí ao longo dos dois anos que estudei e viajei fora do Brasil e que me ensinaram tanto sobre afeto e sobre a beleza da convivência com outras culturas. A todos encontros aleatórios e “serendipidades” que fizeram com que eu me relacionasse com tantas pessoas lindas, generosas e que me fizeram crescer muito – intelectualmente e afetivamente.

É importantíssimo salientar que esta pesquisa só foi possível graças à universidade pública brasileira. Minha formação como historiadora crítica e competente se deu graças à educação que recebi na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo podido contar com uma bolsa para trabalhar em um projeto de extensão da Universidade quando na graduação e com uma bolsa de mestrado completa, oferecida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Assim, agradeço às instituições que possibilitaram e financiaram minhas pesquisas e às professoras e professores que fizeram

parte deste processo, sobretudo ao professor José Rivair Macedo pela orientação, sempre generosa, atenciosa e cheia de observações extremamente pertinentes, mesmo em se tratando de um assunto pouco comum e ainda a ser desbravado por nós dois. A coragem do professor Rivair em abraçar esta pesquisa – desde meu primeiro mestrado até esta segunda graduação – é algo que admiro muito.

Não posso deixar também de agradecer ao Programa Choreomundus e à bolsa concedida pelo *European Commission's Education, Audiovisual and Culture Executive Agency* (EACEA) que possibilitou que eu estudasse Antropologia da Dança em quatro universidades europeias diferentes, entre 2018 e 2020, e realizasse minha primeira viagem de campo ao Egito, em julho e agosto de 2019. Este segundo mestrado proporcionou vivências acadêmicas, culturais, intelectuais e afetivas que foram imprescindíveis para o desenvolvimento deste trabalho, expondo o fato de que a pesquisa acadêmica se faz com muitas horas de leitura e escrita, mas também através do corpo, dos contatos, dos choques, das experiências.

Dessa maneira, não poderia deixar de mencionar quem fez parte de minha formação em dança. Agradeço à Priscila Fontoura pelos anos de estudo na Amarein Escolas de Danças Árabes e a todos os outros professores e professoras da dança do ventre, do flamenco, do forró, da capoeira, da dança irlandesa e das diversas outras modalidades que experimentei em meu corpo ao longo da vida.

Essenciais para a construção das ideias e dos argumentos que utilizo neste TCC foram as minhas companheiras do Coletivo Hunna: Historiadoras que Dançam, Ana Terra de Leon, Jéssica Prestes e Nina Paschoal. Pessoas que reuni sabendo da sua competência como historiadoras, como dançarinas e como analíticas críticas da própria prática e que se tornaram colegas de trabalho e grandes amigas. Ter estas três historiadoras que dançam como interlocutoras dos meus estudos estimulando nova pesquisas, compartilhando textos e artigos, debatendo questões para problematizar e explicar os mais diversos fenômenos relacionados às danças que praticamos foi o que trouxe a riqueza e profundidade que aqui apresento. Muitas das conclusões e argumentos que trago aqui são fruto dos nossos debates e de tudo que aprendo quando as vejo dando aula nos cursos que oferecemos e com todo o material que produzimos juntas. Devo muito de meu conhecimento crítico sobre fusões tribais à Ana Terra, sobre danças e etnias ciganas à Jéssica e sobre as questões relativas a folclore árabe e análise de pinturas orientalistas à Nina.

Também não poderia deixar de agradecer ao público do Coletivo de Hunna e ao retorno incrível que temos nas redes sociais e nos cursos. São estas respostas e interações, de pessoas interessadas nos trabalhos que desenvolvemos dentro e fora da academia que nos estimulam diariamente a seguir fazendo pesquisa. Assim, também não poderia deixar de agradecer às várias interlocutoras e pesquisadoras em dança com quem tive oportunidade de ter contato graças a essa e outras plataformas: Thais Baptista, Tamih Toschi, Marcia Dib, Nilza Leão, Thaisa Martins, Fran Lelis, Natália Samarino, Krishna Sharana, Hanna Aisha, Monica Mahasin, e tantos outros nomes que provavelmente estou esquecendo de citar. É graças a esse esforço coletivo de construir arte e conhecimento acerca da dança do ventre e de outras modalidades que fortalecemos ~~o mercado~~ a comunidade da dança.

Falando em comunidade da dança, gostaria de agradecer também à Juliana Ammar e, a meu professor de árabe, Ammar Sayed pelo trabalho incrível que eles vêm realizando através do Portal Árabe. Além de difundirem o ensino de árabe no Brasil com grande competência, também contribuem de maneira incrível para os debates e desconstruções de preconceitos sobre cultura árabe e egípcia. Além disso, sua incrível generosidade em compartilhar materiais sobre dança e realizar traduções desses materiais do árabe são um aporte imensurável para o conhecimento que estamos buscando construir.

Por fim, gostaria de agradecer às pesquisadoras Karin van Nieuwkerk e Heather D. Ward, não apenas por seus incríveis trabalhos de pesquisa sobre dinâmicas históricas e sociais relacionadas à “dança do ventre” no Egito que tanto inspiraram o meu próprio, mas também pela generosidade por contribuir com algumas imagens de seus arquivos pessoais que aparecem neste trabalho.

Enfim, muito obrigada a quem segue acreditando que conhecimento se constrói coletivamente, com investimento em pesquisa e condições dignas de trabalho para pesquisadoras e pesquisadores.

## RESUMO

A explicação sobre a “origem” da dança do ventre mais difundida em língua portuguesa é de que seria uma “dança milenar” que surgiu em rituais de fertilidade para deusas do mundo antigo. O presente trabalho busca desmistificar esse discurso, apontando para os diversos problemas desta narrativa: desde a falta de evidências históricas que a corroborem até o orientalismo inerente a ela. Ao atribuir as origens da dança do ventre a um passado mítico e atrelado a uma espiritualidade genérica, joga-se uma sombra tanto sobre a problemática relação dessa modalidade com o colonialismo europeu, como sobre o papel histórico crucial de grupos de dançarinas e dançarinos marginalizados, como as *ghawazee*, *awálim* e *khawalat*. Assim sendo, por meio deste trabalho, busco lançar explicações históricas alternativas, abordando desenvolvimentos mais recentes relacionados à dança e dando enfoque ao espaço geográfico egípcio. Busco analisar tanto a influência da violenta situação colonial no Oriente Médio e Norte da África como um todo e no Egito especificamente, quanto os protagonismos dos diversos grupos sociais egípcios na reelaboração de sua própria cultura. Utilizo para essa análise o conceito de “orientalismo”, como postulado por Edward Said em 1978, levando em consideração suas posteriores críticas, a fim de produzir um entendimento prático, profundo e crítico sobre o processo histórico de constituição da dança do ventre. Desta forma, argumento que o conjunto de fatores que englobam estética, musicalidade, repertório de movimentos e princípios relacionados ao que hoje chamamos de “dança do ventre” são dificilmente datados de um período anterior ao do século XIX. Tais desenvolvimentos devem ser analisados levando em consideração tanto a influência estrangeira quanto as reelaborações e processos culturais próprios do Egito, em um contexto de transformações políticas e florescimento de identidades e discursos nacionalistas no país.

**Palavras-chave:** Dança do ventre; orientalismo; colonialismo; Egito.

## ABSTRACT

The most popular and widespread explanation about the “origin” of belly dance in Portuguese language is that it is an “ancient dance” that emerged in fertility rituals for goddesses of the ancient world. The present work seeks to demystify this discourse, pointing to the various problems of this narrative: from the lack of historical evidence to its accordance with orientalist discourses. By attributing the origins of belly dance to a mythical past linked to a generic spirituality, a shadow is cast both on the problematic relationship of this dance with European colonialism, as on the crucial historical role of groups of marginalized dancers, like the *ghawazee*, *awalim* and *khawalat*. Therefore, through this work, I seek to launch alternative historical explanations, addressing more recent developments related to belly dance and focusing on the Egyptian geographic space. I seek to analyze both the influence of the violent colonial situation in the Middle East and North Africa as a whole and in Egypt specifically, as well as the protagonists of the various Egyptian social groups in the re-elaboration of their own culture. For this analysis, I use the concept of “orientalism”, as postulated by Edward Said in 1978, taking into account his later criticisms, in order to produce a practical, profound and critical understanding of the historical process of the constitution of belly dance. Thus, I argue that the set of factors that encompass aesthetics, musicality, repertoire of movements and principles related to what we now call “belly dance” are largely dated to the 19th century onwards. Such developments must be analyzed considering both foreign influence and the re-elaborations and cultural processes that were happening in Egypt in the context of political transformations and the flourishing of nationalist identities and discourses in the country.

**Keywords:** Belly dance; orientalism, colonialism, Egypt.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> La danse de l'almée ou “A Dança da Almeh” de Jean-Léon Gérôme, 1863. 12	
<b>Figura 2:</b> Primeiro resultado de pesquisa no Google sobre “história da dança do ventre”.....	15
<b>Figura 3:</b> Female Figure (Figura Feminina), 3500 e 3400 AEC, encontrada nas escavações de el-Ma'mariya, sul do Egito. pelo Brooklyn Museum dos Estados Unidos. ....	30
<b>Figura 4:</b> Dinka Malual Cattle Dance (Dança Malulal Dinka do Gado).....	31
<b>Figura 5:</b> Detalhe de um fragmento de pintura encontrada na Tumba de Nebamun, em Tebas. ....	35
<b>Figura 6:</b> Mapa da expansão islâmica, de 632 a 750. ....	38
<b>Figura 7:</b> Quadro In the Harem (No Harém) do pintor húngaro Gyula Tornai (1861–1928). ....	45
<b>Figura 8:</b> Grande Odalisque (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867). ....	46
<b>Figura 9:</b> “Dançarinas do Cairo” (1846) do pintor escocês David Roberts (1796-1864). ....	50
<b>Figura 10:</b> The Almeh (1873), do pintor francês Jean-Léon Gérôme (1824–1904).....	52
<b>Figura 11:</b> Dançarinas, cantores(as) e músicos no palco do El Dorado, Cairo, pré-1908. ....	63
<b>Figura 12:</b> Folheto anunciando novas dançarinas no Casino de Badia Masabni, a sexta mulher da esquerda para a direita.....	65
<b>Figura 13:</b> Anúncio de jornal do filme El Wahsh (O Monstro) de 1954 com Samia Gamal. ....	67
<b>Figura 14:</b> Dançarinas da rua Muhammad Ali trabalhando em casamentos populares entre 1987 e 1989. ....	68
<b>Figura 15:</b> Dançarina da Rua Muhammed Ali (possivelmente Nazla al-Adil) em casamento por volta de 1970, provavelmente no Cairo. ....	69
<b>Figura 16:</b> Farida Fahmy e bailarinos em performance da Reda Troupe por volta de 1970.....	71
<b>Figura 17:</b> À esquerda, a atriz inglesa Elizabeth Taylor no papel de Cleópatra, em filme homônimo de 1963 e à esquerda, uma dançarina núbia (sul do Egito) fotografada em 1896.....	75

<b>Figura 18:</b> Folheto completo anunciando novas dançarinas no Casino de Badia Masabni.....	91
<b>Figura 19:</b> Dançarina da rua Muhammed Ali trabalhando em casamento popular no Egito, entre 1987 e 1989.....	92
<b>Figura 20:</b> Dançarina em um zaffa (procissão de casamento) em Alexandria, Egito, com uma versão elétrica do shamaddan (candelabro). .....	92
<b>Figura 21:</b> Dançarina da rua Muhammed Ali trabalhando em um casamento, entre 1987 e 1989.....	92

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
Capítulo 1 - A “origem” da dança do ventre: Discutindo continuidades e rupturas. ....	29
1.1 - É possível dizer que a dança do ventre surgiu na pré-história?.....	29
1.2 -É possível dizer que a dança do ventre surgiu no Egito Antigo? .....	32
1.3 – A dança no mundo árabe medieval.....	37
Capítulo 2 – Quando o termo “dança do ventre” surge: o colonialismo europeu do século XIX.....	42
2.1 – Contexto histórico: o colonialismo europeu do século XIX .....	42
2.2 – As representações europeias dos haréns.....	44
2.3 – As representações europeias das odaliscas .....	46
2.4 – Dançarinas(os) egípcias(os) no século XIX: <i>ghawazee</i> , <i>awálim</i> e <i>khawalat</i> .....	47
2.4.1 – As <i>ghawazee</i> .....	48
2.4.2 – As <i>awálim</i> .....	50
2.4.3 – Os <i>khawalat</i> .....	53
2.5 – O governo egípcio e a dança: o banimento da década de 1830 .....	55
Capítulo 3 – A consolidação da dança do ventre no Egito. ....	58
3.1 – O Egito na virada do século XIX para o século XX.....	59
3.2 – O desenvolvimento da <i>raqs sharqi</i> .....	61
3.3 – A dança do ventre no Egito ao longo do século XX: um brevíssimo olhar .....	66
Conclusão .....	74
Bibliografia:.....	78
Anexos .....	91

## Introdução

Hoje, a “dança do ventre” é praticada mundialmente e, portanto, o primeiro desafio que se apresenta é dar um nome e definir esta dança. Dança do ventre (e as palavras análogas em línguas latinas *danse du ventre*, *danza del vientre* e *danza del ventre*), *belly dance*, dança oriental, *raqs sharqi* (رقص شرقي), *raqs baladi* (رقص بلدي) são todos termos usados às vezes como sinônimos e traduções diretas entre si e às vezes não. Em geral, eles se referem a práticas de dança com origens no Norte da África e no Oriente Médio “caracterizadas por um repertório central de movimentos do torso, incluindo movimentos articulados do quadril e dos ombros, como tremidos, círculos e ‘figuras em oitos’ da pelve e ondulações do abdômen”<sup>1</sup> (Ward, 2018, p. 6). Pensemos sobre esses nomes, suas origens e o que cada um implica, então.

“Dança do ventre”, a versão em português, originou-se do francês *danse du ventre*, que, de acordo com a pesquisadora Ainsley Hawthorne (2019, p. 2), apareceu pela primeira vez em fontes impressas francesas em associação com a pintura *La danse de l’almée* do artista orientalista Jean-Léon Gérôme (1824–1904), produzida em 1863.

**Figura 1:** *La danse de l’almée* ou “A Dança da Almeh” de Jean-Léon Gérôme, 1863.



Fonte: Acervo do *Dayton Art Institute*, em Ohio, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh/> Acesso em: 07 mar. 2021.

<sup>1</sup> A quase totalidade da bibliografia e das fontes utilizadas para a realização deste trabalho está em língua inglesa. Desta maneira, citações como esta foram traduzidas livremente por mim. Não disponibilizarei as citações na língua original nem assinalarei todos os casos de tradução livre por uma questão de espaço, praticidade e fluidez do texto, mas com essa nota, deixo evidente que elas não são fruto de uma tradução profissional e oficial, mas do entendimento linguístico da autora que vos escreve.

Ainda segundo Hawthorne (2019, p. 3), o termo *belly dance*, em inglês, apareceu pela primeira vez em fontes impressas estadunidenses em 1889, na cobertura da mídia internacional da atração egípcia na Exposição Universal de Paris, chamada *Rue du Caire*. De acordo com Ward (2018, p. 6), o termo *belly dance* “também é usado de forma bastante ampla para se referir a uma série de estilos de dança que se desenvolveram fora do Oriente Médio, mais notavelmente nos Estados Unidos” como, por exemplo o “tribal fusion” e o estilo “cabaret”<sup>2</sup>. Hoje, comunidades de praticantes (sobretudo médio-orientais e da diáspora), reivindicam o uso da denominação “dança oriental” como forma de não apagar o local de origem da prática e também para se distanciarem desses estilos de dança derivados de danças asiáticas, mas desenvolvidos em outros lugares. O termo “dança oriental” também se relaciona com o termo *raqs sharqi*, que pode ser traduzido do árabe como “dança do leste”.

Ao falar sobre o contexto egípcio, Ward (2018, p. 6) define *raqs sharqi* como a forma de “dança concerto”<sup>3</sup> que teria surgido na virada do século XIX para o XX em casas de entretenimento de centros urbanos egípcios, com uma técnica formalizada e executada publicamente em troca de pagamento. A autora explica que “muitas características da *raqs sharqī* são compartilhadas por formas de dança em todo o Oriente Médio, Norte da África e partes da Ásia Central” (*Ibid*), e que os falantes nativos de árabe, quando falam em inglês, se referem a ela principalmente como *belly dance*, pois é o nome mais facilmente reconhecido. Por outro lado, ela define *raqs baladi*, que pode ser traduzido do árabe como “dança do país”, como a forma social da dança executada informalmente para se divertir, em esferas domésticas ou em ocasiões festivas. Em contraposição, Noha Roushdy (2010, p. 72) defende o uso do termo *al-raqs al-baladi* para se referir à “forma de dança mais frequentemente observada [no Egito], que acompanha

---

<sup>2</sup> Renée Rothman (2013, p. 41) explica que o estilo “American Oriental”, desenvolvido nos Estados Unidos na metade do século XX, nasce de múltiplas fontes, relacionadas a representações orientalistas e comunidades de imigrantes de diferentes países entendidos como orientais nos EUA. Em clubes e restaurantes dirigidos e direcionados a essas comunidades, surgiram dois tipos de espetáculos: o espetáculo de “cabaré”, mais relacionado ao estilo e músicas turcas e o espetáculo “étnico”, mais relacionado ao mundo árabe. O “American Tribal Style®” e o “Tribal Fusion” foram desenvolvidos na Califórnia dos anos 1970 a partir dessas práticas já “fusionadas” e do trabalho de bailarinas como Jamila Salimpour, Masha Archer e Carolena Nericcio. Para mais detalhes sobre a história das fusões tribais, ver Leon (2020a), Vasconcelos (2019), Fernandes (2018) e Rothman (2013).

<sup>3</sup> A expressão “concert dance” não possui uma tradução precisa para o português. O conceito se refere a danças realizadas para um público em ambiente construído para performances como um teatro ou uma casa de shows, em geral de maneira coreografada. Sinônimos seriam “dança performática”, “dança teatral” ou “dança-teatro”.

as melodias de dança árabe atualmente e é executada por mulheres e homens em muitas ocasiões festivas”. Roushdy, portanto, defende o nome “raqs baladi” para denominar o que estrangeiros e estrangeiras chamam de “belly dance” e “dança do ventre”, afirmando o caráter tipicamente egípcio dessa dança, não fazendo uma distinção terminológica entre dança social e profissional. Desta maneira, afirma que *al-raqs al-sharqi*, embora igualmente empregado, é mais provavelmente uma tradução do francês *Danse Orientale*.

Toda essa discussão sobre nomenclatura e o próprio fato de que esta forma de dança é chamada de “dança oriental” em árabe apontam para a intrincada relação entre a história da dança e os processos relacionados ao período colonial egípcio que tem início com a invasão de Napoleão em 1798 e com sentimentos nacionalistas posteriormente desenvolvidos no país. Foi a partir da violenta presença europeia em territórios asiáticos e africanos que novas identidades e relações com uma ideia de alteridade começaram a se desenvolver, por conta das transformações na realidade material nas dinâmicas culturais de países colonizados. Essas dinâmicas de representação e de identificação inerentes ao período colonial foram analisadas pelo teórico palestino Edward Said por meio do conceito de “orientalismo”. A história de minha pesquisa, e pode-se argumentar, desta forma de dança, inicia aí.

\*\*\*

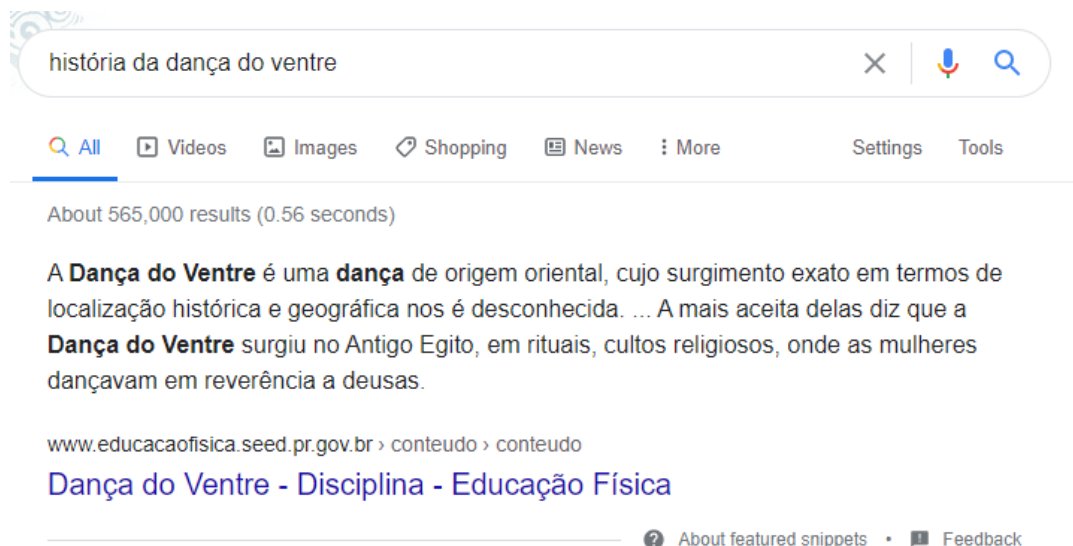
Passei a praticar dança do ventre aos treze anos de idade, em uma academia de ginástica de Porto Alegre, por insistência de minha mãe, quem primeiro se fascinou pelos movimentos de quadril de minha primeira professora, quem ela via dançando desde sua caminhada na esteira. De início, eu ia às aulas apenas para atender aos apelos maternos, porém também acabei me fascinando pela dança. Neste caso, a prática corporal veio acompanhada por novos encontros musicais, estéticos, artísticos, históricos, abrindo uma janela de interesse para entender a diversidade cultural do Oriente Médio e Norte da África. Esses interesses foram desenvolvidos durante meu percurso na graduação em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A experiência acadêmica me ofereceu um panorama geral dos processos históricos que poderiam estar relacionados ao desenvolvimento da dança que eu praticava como *hobbie*, porém foi a leitura de “Orientalismo” (1978), do teórico literário e militante Edward Said, que acabou tendo um forte impacto em minhas percepções sobre o assunto.

Said caracteriza o “orientalismo” como um discurso “pelo qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até mesmo produzir – o Oriente política, sociológica, militar,

ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo” (Said, 2013, p. 29). Portanto, a ideia-padrão de “Oriente” no imaginário ocidental, é caracterizada por Said como uma invenção europeia – sobretudo inglesa e francesa – baseada nas políticas imperialistas no contexto da expansão colonialista do século XIX e nas teorias racistas do mesmo período. Fabricando estereótipos que serviram de argumento para colonizar e submeter civilizações inteiras, as representações europeias caracterizavam o chamado oriente como primitivo, exótico, pitoresco, com homens tiranos e mulheres sensuais abertas aos desejos sexuais dos europeus, justificando assim o “fardo do homem branco” de levar a “civilização” e o “progresso” para as áreas “atrasadas” do mundo.

A partir dessa leitura, comecei a reconhecer que muito do imaginário relacionado à dança do ventre tinha a ver exatamente com a constituição da imagem do Oriente pelo Ocidente comentada por Said. Entre o público geral, é comum associar dança do ventre com uma prática erótica, direcionada ao olhar e prazer masculino e, em contrapartida, entre praticantes, é comum relacioná-la a uma prática “milenar” associada a um passado místico e antigo. Para exemplificar, a informação mais difundida na internet e entre dançarinas(os) quando se aborda a historicidade da dança, é a seguinte:

**Figura 2:** Primeiro resultado de pesquisa no Google sobre “história da dança do ventre”.



Fonte: Pesquisa Google realizada em 11 mar. 2021.

O que é corroborado no primeiro parágrafo do artigo “Dança do Ventre” da Wikipédia em português, sendo o exemplo perfeito de como o discurso orientalista se relaciona com o entendimento ocidental sobre dança:

A dança de ventre é uma famosa dança praticada originalmente em diversas regiões do Oriente Médio e da Ásia Meridional. De origem primitiva e nebulosa, datada entre 7000 e 5000 a.C, seus movimentos aliados a música e sinuosidade semelhante a uma serpente foram registrados no Antigo Egito, Babilônia, Mesopotâmia, Pérsia e Grécia, e tinham como objetivo: preparar a mulher através de ritos religiosos dedicados a deusas para se tornarem mães. Com a invasão dos árabes, a dança foi propagada por todo o mundo. (DANÇA do Ventre. In: Wikipédia)

A partir destes trechos, nota-se corriqueira a afirmação de que a dança do ventre é uma “prática milenar” – quando não “primitiva” e “nebulosa” – e que os movimentos ondulatórios de quadril surgiram em rituais de fertilidade em honra a deusas do Egito Antigo e da Mesopotâmia. Esta acaba sendo a forma costumeira de abordar a história dessa dança, inclusive em trabalhos acadêmicos, como será explicitado na revisão de literatura mais adiante. Durante minha graduação no bacharelado em História iniciada em 2010, através do contato com perspectiva mais críticas em relação à História e historiografia, esse discurso, gradualmente, começou a me causar grandes desconfiças. Foi, então, a leitura de “Orientalismo” que permitiu perceber que a associação da dança do ventre com as tais práticas “primitivas” e “místicas”, localizadas em um passado distante e romantizado de um “Oriente” homogêneo e genérico, faziam parte dessa construção discursiva do Ocidente sobre o Oriente que Said argumenta em seu livro.

Com base na percepção das falhas e limitações do discurso supostamente histórico sobre a origem milenar da dança do ventre e sua relação com o discurso orientalista, cuja gênese Said localiza no período colonial do século XIX, minha curiosidade acadêmica me levou a iniciar uma pesquisa sobre a história da dança do ventre, buscando descrições de dança em fontes produzidas no contexto do imperialismo europeu no Oriente Médio no século XIX. Tal pesquisa se mostrou certeira, apontando para uma vasta literatura produzida por europeus sobre a realidade egípcia neste cenário (incluindo a dança), o que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso de meu bacharelado em História (2014) e minha dissertação de mestrado em História (2018), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.<sup>4</sup> As pesquisas então realizadas possibilitaram a conclusão de que o

---

<sup>4</sup> Em minha pesquisa de graduação, usei como fonte primária a enciclopédia *An account of the manners and customs of the modern Egyptians* (1890), publicada pelo orientalista inglês Edward Willian Lane, analisando o capítulo em que ele descreve as *ghawazee*, dançarinas públicas egípcias. Em minha dissertação de mestrado concentrei-me na literatura orientalista produzida por mulheres, utilizando como fontes primárias os relatos de viagem de Beaufort (1862), Chennels (1893), Gordon (1902), Herbert (1869), Poole (1845) e Romer (1846) e suas representações sobre a dança egípcia. Para mais informações sobre literatura



que chamamos de “dança do ventre”, hoje, é uma construção relativamente recente, resultado de transformações culturais inerentes ao encontro colonial entre europeus, norte africanos e médio-orientais.

Ainda sobre minha trajetória de pesquisa, o interesse pelos desenvolvimentos mais recentes desta dança e a busca por profundidade teórica no campo me levaram a realizar um segundo mestrado, agora na área de Antropologia da Dança. Tendo cursado, de 2018 a 2020, o programa Choreomundus – Mestrado internacional em conhecimento, prática e patrimônio cultural relacionado à dança – produzi a minha segunda dissertação de mestrado baseada em trabalho de campo realizado no Egito em julho e agosto de 2019. Neste trabalho, investiguei as relações estabelecidas por praticantes de dança do ventre brasileiras com o mercado egípcio de dança do ventre, contrastando a idealização estrangeira da “autêntica dança do ventre egípcia” como uma “prática ancestral, feminina e sagrada” com representações locais da mesma dança como um “entretenimento vulgar”<sup>5</sup>.

Este novo Trabalho de Conclusão de Curso que busco introduzir aqui – relativo à minha segunda graduação, agora na Licenciatura em História – tem, portanto, como objetivo lançar uma alternativa resumida e didática sobre as origens históricas da dança do ventre de maneira acadêmica, rigorosa e com o olhar próprio da disciplina histórica, porém de forma acessível a um público mais amplo que o acadêmico. Utilizarei como base as minhas próprias pesquisas publicadas e uma série de artigos, livros e dissertações, em sua maioria produzidos em língua inglesa, portanto de difícil acesso ao público brasileiro. Proponho, portanto, não uma análise profunda de uma fonte histórica específica – o que seria esperado de um TCC em história –, mas sim estabelecer as bases para a produção futura de um manual sobre a história da dança do ventre que ofereça um contraponto aos discursos orientalistas sobre a história desta dança, comuns inclusive em trabalhos acadêmicos que tratam sobre o tema, como demonstrarei na revisão de literatura a seguir.

---

produzida no período colonial e orientalismo, consulte Assunção (2014 e 2018), Lewis (2014) e Melman (1995).

<sup>5</sup> O trabalho denominou-se “The Brazilian experience of belly dance in Egypt: Representations and paradoxes” e foi realizado através da bolsa concedida pelo Erasmus Mundus Joint Masters Degree, através do programa Choreomundus - International Master in Dance Knowledge, Practice, and Heritage, oferecido por consórcio entre a Universidade de Clermont Auvergne (UCA, coordenadora) em Clermont-Ferrand, na França; Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia (NTNU), em Trondheim, Noruega; Universidade de Szeged (SZTE), Hungria; Universidade de Roehampton (UR), em Londres, Reino Unido.

Acredito ser importante evidenciar que considero problemático tentar estabelecer uma origem única da dança do ventre – sendo esse um processo muito mais complexo do que é possível abordar em um pequeno trabalho como esse. Não busco, portanto, dar conta da totalidade do conhecimento sobre dança do ventre a nível global e que minhas análises e pesquisas tem um foco bem definido no Egito. Danças utilizando torso e quadris, porém, foram observadas em basicamente todo o Oriente Médio e Norte da África desde o período colonial, havendo evidências históricas em relação às *Ouled Nail* na Argélia e das *Shikhat* no Marrocos, por exemplo, que poderiam ser mais bem exploradas a fim de entender a influência concreta que suas danças estabeleceram sobre a dança do ventre. Saliento também que o mercado de dança do ventre em países como Tunísia, Líbano e Emirados Árabes Unidos também são relevantes nas dinâmicas globais relacionadas a esta prática e que se poderia fazer uma “história da dança de ventre” pensando também as experiências desses países ou, ainda, a história da dança do ventre no Brasil.

Porém, minhas pesquisas e análises estão centradas na experiência egípcia pelas seguintes razões: a) pela quantidade relevante de fontes históricas e bibliográficas relacionadas a esse país disponíveis em língua inglesa; b) pela centralidade que o Egito ocupa até os dias atuais em questão de indústria de entretenimento, sendo um país que exporta filmes, músicas, programas de TV, peças teatrais e dança para outros países árabes; c) pela noção mais ou menos estabelecida de que o desenvolvimento da dança do ventre a partir da experiência egípcia determinou o desenvolvimento da dança do ventre tanto no mundo Árabe quanto no resto do globo.

Dito isso, evidencio que as pesquisas em dança do ventre não foram esgotadas, havendo muitas possibilidades para aprofundamento de conhecimento histórico relacionado essa dança. Acrescento ainda que o que trago aqui não são verdades absolutas e inabaláveis e sim um estado da arte atual sobre o conhecimento produzido até o momento sobre a história da dança do ventre no Egito a nível acadêmico. Isso significa que as informações e análises presentes neste texto são fruto de um trabalho sério e minucioso de pesquisa histórica, porém também estão sujeitas a constante atualização, de acordo com o desenrolar de novas pesquisas e surgimento de novas fontes.

Portanto, tendo em vista a existência de um grande público no Brasil interessado na historicidade desta prática<sup>6</sup> e falta de trabalhos escritos com metodologia própria da

---

<sup>6</sup> Afirmando isso sendo alguém que atua no mercado de dança do ventre brasileiro já há quinze anos, dando aulas práticas e cursos teóricos sobre o assunto há pelo menos seis anos. No momento, coordeno o Coletivo

disciplina História lidando com a história da dança do ventre, meu objetivo é contribuir para que esse conhecimento seja difundido e estimular que mais pesquisas sejam realizadas utilizando metodologias acadêmicas. Pois, em se tratando do campo da “História da Dança”, de maneira geral, os manuais que oferecem um resumo sobre o assunto, possuem uma abordagem eurocêntrica e evolucionista<sup>7</sup>, como colocado pelo historiador Rafael Guaratto:

No modo de fazer história da dança existe um caráter progressista de história, esforçado em elencar e situar, no tempo cronológico, o desenvolvimento evolutivo de estéticas e técnicas. Para tanto, na maioria das vezes, os autores se sentiram confortáveis em não apresentar as provas que permitem respaldar suas afirmações; (...) (Guarato, 2012, p. 234)

Neste sentido, artigos acadêmicos e escolares estabelecem uma linha evolutiva entre “danças primitivas”, “danças milenares”, “dança moderna” e “dança contemporânea”, com poucas ou nenhuma referência a fontes e utilizando imagens desconexas de maneira ilustrativa<sup>8</sup>. Percebe-se aí que o ideal europeu de “progresso” invade a compreensão histórica e artística sobre o que é “dança” que, quando não possui uma outra palavra que a especifique, significa a “dança contemporânea” ocidental desenvolvida a partir do *ballet*. A ideia de universalidade da branquitude europeia fica evidente nessa linha evolutiva e todas as outras manifestações corporais ao redor do mundo são entendidas como danças étnicas, folclóricas e/ou primitivas<sup>9</sup>. Observa-se aí que classificar a dança do ventre como uma “dança milenar” recai nessa linha evolutiva eurocêntrica que relegaria a existência dessa dança como um estágio primitivo da

---

Hunna: Historiadoras que Dançam, iniciativa que existe desde junho de 2020, e que desenvolvo com as historiadoras Ana Terra de Leon, Jéssica Prestes e Nina Paschoal, todas também inseridas no mercado de Dança do Ventre, Danças Ciganas e Fusões Tribais. O objetivo do projeto é difundir conhecimento histórico sobre essas modalidades de dança através das redes sociais e de cursos que oferecemos mensalmente. O retorno que temos é bastante positivo, com bastante engajamento nas redes (como no nosso Instagram disponível neste endereço: <https://www.instagram.com/hunna.coletivo/>) e nos nossos cursos, que contam com uma média de 70 alunas por edição (sim, em sua quase totalidade, mulheres), assim demonstrando o grande público que tem interesse pelo tema e a quem busco me dirigir através deste trabalho.

<sup>7</sup> Por exemplo: Sachs (1937), Bourcier (1978) e Portinari (1989).

<sup>8</sup> Por exemplo: Lima (2017), Bezerra (sem data) e Paraná (sem data).

<sup>9</sup> A antropóloga estadunidense Joann Kealiinohomoku em seu artigo “Um/a antropóloga/o olha para o *ballet* como uma forma de dança étnica”, publicado em 1970 defende que “Segundo a perspectiva antropológica geralmente aceita, “étnico” significa um grupo que mantém laços genéticos, linguísticos e culturais comuns, com ênfase especial na tradição cultural. Por definição, portanto, toda forma de dança é uma forma étnica.” (p. 39) e que “Os estudiosos ocidentais da dança não usaram a palavra “étnico” em seu sentido objetivo; eles o usaram como um eufemismo para termos antiquados como “pagão”, “profano”, “selvagem” ou o termo mais recente “exótico” (p. 41).

evolução que culminaria no surgimento da dança contemporânea ocidental. Tal discurso acaba sendo reproduzido nas pesquisas, inclusive acadêmicas, sobre dança do ventre.

No Brasil, pesquisas acadêmicas sobre dança do ventre existem em maior quantidade na área de educação física e ciências da motricidade. O foco dos trabalhos, neste caso, varia desde a análise de seus impactos no corpo e na mente dos praticantes, transmissão, educação, propostas coreográficas e aspectos simbólicos do movimento humano (Abrão e Pedrão, 2005; Kusunoki, 2010; Baldez, 2017; Baptista, 2018; Braga, 2018). A área de pesquisa acadêmica em dança, apesar de ser relativamente recente no Brasil, também já produz um interessante corpus de trabalhos a partir da dança do ventre (Mesquita, 2014; Souza, 2017; Saraiva, 2018). Na área de sociologia, artes, linguística e psicologia, pesquisadoras brasileiras abordam o assunto por meio de questões de gênero, formações identitárias, estéticas, hibridizações, a forma como as dançarinas e dançarinos se relacionam com as técnicas, a música, seus corpos, considerando construções sociais inerentes à dança (Reis, 2007; Oliveira, 2011; Xavier, 2016; Geletkanicz, 2017).

Em algumas das obras mencionadas acima, especificamente em Abrão e Pedrão (2005), Kusunoki (2010), Baldez (2017) e Braga (2018), nota-se a tendência a dedicar uma seção introdutória ou capítulo à “história da dança do ventre” que corroboram com a ideia de “dança milenar”. Kusunoki utiliza como referência o livro “Dance e recrie o mundo: a força Criativa do Ventre” (1993) de Lucy Penna para afirmar:

a dança do ventre tem sua origem em um ritual sagrado relacionado à fertilização da terra e das mulheres, realizado antes da civilização dos sumérios, a mais antiga civilização historicamente reconhecida. Naquela época, as criaturas existentes no mundo eram consideradas filhos da Deusa, e as mulheres dançavam em ritos nos quais intencionavam receber a força da Grande Mãe. Estas danças primitivas foram desenvolvidas pelos pré-sumérios na região da Mesopotâmia, aproximadamente há dez mil anos. (Kusunoki, 2010, p. 18).

Em Baldez (2017) e Braga (2018), a referência utilizada para dar conta dessa introdução histórica é o livro “Dança do Ventre: Ciência e Arte”, da fisioterapeuta e jornalista Patrícia Bencardini, publicado em 2012. Tal livro traz suposições extremamente problemáticas, sem evidências historiográficas ou científicas claras, de que a dança do ventre era dançada em várias civilizações antigas do Oriente Médio, em um contexto ritual de adoração a deusas femininas relacionadas à fertilidade. Diversos trabalhos acadêmicos acabam reproduzindo acriticamente esta percepção orientalista da dança do ventre como uma prática milenar, estagnada no tempo.

Outra publicação que corrobora este discurso da dança do ventre como “uma prática milenar” é *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World* (Serpente do Nilo: Mulheres e Dança no Mundo Árabe), publicado em 1989 pela bailarina e coreógrafa britânica, Wendy Buonaventura. Este livro é um pioneiro no campo dos estudos da dança oriental, utilizando o conceito de “Orientalismo” de Said para a análise do desenvolvimento da dança e seu impacto nas representações dessa prática. No entanto, várias críticas podem ser dirigidas a ele, no que diz respeito às muitas visões problemáticas e infundadas sobre história da dança. Conforme apontado por Ward (2020), a publicação apresenta vários erros factuais e é fortemente colorida com as opiniões da autora. As fontes e bibliografia de Buonaventura são poucas e impregnadas de visões eurocêntricas e orientalistas das culturas mundiais. É a base para as ideias equivocadas de que a dança do ventre é uma prática inerentemente feminina, corroborando também uma visão essencializada tanto da dança como do que é ser “mulher”<sup>10</sup>.

Saliento que o que buscarei demonstrar neste trabalho em relação a este “passado milenar da dança do ventre” é a impossibilidade de apontar com certeza absoluta sequer a existência de movimentos de quadril em culturas do mundo antigo. E, mesmo que isso fosse possível, a existência de um ou mais movimentos não deveria pressupor a existência de uma dança. Pedindo licença para utilizar um exemplo eurocêntrico, percebam que não se conta a história do *ballet* a partir do surgimento de pulos e piruetas, portanto meu argumento é de que não se deveria pressupor a existência da dança do ventre a partir da existência de movimentos de quadril. O que chamamos hoje de dança do ventre/*belly dance/raqs sharqi* diz respeito não apenas a *shimmies* e ondulações, mas a uma estética, musicalidade e contextos de performance que dificilmente podem ser datados como anteriores ao século XIX, período que será abordado a partir do Capítulo 2 deste trabalho.

Aqui, é importante destacar que a maioria dos trabalhos mais engajados academicamente em história e antropologia sobre dança do ventre estão em língua inglesa, o que dificulta seu acesso ao público brasileiro. No entanto, existem trabalhos em língua portuguesa que procuram fundamentar uma discussão sobre a história da dança do ventre em fontes primárias (Assunção, 2014 e 2018; Paschoal, 2019). Da mesma forma,

---

<sup>10</sup> Neste sentido, acredito que Karayanni (2004) oferece um contraponto interessante à visão essencialista da dança como prática exclusivamente feminina. Discutindo a relação entrelaçada entre raça, sexo e identidade nacional nas danças do Oriente Médio, analisadas por meio de narrativas coloniais, Karayanni aponta a realidade heteronormativa e eurocêntrica da associação da dança do ventre como uma prática puramente feminina. A presença masculina nesse estilo de dança também será discutida no Capítulo 2 do presente trabalho.

Salgueiro (2012), na área da antropologia, é uma obra expressiva em português, abordando o processo histórico de formalização da dança do ventre no contexto do colonialismo europeu no Egito do século XIX e como esses fluxos culturais moldaram as práticas e o imaginário dos(as) praticantes brasileiros(as) com os quais teve contato em seu trabalho de campo.

No que diz respeito à literatura sobre a história da dança do ventre em inglês, destacam-se as extensas pesquisas realizadas por Fraser (2015), Bunton (2017) e Ward (2018). Embora analisando diferentes períodos e enfocando diferentes temas, essas autoras demonstram o papel da presença europeia no Egito no desenvolvimento da dança do ventre, mas destacando a agência egípcia neste processo. Por exemplo, Fraser discute a formação de corporações e guildas de dançarinas, no início do século XIX, a fim de se protegerem das regulamentações governamentais sobre seu trabalho. Bunton analisa a postura desafiadora das dançarinas *ghawazee*<sup>11</sup> em relação aos papéis de gênero femininos em meados do século XIX, como independência financeira e uso do espaço público para trabalhar, sugerindo que sua dança possuía um aspecto político e crítico, utilizando-se de pantomima para fazer comentários sociais. A pesquisadora estadunidense Heather Ward, concentrando-se no desenvolvimento da dança no contexto do estabelecimento de salas de entretenimento egípcias no início do século XX, argumenta, utilizando a noção de “hibridismo cultural” cunhada pelo teórico indiano Homi Babha, que a dança do ventre é uma forma híbrida que “pode ser entendida como o produto da agência egípcia, em vez de uma distorção, imposta pelos ocidentais, da dança indígena pura.” (Ward, 2018, p. 182).

Além dos trabalhos comentados acima, existem alguns exemplares da bibliografia especializada sobre a temática da dança do ventre que considero importante mencionar aqui. Uma publicação crucial para o desenvolvimento de minha pesquisa foi *A Trade Like Any: Female Singers and Dancers in Egypt*<sup>12</sup> (1995), da antropóloga Karin van Nieuwkerk. O livro já pode ser considerado um texto canônico na área, trazendo dados

---

<sup>11</sup> As *ghawazee*, no século XIX, eram dançarinas profissionais que se apresentavam nas ruas de cidades egípcias ou eram contratados para dançar em festivais e festas particulares. A origem étnica e histórica desse grupo e o próprio significado da palavra ainda estão em discussão entre pesquisadoras e pesquisadores, como será abordado no Capítulo 2, mas o termo foi consolidado para se referir ao ofício de “dançarinas públicas”. Por conta da transliteração em relação ao árabe, a grafia deste termo pode aparecer de diversas formas, tanto nas fontes quanto na bibliografia: *ghawāzī*, *ghawazi*, *ghawaze*, *ghawāzee*, *ghawa'zee*, *ghawāzī*, *ghawazis*, *ghaoāzy*, *ghowāzy*, *gaoasys*, *raoazi*, *ghawāzin* etc. (para غوازي, no plural, cuja transliteração mais correta seria *ghawāzī*) e *ghāziya*, *ghazia*, *gaziah*, *ghazeah*, *ghazye* etc. (para غازية, no singular, cuja correta transliteração seria *ghāziya*). Adotei *ghawazee* e *ghazya* por serem as formas mais usuais.

<sup>12</sup> “Um ofício como qualquer outro: cantoras e dançarinas no Egito”.

etnográficos extremamente valiosos sobre o desenvolvimento da dança do ventre no Egito no final do século XX. Com base no trabalho de campo feito no Cairo, Luxor e cidades e vilas do Delta do Nilo na década de 1980, Nieuwkerk analisou os paradoxos entre prestígio e marginalidade que as performers femininas enfrentavam nessas comunidades.

*Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*<sup>13</sup> (2005), editado por Anthony Shay (antropólogo e coreógrafo) e Barbara Sellers-Young (antropóloga) também é uma publicação importante e pioneira. O livro consiste em uma série de artigos com temas que abrangem cinema, jurisprudência, literatura e aborda categorias como identidade, gênero, nacionalismo, entre outros. Outra compilação de artigos relevantes é *Belly Dance Around the World: New Communities, Performance and Identity*<sup>14</sup> (2013), editada por Caitlin E. McDonald e Barbara Sellers-Young. Os doze artigos, escritos por dançarinos e acadêmicos de diferentes países e áreas de estudo, discutem uma vasta gama de questões relativas à transnacionalização de formas improvisadas de dança solo do Oriente Médio e do Norte da África. É uma publicação mais recente que traz novos olhares para a análise do desenvolvimento da dança em suas diferentes comunidades de práticas e o papel da internet na disseminação de imagens e ideias que impactam a forma como a dança é dançada e consumida.

Em relação a trabalhos etnográficos mais recentes sobre dança do ventre, um texto importante é a tese de doutorado de Christine M. Şahin (2018): *Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography*<sup>15</sup>, que enfoca o período após as revoltas políticas ocorridas no Oriente Médio em 2011, conhecido como “Primavera Árabe” e, particularmente no Egito, como a revolução de 25 de janeiro de 2011. Utilizando-se da etnografia da dança, ela explora “as maneiras pelas quais os contextos e corpos relacionados à *raqs sharqi* se relacionam com a tumultuada política contemporânea do Oriente Médio”, tomando como centro “o corpo dançante caiota como meio de produção e disseminação de conhecimento, enquanto expõe retratos matizados de vidas, histórias e percepções políticas de corpos dançantes e não dançantes do Oriente Médio” (Şahin, 2018: ix).

Şahin usa a análise coreográfica para “expandir os estudos de dança com foco interseccional, investigando as realidades vividas das dançarinas no Cairo em um nível

---

<sup>13</sup> “Dança do Ventre: Orientalismo, Transnacionalismo e a Fantasia do Harém”.

<sup>14</sup> “Dança do Ventre pelo Mundo: Novas Comunidades, Performance e Identidade”.

<sup>15</sup> “Conexões Centrais: Uma Etnografia Contemporânea sobre *Raqs Sharqi* no Cairo”. Lembrando que “core”, em inglês, significa “centro”, “central”, “núcleo” e também denomina os músculos e órgãos abdominais do corpo humano.

corporal, e como as dinâmicas relacionadas a gênero, sexualidade, nacionalismo e classe são empregadas, mal lidas, policiadas e negociadas” (Sahin, 2018: 56). Também lidando com questões políticas inerentes à história recente do mercado de dança do ventre egípcio, há o artigo *The Politics of Bellydancing in Cairo*<sup>16</sup> (Arvizu, 2004), descrevendo as problemáticas da presença de bailarinas estrangeiras no mercado egípcio, a regulação governamental e o controle sobre a indústria da dança no Egito e como isso indica tensões entre performers de diferentes nacionalidades, Estado e sociedade.

Os trabalhos aqui citados são apenas alguns entre os muitos produzidos academicamente e de forma independente, dentro e fora do Brasil. Porém, como observado por Sahin, “a maior parte dos estudos sobre dança do ventre permanece centrada no Ocidente, abordando o valor e os significados da forma para praticantes ocidentais em contextos ocidentais, e trata apenas tangencialmente do tópico de como a dança circula no Oriente Médio.” (Sahin, 2018: 2)<sup>17</sup>. Isso ocorre pois, afinal, a dança do ventre movimenta um mercado global de aulas, workshops, festivais, competições e apresentações, junto com a comercialização de produtos relacionados como figurinos, adereços, música e instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, países do Oriente Médio e Norte da África como Marrocos, Tunísia, Líbano, Emirados Árabes Unidos, mas sobretudo o Egito, atraem bailarinas e bailarinos amadoras(es) e profissionais de todo o mundo que almejam o contato com o berço cultural de sua prática, buscando o conhecimento “da fonte”.

No entanto – e agora falo especificamente do Egito, que foi foco das minhas pesquisas –, embora a dança do ventre seja praticada informalmente em festas familiares por mulheres homens e crianças, esteja presente em programas de TV e filmes e seja popular em *nightclubs*, festas e casamentos, a profissão de dançarina do ventre é vista com maus olhos nesse país. Historicamente, a dança no mundo árabe não é uma arte benquista e valorizada. Desta forma, registros e pesquisas sobre o assunto são escassos nestes contextos locais. Por conta disso e pela barreira linguística já que, por enquanto, o árabe não é uma língua dominada pela autora e outras pesquisadoras e pesquisadores

---

<sup>16</sup> “As políticas da Dança do Ventre no Cairo”.

<sup>17</sup> Por exemplo: Maira (2008), Haynes-Clark (2010), Bock e Boarland (2011) e Gurel, (2015) ratam do contexto norte-americano. Boukobza (2009) e Hooi (2015) escreveram sobre imaginários estrangeiros em associação com turismo e festivais de dança no Egito.



brasileiros<sup>18</sup>, as fontes – históricas e bibliográficas – utilizadas nesse trabalho são, em geral, produzidas por não orientais.

No entanto, acredito seja importante me posicionar como uma pesquisadora latino-americana, branca, de classe média, com acesso a diferentes línguas e, por consequência, a discussões intelectuais globais, mas comprometida com epistemologias do Sul Global<sup>19</sup>. Tendo em mente a limitação do acesso a fontes e bibliografia produzidas por bailarinas de países orientais, busco atentar para os protagonismos destas mulheres que trabalham ou trabalharam com o ofício da dança e que, em geral, ocupam posições de marginalização em suas sociedades. Minha crítica das fontes e análise bibliográfica parte das teorias latino-americanas relacionadas à decolonialidade (Quijano, 2000; Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; Maldonado-Torres, 2011) de maneira entrelaçada com as perspectivas de estudiosas do mundo islâmico (Abu-Lughod, 2005 e 2013; Mernissi, 2001; Sibai, 2016) para justamente refletir sobre as possibilidades de buscar um ponto de vista que leve em consideração as dinâmicas entre categorias como gênero, classe, raça, sexualidade, nacionalidade e sua relação direta com as relações de poder da sociedade capitalista. Como colocado por Anne McClintock (1995, p. 5): “Gênero aqui, então, não é simplesmente uma questão de sexualidade, mas também uma questão de trabalho subjugado e pilhagem imperial; raça não é simplesmente uma questão de cor da pele, mas também uma questão de força de trabalho, cruzada por gênero”.

Desta forma, utilizo neste trabalho o conceito de “orientalismo” de Said a partir de uma perspectiva feminista interseccional (Crenshaw, 1989; Lugones, 2008; McClintock, 2010), tendo em vista algumas das críticas que foram feitas à sua teoria nas últimas décadas. Levo em consideração, por exemplo, a crítica marxista de Aijaz Ahmad (1992) sobre a falta de consciência dos teóricos pós-coloniais de sua pertença a uma elite, em sua maioria masculina, das áreas colonizadas e suas escolhas por fontes de análise igualmente excludentes. Além disso, tomo em consideração as alternativas feministas apresentadas por Lewis (2004), que sugere repensar o orientalismo com base em fontes produzidas por mulheres, e de McClintock, (2010) que entende “gênero” como categoria

---

<sup>18</sup> O que já está se transformando com a inserção de escolas de idioma, como o Portal Árabe de Recife, na comunidade de praticantes de dança do ventre e o interesse entre pesquisadoras na área em aprender a língua (como é meu caso).

<sup>19</sup> O “Sul Global” não deve ser entendido simplesmente como a zona geográfica do planeta abaixo da Linha do Equador, mas a partir da perspectiva histórico-política. Sul Global, como apontado por Souza Santos (2018) e Mignolo (2011), configura-se no conjunto de territórios e países que enfrentaram a experiência do colonialismo e, por consequência, da colonialidade e que sofreram, e ainda sofrem, as consequências da ferida colonial. “É um conceito ideológico que destaca as relações desiguais de dependência econômica, política e epistêmica na ordem mundial global, de uma perspectiva subalterna.” (Mignolo, 2011: 185).

constitutiva do imperialismo. Operarei minha análise considerando a agência e a política de negociação dos “subalternos” (Spivak, 1988) para “nem aumentar nem ignorar o papel da política e da dinâmica ocidental dentro da gama de estudos relacionados ao não ocidente” (Sahin 2018: 56).

Também desenvolvo meu estudo tendo em vista a importância das “representações”, conforme conceituadas por Denise Jodelet (1984), que as vê como modalidades de pensamento prático, determinadas pelo ambiente social, material e ideológico de grupos e indivíduos e orientadas para a comunicação, compreensão e mudança da realidade. Levo em consideração que representações possuem um caráter simbólico e significativo, não apenas reproduzindo um objeto ausente, mas sendo elaboradas por sujeitos sociais criativos, sendo coletivas mutáveis e contraditoriamente construídas pelos diferentes grupos que constituem uma sociedade (Jodelet, 1984: 473). Penso nessas representações, conforme colocado por Stuart Hall (2016), a partir da situação colonial, dada a produção de significados nas representações da “diferença”, levando em consideração elementos como sexualidade, gênero, cor, etnia e “raça”. Este autor assim sublinha a centralidade do corpo – racializado e generificado – na demarcação dessa “diferença” colonial a ser representada (Hall, 2016, p. 169), aqui no caso das fontes e bibliografia analisados neste trabalho, por meio da dança.

Buscando ressaltar essa centralidade do corpo e de corporalidades nos estudos históricos sobre dança do ventre, tento, assim, também estabelecer um diálogo com os estudos acadêmicos em dança. Desta maneira, me proponho a pensar a importância do corpo e das corporalidades nas dinâmicas socioculturais, políticas e históricas, como sugerido por Farnell (2000) e Ingold (2001). Ambos os autores se interessam pelos aspectos “corporificados”<sup>20</sup> da cultura enquanto pensam sobre o “corpo significativo” (Farnell) e a relevância de considerar o conhecimento como “habilidades” (Ingold). Eles estipulam um desafio ao binarismo cartesiano “corpo e mente” que levou a uma hierarquia constituída nas ciências sociais, colocando a “mente” como o principal objeto de interesse. Nesta concepção hierárquica, a mente é vista como fonte da racionalidade, do conhecimento e da criatividade enquanto o corpo é considerado simplesmente como repositório biológico do cérebro humano.

Perceber a centralidade do corpo na dinâmica política e cultural das sociedades abre possibilidades para analisar conhecimentos tácitos, habilidades mnemônicas e

---

<sup>20</sup> “Embodied”, em inglês.

processos intelectuais corporificados que significam a dança não apenas como representação corporal de processos intelectuais relacionados exclusivamente à mente, mas a partir do uso criativo, artístico e socialmente significativo do corpo como produtor e transmissor de conhecimento. Afinal, como colocado pela antropóloga da dança, Andréa Grau (1999, p. 165), “a dança é um fato social que transmite significado por meio das interações humanas; portanto, reflete ideologias e visões de mundo”. Esta autora também coloca que “a dança também pode ser usada para explorar e manipular a realidade social, com o potencial de influenciar a tomada de decisões em outros contextos sociais e, ocasionalmente, para prefigurar ações políticas.” (*Ibid*). Assim pensar a relação da dança com fenômenos políticos, de construção de identidades e relacionada a aspectos mais amplos das sociedades e das culturas será um aspecto essencial em meu trabalho.

\*\*\*

Trazendo essa sessão introdutória ao fim, espero ter demonstrado que os assuntos relacionados à “dança do ventre” constituem um campo de pesquisa rico, em crescimento e, sobretudo em relação ao conhecimento histórico, necessário. À medida que cada vez mais praticantes de dança do ventre ao redor do mundo buscam se profissionalizar e aprofundar seus conhecimentos sobre esta prática, também cresce a demanda por pesquisas que aprofundem e deem conta de explicações sociais, políticas, históricas e antropológicas relacionadas à dança. Com essa introdução também espero ter justificado os procedimentos que serão empregados a partir de agora neste trabalho. Tendo esclarecido as bases com as quais ele foi elaborado, e as premissas teóricas, técnicas e acadêmicas que dão suporte às minhas análises, a partir daqui busco apresentar de forma resumida e didática – porém ainda rigorosa – as bases para pensar uma cronologia histórica da dança do ventre tendo como base fontes e evidências históricas e o olhar profissional de uma historiadora.

Desta maneira, no primeiro capítulo serão abordados alguns estudos de historiadoras(es) e arqueólogas(os) profissionais para problematizar o discurso da dança do ventre como uma prática “milena”, apresentando evidências realmente históricas relacionadas ao mundo antigo e a quais conclusões elas nos permitem chegar em relação às danças aí praticadas. Adicionalmente, serão apresentados alguns estudos relacionados ao mundo árabe medieval e moderno para também problematizar as continuidades estabelecidas nas narrativas predominantes sobre história da dança do ventre e a ideia de

que a “invasão árabe” foi a responsável por espalhar a dança “faraônica” por todo Norte da África e Oriente Médio.

O segundo capítulo irá tratar do período colonial – mais especificamente, do período da presença britânica no Egito – para discutir o que em minha visão pode-se chamar de “nascimento” da dança do ventre. Foi nesse momento que europeus e europeias entraram em contato com danças que possuíam como elemento principal as movimentações de quadril e torso. As representações dessas danças e de suas dançarinas e dançarinos, assim como a disseminação dessas imagens através de pinturas e relatos de viagem, serão apresentadas e analisadas a fim de permitir a compreensão do desenvolvimento da dança do ventre globalmente, mas também como isso afetou as transformações relacionadas à prática profissional da dança no Egito.

O terceiro capítulo irá abordar o desenvolvimento da dança do ventre no Egito ao longo do século XX. Nesse capítulo serão apresentadas as mudanças políticas que o país sofreu ao longo deste século e como isso afetou dançarinas profissionais. Serão abordados o desenvolvimento das casas de entretenimento no Cairo – sendo a mais conhecida, o Cassino Ópera de Badia Masabni –, a relação da dança com o desenvolvimento da indústria cinematográfica egípcia, período que ficou conhecido como a “Era de Ouro” da dança do ventre. Também se discutirá a influência do movimento nacionalista egípcio, personificado na figura de Gamal Abdel Nasser (presidente egípcio de 1956 a 1970), na cena cultural e de entretenimento, sobretudo sua relação às trupes de danças folclóricas como a do coreógrafo Mahmoud Reda.

Reitero, portanto, que minha pesquisa busca contribuir para a construção de um conhecimento de base científica sobre a dança do ventre e as comunidades para as quais ela é significativa, do ponto de vista crítico e reflexivo, porém de maneira acessível ao público de praticantes. Ao mesmo tempo que, com esta introdução, busco destacar a relevância e importância de um trabalho sobre dança do ventre com metodologia própria da história para meus pares na academia, o trabalho a partir daqui se dirigirá, sobretudo ao público de praticantes brasileiras e brasileiros assim como demais curiosos e curiosas interessados(as) na historicidade desta prática.

## **Capítulo 1 - A “origem” da dança do ventre: Discutindo continuidades e rupturas.**

Como discutido na introdução, a informação mais difundida sobre a origem da dança do ventre entre praticantes – e até em muitos trabalhos acadêmicos – é de que esta seria a dança mais antiga do mundo e teria surgido a partir de rituais de fertilidade e culto a deusas do mundo antigo. Neste capítulo, essas informações serão discutidas a partir de evidências e trabalhos produzidos com metodologia científica e histórica sobre o assunto. É certo que pesquisas profundas e específicas sobre dança no mundo antigo ainda são necessárias e não é a especialidade da autora que vos escreve. Porém, a partir de artigos de historiadoras(es), egiptólogas(os), arqueólogas(os) e antropólogas(os), irei apontar quais as conclusões produzidas até o momento sobre imagens e cultura material relacionadas à dança no período pré-dinástico e dinástico no Egito e sobre possíveis continuidades relacionadas ao mundo árabe medieval.

### **1.1 - É possível dizer que a dança do ventre surgiu na pré-história?**

A partir dos conhecimentos arqueológicos e científicos que temos atualmente, não é possível traçar essa continuidade histórica tão longa. O que é possível dizer é que existiam danças, de maneira geral, no mundo antigo. Porém, definir que danças eram essas, com que movimentos eram executadas, quem as praticava e quais suas funções já é algo muito mais difícil de determinar. Neste capítulo iremos discutir algumas imagens que normalmente são usadas para ilustrar essa existência pré-histórica da dança do ventre e observar o que estudiosos e estudiosas dizem em relação a elas. A primeira delas é a imagem conhecida como “Figura Feminina”, uma das várias estatuetas pré-dinásticas (anteriores ao período faraônico) encontradas nas escavações arqueológicas de El Ma'mariya, no Alto Egito<sup>21</sup> (entre Edfu e Esna). O exemplar presente no Museu do Brooklin nos Estados Unidos que vemos na Figura 3, logo abaixo, é apenas uma das várias estatuetas femininas encontradas na região que apresentam características semelhantes: datada entre 3500 e 3400 AEC<sup>22</sup>, produzida em argila, com cabeça em

---

<sup>21</sup>Alto Egito se refere à região sul do Egito, mais próxima à nascente do rio Nilo (por isso “Alto”). Foi a região que presenciou o ápice da civilização faraônica (conhecida como “dinástica”). Hoje, corresponde à região próxima à cidade de Luxor, onde ficava a antiga capital Tebas.

<sup>22</sup> AEC significa “Antes da Era Comum”, ou seja, antes do ano 1 no calendário Gregoriano, que inicia no ano do nascimento de Cristo.

formato de bico, torço curvado para frente e braços erguidos com as mãos viradas para dentro.

**Figura 3:** *Female Figure* (Figura Feminina), 3500 e 3400 AEC, encontrada nas escavações de el-Ma'mariya, sul do Egito. pelo Brooklyn Museum dos Estados Unidos.



Fonte: Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 07.447.505. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 07.447.505\_NegD\_bw\_SL4.jpg). Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225> Acesso em: 19 mar. 2021.

Sobre essa imagem, a pesquisadora Joan Relke comenta:

No início do desenvolvimento da egiptologia e da arqueologia, presumia-se que essas e outras estatuetas pré-históricas representavam divindades, possivelmente uma única divindade feminina suprema adorada em todo o mundo pré-histórico. Com o avanço da teoria e técnicas arqueológicas, egiptólogos, bem como arqueólogos e pré-historiadores trabalhando em outras culturas, abandonaram esta interpretação como simplista e sem evidências, com exceção de um grupo de feministas que reviveu a teoria da Deusa Mãe, reinvestindo estatuetas pré-históricas femininas com status divino (Eisler 1990; Gimbutas 1989; Stone 1976). Os campos da antropologia, arqueologia e egiptologia, porém, permanecem sem se convencer desta teoria. (Relke, 2011, p. 397)

Essa autora não nega completamente a associação dessas imagens em terracota com o culto a divindades femininas. Ela inclusive estabelece uma possível continuidade entre essa figura e práticas de dança contemporânea, porém nem de perto relacionadas à

dança do ventre ou ao culto a uma suposta “Deusa Mãe” genérica relacionada a fertilidade e ondulações de quadril. O que a autora sugere é que estas estatuetas pré-dinásticas com os braços erguidos possivelmente estavam relacionadas ao poder espiritual do gado, “ideia central para a cultura pré-dinástica egípcia e nilótica em geral, com os conceitos dinásticos de Ka e Ba” (Relke, 2011, p. 421). Ela conclui que possa haver uma conexão entre essas imagens e entidades espirituais pré-dinásticas que possivelmente teriam compartilhando um “substrato comum de ideias” entre Ísis, Nephthys, Hathor, Nut e Bat, conforme sugerido pelas muitas características dessas deusas que se sobrepõem neste período histórico (*Ibid*). Ela ainda sugere que possa haver uma continuidade histórica entre o significado das “mãos para cima”, visto nas estatuetas pré-históricas e em outras evidências da cultura material e pictórica do período, com a “Dança do Gado” observada nas comunidades nilóticas Dinka, no atual Sudão, representada na imagem abaixo.

**Figura 4:** *Dinka Malual Cattle Dance* (Dança Malulal Dinka do Gado).



Fonte: Vídeo “Dinka Malual Cattle Dance” disponível no canal “DinkaMom” no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F7UfkRF9DHg> Acesso em: 19 mar. 2021.

É relevante, portanto, notar que a hipótese levantada pela pesquisadora Elise Baumgartel em relação a possíveis continuidades em relação a danças e cultos em

tradições nilóticas se referem a populações negras, normalmente ignoradas por estudos da egiptologia que desconsideram a forte ligação entre a cultura egípcia com tradições das regiões da Núbia e Sudão. A hipótese da pesquisadora, porém, está longe de ser consenso entre pesquisadores e pesquisadoras, muitos dos quais inclusive descartam completamente a associação entre a imagem de terracota e qualquer tipo de dança, sugerindo outras explicações para a posição de braços levantados (Relke, 2011, pgs. 405 e 409). O que conclui Edward Bleiberg, o arqueólogo, egiptologista e curador da sessão de Arte Egípcia do Museu do Brooklyn, onde essa peça se encontra, talvez seja o que, ao fim e ao cabo, todas e todos nós podemos concluir. Ele afirma que esta estatueta “é o tipo de objeto sobre o qual podemos falar e especular sem parar, mas nunca saberemos exatamente quem ela era.” (Bleiberg In: OFF The Wall: Bird Lady, 2008, 1:40min).

Encerro esta sessão atentando para o fato de que essa discussão acerca da estatueta feminina de El Ma'mariya pode ser aplicada para outros vestígios da cultura material e pictórica do mundo antigo. É comum olhar para uma imagem de natureza mais ou menos abstrata que faça parte de uma cultura muito distante no tempo e espaço e associá-la a outras imagens e elementos que são comuns para nós. No fim, projetamos aquilo que queremos ver – criando o que a dançarina Shira chama de “whishtory” (a história que desejamos)<sup>23</sup>. Porém, tendo em mente tanto a distância espacial quanto temporal em relação as culturas que produziram essas imagens, as análises têm de ser muito cuidadosas e levar em conta os códigos culturais e contextos históricos específicos em que foram produzidas. Tendo isso em mente, na próxima sessão serão investigadas imagens do mundo egípcio antigo, que também são normalmente associadas com um suposto nascimento “milénar” da dança do ventre.

## **1.2 –É possível dizer que a dança do ventre surgiu no Egito Antigo?**

Seguindo a discussão sobre a “origem” da dança do ventre relacionada a rituais em honra a deusas do Egito Antigo, já em 1930 essa narrativa parecia existir e causar desconfiança entre estudiosos, como relata, por exemplo, o egiptólogo tcheco František Lexa (1876-1960), no prefácio do livro “Ancient Egyptian Dances” de Irena Lexova:

Há alguns anos, vi algumas dançarinas modernas apresentarem danças egípcias. As características comuns a todas essas danças eram os

---

<sup>23</sup> O artigo completo intitulado “The Oldest Dance? Really???” no qual a autora aponta os problemas de afirmar, sem evidências, que a dança do ventre é a “dança mais antiga do mundo”, está disponível no website Shira.net. Disponível em: <http://www.shira.net/about/wishtory.htm> (Acesso em 04 abr. 2021)



movimentos insípidos e espasmódicos, as posturas inestéticas e as viradas abruptas dos membros. Embora algumas das garotas afirmassem que foram as antigas imagens egípcias de dançarinas egípcias que elas copiaram, eu não conseguia me lembrar de ter visto tais movimentos e posturas em quaisquer imagens egípcias antigas. (Lexová, 2000).

Este estudioso, como é possível aferir pela época em que ele escreveu, por sua nacionalidade, pelo objeto de estudo e pelo tom depreciativo com que se refere à dança egípcia, pode ser considerado um autor do que Edward Said chama de “orientalismo acadêmico” (Said, 2003, p. 28). De qualquer forma, a desconfiança em relação à narrativa das dançarinas que ele encontrou (que não sabemos se eram egípcias ou europeias praticando danças egípcias), fez com que ele orientasse sua filha, Irena Lexová, a escrever um tratado classificatório avaliando imagens de danças presentes em murais do Antigo Egito. Esse tratado, realizado por uma jovem não profissional em uma época que o conhecimento era produzido de maneira classificatória a partir de taxonomias eurocêntricas, pode ser considerado analiticamente datado e anacrônico, porém, é uma fonte a se recorrer, já que realiza uma interessante compilação de imagens de murais egípcios com cenas de dança. E sua conclusão é categórica: as imagens por eles analisadas não permitem nenhuma associação com os movimentos de quadril e torso executados pelas “dançarinas modernas que nos apresentaram sua arte como egípcia”<sup>24</sup> (Lexová, 2000, s/p).

Em se tratando de trabalhos mais recentes sobre o assunto, contamos com o artigo da egiptóloga (e, interessantemente, também praticante amadora da dança do ventre), Patrícia Spencer. Apesar de realizar uma análise mais crítica e atualizada sobre as representações de dança no Egito Antigo, a conclusão é semelhante à de Lexová. Spencer aponta que as evidências que possuímos em relação ao período dinástico egípcio e que sobreviveram às intempéries ao longo de milênios são poucas e estão presentes em murais de tumbas, templos, papiros e óstracos<sup>25</sup> produzidos pelas/para as elites governantes e, portanto, não se destinavam a informar o/a espectadora em relação à qualidade e funções das danças. Adicionalmente, essas representações imagéticas em duas dimensões eram produzidas de acordo com convenções artísticas estritas, o que deixava pouco espaço para que o/a artista utilizasse suas habilidades individuais e imaginação para representar

---

<sup>24</sup> Eles, inclusive, vão um pouco além, sugerindo que as posturas encontradas se relacionam mais ao *ballet* do que à dança egípcia, demonstrando o ímpeto de apropriação e embranquecimento do passado egípcio, que será discutido mais adiante.

<sup>25</sup> Pedacos de cerâmica. Geralmente são a parte quebrada de uma peça maior de um vaso.

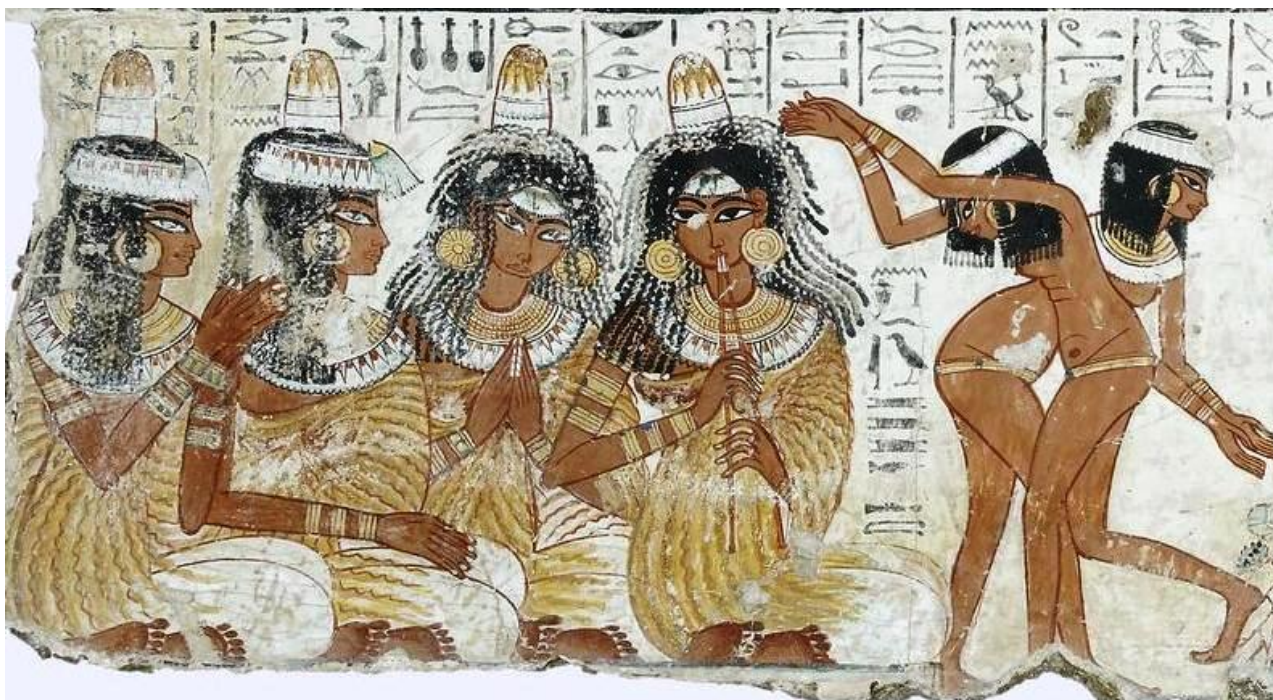
movimentos tridimensionais das danças com precisão, empregando linguagem simbólica e não realista. Isso quer dizer que aqueles desenhos possuíam significados específicos que faziam sentido dentro de convenções culturais específicas. Sendo assim, Spencer argumenta:

Existem muitos obstáculos para tentar entender o propósito da dança e os contextos em que ela ocorreu no antigo Egito e, especialmente, para tentar reconstruir qualquer um dos movimentos envolvidos. O mesmo é verdadeiro para qualquer período histórico para o qual se tenha que confiar em evidências textuais e decorativas, mas especialmente para o antigo Egito, onde as convenções para representar a forma humana eram tão estilizadas e, essencialmente, estáticas, que qualquer representação precisa do movimento era difícil, se não impossível. (Spencer, 2003, pg. 112)

Assim, percebe-se que são extremamente arbitrárias as atribuições de significado pressupostas pela narrativa mitológica sobre o nascimento da dança do ventre. Tomemos como exemplo a imagem mais utilizada nas ilustrações em posts, blogs e livros que falam dessa suposta origem: as dançarinas da Tumba de Nebamun, parte de um mural encontrado em Tebas (atual Luxor, ao sul do Egito) e datada de 1370 AEC. Esta imagem (Figura 5, na próxima página) representa duas mulheres dançando acompanhadas por quatro mulheres tocando música. Spencer alega que a partir da imagem, é possível tentar reconstituir os instrumentos musicais existentes à época, as roupas e os adereços utilizados, mas as possibilidades de afirmar exatamente como eram os movimentos executados por essas bailarinas e seus significados (se é que possuíam significados) permanece impossível sem a ajuda de outras evidências.

A egiptóloga alega que as conclusões que se pode chegar sobre dança a partir deste tipo de imagem, portanto, são mais em relação aos seus propósitos do que em relação à forma. É possível, por exemplo, identificar danças funerárias e danças destinadas a cultos religiosos em templos e que, em ambos os casos, empregavam dançarinas e dançarinos profissionais provenientes de diferentes regiões, como a Núbia, ao sul do Egito (população negra), Ásia e Grécia. Porém, diferentemente do argumento tradicional em relação à origem da dança do ventre, não há evidências de menções específicas a rituais de fertilidade e danças sagradas femininas utilizando o ventre.

**Figura 5:** Detalhe de um fragmento de pintura encontrada na Tumba de Nebamun, em Tebas.



Fonte: Acervo do Museu Britânico, (CC BY-NC-SA 4.0 license) disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y\\_EA37984](https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37984) Acesso em: 25/03/2021

Por fim, cabe destacar o argumento dos antropólogos Anthony Shay e Barbara Sellers-Young (2005, p. 16) em relação ao “mito de origem” da dança do ventre ligada a essa suposta espiritualidade antiga. Eles defendem que tal narrativa opera como um sistema simbólico elaborado a partir de idealizações sobre as culturas do Oriente Médio e Norte da África utilizado para explicar e justificar esta prática de dança no Ocidente. Associa-se, assim, a dança não ao Oriente Médio do fundamentalismo islâmico, do terrorismo e da repressão à mulher – imagens onipresentes no universo midiático atual – , mas a um Oriente antigo, místico e, acrescento aqui, embranquecido.

Cabe destacar o que é levantado por Leon (2020b) sobre a apropriação da história egípcia pela branquitude colonial. Ela argumenta que, ao iniciar o processo colonial no Egito e deparar com “um passado envolto em desenvolvimento de ciência, religiosidade complexa, sociedade estratificada e arquitetura impressionante”, o colonizador buscou assimilar e apropriar-se deste passado glorioso. Algumas estratégias foram a pilhagem de bens culturais egípcios durante o período colonial impulsionada pela egiptomania<sup>26</sup> e a indústria de entretenimento – sobretudo estadunidense – que comumente representa em

<sup>26</sup> Note-se que museus europeus como o Louvre (Paris), British Museum (Londres) e o Pergamon (Berlim), apenas para citar os mais famosos, encontram-se abarrotados de objetos, artefatos arqueológicos e obras de arte pilhadas de diversas regiões da Ásia, da África e, sobretudo, da antiguidade egípcia.

filmes, séries, programas de TV um Egito Antigo (que sabemos ser multiétnico), com elencos majoritariamente brancos.

A civilização antiga egípcia, desta maneira, acaba por habitar um espaço estratégico no imaginário, pode-se dizer, mundial e acaba sendo apropriada também pela comunidade ocidental de praticantes de dança do ventre. Através de histórias fabricadas e perpetuadas por meio da oralidade ou da internet, o mito de origem da dança do ventre, fundado em um Egito Antigo embranquecido, idealiza e romantiza um passado distante da dança, explicando “o presente por meio da referência aos eventos heroicos do passado” (Deagon, 2009). A dança do ventre passa a ser entendida como parte da “cultura universal”, justificando sua prática por bailarinas ocidentais. Além disso, atribuir as origens da dança do ventre a danças femininas sagradas e antigas também opera como uma estratégia de defesa contra a excessiva erotização atribuída a essa dança pelo público geral, resultado das visões orientalistas objetificantes e sexualizantes de corporalidades orientais. Porém, tal discurso, ao tomar a prática de dança como o resultado místico de uma cultura estagnada no tempo, não deixa de recair em uma ideia orientalista que trata regiões africanas e asiáticas como inerentemente exóticas, primitivas e dotadas de uma espiritualidade homogênea e fantástica.

Trazendo esse problema para o contexto brasileiro, cabe problematizar nossa posição no sistema-mundo colonial. Apesar de ocuparmos uma posição de ex-colônia, portanto também sofrendo as consequências da colonialidade (Quijano, 2005), cabe estabelecer um recorte de classe e raça em relação às praticantes de dança do ventre no Brasil. O antropólogo libanês John Tofik Karam argumenta que a dança do ventre, desde que chegou ao país por volta da década de 1970, foi desenvolvida por mulheres brancas de ascendência europeia, em associação com homens da comunidade árabe.

Enquanto homens de descendência, em geral sírio-libanesa, percebiam a música e a dança como uma forma de se conectar com suas origens étnicas, as “entusiastas não árabes a trataram, genericamente, como uma dança universal para mulheres” (Karam, 2010, p. 86). A associação destes dois grupos, no argumento de Karam, “não apenas revela a cumplicidade de homens sírio-libaneses à marginalização de mulheres árabes através da dança do ventre, como também mostra a reprodução de hierarquias sexuais e raciais na ideologia nacionalista brasileira” (*Ibid*). Nesse contexto abordado por Karam (que realizou seu trabalho de campo em São Paulo), o discurso da dança do ventre sagrada para deusas egípcias embranquecidas serviu à comunidade de praticantes brasileiras (mais

especificamente, da classe média paulistana), da mesma forma que às estadunidenses analisadas por Shay, Sellers-Young e Deagon.

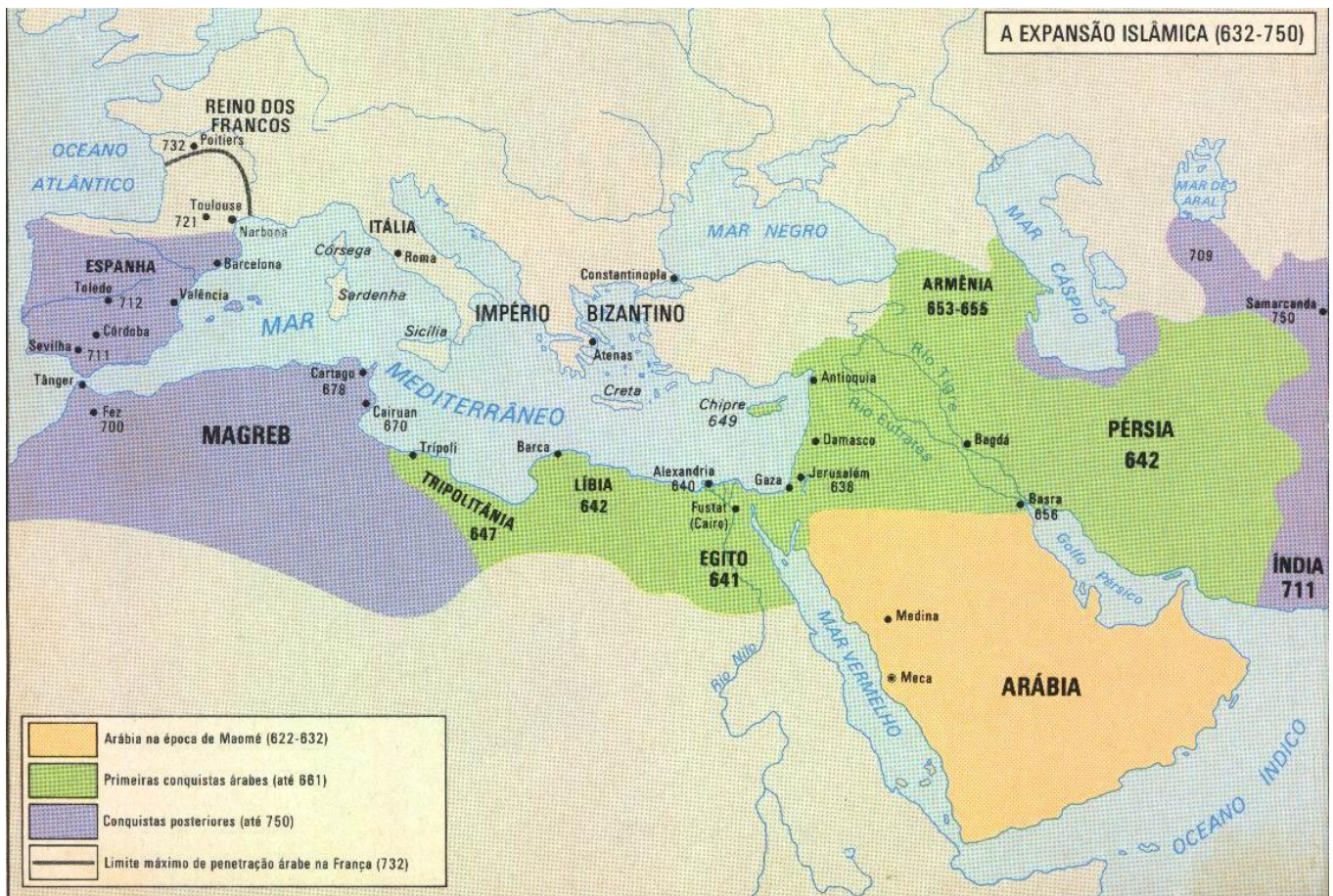
Trazendo esta sessão ao fim, cabe, portanto, ressaltar que colocar a história da dança do ventre em um passado distante e embranquecido acaba por apagar a diversidade cultural, étnica, religiosa, social e econômica do Norte da África e Oriente Médio, destacando grupos privilegiados em detrimento de minorias sociais, que, em geral, fazem parte da história da dança, como será abordado nos próximos capítulos.

### **1.3 – A dança no mundo árabe medieval**

Para terminar de dar conta da narrativa mítica relacionada à dança do ventre que estabelece a continuidade histórica da “dança faraônica” graças à “invasão árabe” que teria levado essa dança para todo Oriente Médio e Norte da África, nesta sessão serão brevemente citados alguns trabalhos de pesquisadoras e pesquisadores que se debruçaram sobre o tema da dança em territórios árabes no período medieval para, de maneira extremamente resumida, auxiliar a pensar nos problemas desta narrativa.

Inicialmente, uma contextualização histórica e geográfica se faz importante: em se tratando de Egito, é importante notar que diversos outros impérios e culturas invadiram este território durante e após o declínio das dinastias faraônicas, sendo eles persas (império Aquemênida, por volta de 600 AEC), gregos (Dinastia Ptolomaica, cultura helênica, com a conquista de Alexandre o Grande em 332 AEC), romanos (com a derrota de Cleópatra em 30 AEC), bizantinos (dando continuidade ao Império Romano, porém agora com a predominância da igreja cristã ortodoxa), persas novamente (com o domínio do império Sassânida de 619 a 629) para finalmente sofrer a invasão árabe em 641, 19 anos após a fuga do Profeta Muhammad de Meca para Medina, conhecida como Hégira, marco inicial do calendário islâmico e o início da expansão árabe. Essa expansão, que no período de aproximadamente cem anos cobriu territórios que iam da atual Índia ao sul da França, pode ser entendida a partir do mapa abaixo (Figura 6).

**Figura 6:** Mapa da expansão islâmica, de 632 a 750.



Fonte: Histórias e Estórias. Disponível em: <http://thiagohmlopes.blogspot.com/2010/03/mapa-historico-expansao-islamica.html> Acesso em: 27 mar. 2021.

Sabendo-se dessa história de diferentes dominações políticas, somando-se às influências de culturas africanas, asiáticas e europeias através dos contatos culturais e transações comerciais via Mediterrâneo e Saara, percebe-se que o território egípcio é multicultural e heterogêneo. Essa multiculturalidade sincrônica e diacrônica<sup>27</sup> dificulta pensar na transmissão de manifestações culturais – como a dança – que tenham permanecido inalteradas ao longo de todo esse tempo. Soma-se a isso a dificuldade em estudar “dança” historicamente por conta da acessibilidade às fontes. Como já vimos em relação às pinturas egípcias, representações estáticas em duas dimensões não permitem reconstituição precisa de movimentos. Mesmo assim, há uma quantidade considerável de pinturas relacionadas a danças, o que permite estudos, ainda que limitados. O mesmo não se pode afirmar em relação ao período medieval.

<sup>27</sup> “Sincronia” se refere a características (aqui, no nosso caso, históricas e culturais) que existem em um dado período do tempo, e “diacronia” se refere às mudanças que essas características sofrem ao longo do tempo.

O pesquisador israelense Amnon Shiloah em seu artigo *Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge*<sup>28</sup>, de 1962, investiga em tratados de pensadores do mundo muçulmano medieval como Ibn Khaldun, Al-Masudi e Al-Farabi menções a danças realizadas na época do califado Abássida de Bagdá e do apogeu de Al-Andalus na Espanha. Tais tratados, entre outras questões, descrevem as cortes dos governantes muçulmanos e seus costumes, dos quais música e dança com certeza faziam parte. Ele afirma que, sobre música, há um material riquíssimo tanto em questão de notações, tratados filosóficos, descrições de instrumentos e músicos. Sobre dança, a situação é diferente, sendo esta “o reflexo e o fruto de uma dada civilização a qual caiu em desuso”, sendo os textos literários sobre elas raros, vagos e generalizados (Shiloah, 1962, p. 470). Semelhantemente, a pesquisadora espanhola Manuela Cortés Garcia afirma que “fontes biobibliográficas e documentos históricos orientais registram várias obras com foco nas mulheres e na música durante o período omíada (661-750) e no início do período abássida” (Garcia, 2012, p. 143). Porém, as referências às danças “costumam ser reduzidas e as alusões a elas se concentram nas que costumavam acompanhar os festivais da corte” (Garcia, 2017, p. 164).

Esta autora nos ajuda a compreender as diversas funções e terminologias aplicadas às mulheres livres e escravas que exerciam alguma atividade artística ou de entretenimento nas cortes orientais e andaluzas, sendo elas:

1) a *qayna* (pl. *Qiyān*), ou seja, escrava-cantora, nome generalizado aplicado, indistintamente, a mulheres educadas livres das camadas sociais superiores e, também, a escravas cortesãs; 2) a *muganiyya* (pl. *Muganiyyat*), cantoras, compositoras e instrumentistas; 3) a *yariya* (pl. *Yawaris*), referindo-se às escravas em geral e também a um certo tipo de escravas cantoras que realizavam uma atividade marginal; 4) a *rumiyya* (pl. *Rumiyyat*), termo encontrado em al-Andalus relacionado a escravas cantoras bizantinas e galegas, preferidas pelos emires andaluzes pela cor branca de sua pele. (...) 5) a *rawiyya* (pl. *Rawiyyat*), termo ligado às recitadoras de poemas e histórias épicas; 6) a *raqisa* (pl. *Raqisat*), grupo formado por dançarinas que praticavam sua arte em festas populares e cortesãs, além de serem especialistas em jogos, manuseio de sabres e dardos, malabaristas e diversões diversas; 7) as *na'iha*, as enlutadas, cuja função era centrada na recitação do Alcorão em todos os rituais que acompanhavam a mortalha das mulheres (Garcia, 2012, p. 146).

---

<sup>28</sup> Reflexões sobre a dança artística muçulmana na Idade Média.

A existência da categoria de “raqisa” nos dá esperanças de encontrar evidências sobre a forma e função de suas danças, porém, por diversas razões que ainda são estudadas e discutidas, o que inclui o status artístico desprivilegiado que a dança possuía neste período, os registros sobre elas se resumem a fragmentos de informação em relação à sua existência. Isso, porém não evita que fantasias sejam elaboradas sobre as danças praticadas nestes ambientes de corte, sobretudo relacionando-as com a fantasia ocidental sobre o harém, que será abordada em detalhes no Capítulo 2.

Cabe, por enquanto, apenas dizer que sim, existiam servas e escravas que podiam exercer funções artísticas e de concubinas ao mesmo tempo dentro dos palácios de governantes muçulmanos. Porém, até o momento e a partir das fontes disponíveis, não é possível afirmar que elas dançassem a dança do ventre. Associar a figura das artistas, cortesãs e escravas que recebiam treinamento em escolas musicais espalhadas pelo mundo árabe (de Bagdá a Cordóba) para performarem em haréns imperiais<sup>29</sup>, com a imagem da dançarina do ventre *sexy* constitui mais um estereótipo orientalista do entretenimento praticado nessa época, sem estar baseado em nenhum dado concreto sobre a maneira e propósito destes entretenimentos de corte.

Do período medieval abássida no Egito até chegar ao momento da invasão colonial que será foco do próximo capítulo, há um longo período, passando pela dominação mameluca em seguida da dominação otomana. Há aí uma grande lacuna no conhecimento histórico sobre danças orientais ainda a serem exploradas – e este trabalho não busca dar conta desta totalidade. O que busco concluir, neste primeiro capítulo, é a falta de evidências históricas que possibilitem estabelecer uma continuidade entre danças “faraônicas” e a “dança do ventre”, somada ao potencial orientalista, embranquecedor e elitista desta narrativa. Afinal, as poucas evidências aqui abordadas sobre danças dos períodos dinásticos e medievais no Egito se relacionam a danças de corte ou performadas para as elites. Como veremos no próximo capítulo, a dança que foi observada por europeus e europeias em regiões do Norte da África e por eles denominada “danse du ventre” eram dançadas por grupos de mulheres marginalizadas.

---

<sup>29</sup> Harém “imperial” se refere tanto ao grupo de mulheres relacionadas a governantes muçulmanos quanto ao espaço do palácio ocupado por elas. Possuíam, assim, também uma dimensão política por conta de sua relação com o espaço de poder dos palácios. Ao contrário dos haréns domésticos das classes médias e altas, os haréns imperiais eram muito maiores, já que ricos governantes tinham mais condições de manter esposas, escravas e concubinas. Essas mulheres, ao contrário da fantasia ocidental, não passavam o dia deitadas “entregues aos prazeres da carne”, mas atuavam politicamente, através das relações que estabeleciam entre si e com os governantes dentro do harém, o que podia ser ampliado para a esfera pública.



Cabe, portanto, apontar que as pesquisas que buscam estabelecer continuidades históricas para entender o uso de movimentos relacionados à dança do ventre deveriam ter em mente diferenciações entre danças realizadas por profissionais treinados em ambientes de elite, danças realizadas por profissionais em ambientes periféricos e provenientes de grupos marginalizados – e neste caso, cabe destacar diferentes etnias ciganas que historicamente sabe-se que trabalham com entretenimento – e, ainda, danças de cunho social (pessoas comuns se divertindo). As duas últimas categorias configuram-se as mais difíceis de serem estudadas justamente pelo fato de não estarem associadas a registros históricos ou, quando sim, sob as lentes dos olhares depreciativos das elites. Porém, é a partir destes grupos sociais marginalizados que se pode esperar uma maior relação com as danças utilizando quadril e torso executadas por bailarinas e bailarinos profissionais que serão discutidos no próximo capítulo. Este recorte de classe é de suma importância para seguirmos avaliando questões históricas relacionadas à dança do ventre a partir de agora.

## **Capítulo 2 – Quando o termo “dança do ventre” surge: o colonialismo europeu do século XIX.**

Como observado no capítulo anterior, é extremamente arbitrário estabelecer o “surgimento” da dança do ventre em um passado antigo. Mas se é assim, afinal, como, quando e onde surgiu a dança do ventre? Neste sentido, é importante ter em mente que manifestações culturais não “surgem” a partir do zero, mas se constituem a partir de processos e dinâmicas de trocas, influências e transformações culturais. É possível que movimentos ondulatórios de abdômen já existissem em alguma dança do mundo antigo, que batidas de quadril fossem usadas em danças de certas culturas e comunidades durante o período medieval ou moderno, mas estes movimentos por si só não definem o conjunto de códigos corporais, estéticos, musicais e de valores do que hoje chamamos de “dança do ventre”.

Neste capítulo, será discutido justamente como esse conjunto de fatores se desenvolveu para dar as bases da dança do ventre que atualmente é praticada mundialmente, tomando como base as pesquisas históricas que já realizei e resultaram no meu TCC do Bacharelado em História (Assunção, 2014) e minha dissertação do Mestrado em História (Assunção, 2018). Portanto, será abordado de maneira breve o contexto histórico referente ao período colonial no Egito, para que seja possível entender os grupos de dançarinas e dançarinos com os quais europeus e europeias entraram em contato durante esse período e como eles e elas foram representados pela cultura hegemônica europeia, conseqüentemente atingindo outras culturas pra além de seu contexto de origem.

### **2.1 – Contexto histórico: o colonialismo europeu do século XIX**

Os séculos dezoito e dezenove na Europa testemunharam a consolidação dos estados nacionais e o desenvolvimento industrial de potências como França e Inglaterra. É o momento da “Revolução Gloriosa” inglesa, da “Revolução Francesa” e da consolidação do sistema de pensamento Iluminista que passa a valorizar um certo ideal de cientificismo, de racionalidade e de progresso que vão marcar o que Aníbal Quijano (2005, p. 127) chamou de “versão eurocêntrica da modernidade”. Entendendo a si mesmos como representantes do ápice civilizacional da humanidade, essas potências europeias industrializadas buscaram expandir seus domínios políticos, econômicos e

culturais a regiões da África e da Ásia, levando ao processo de neocolonialismo<sup>30</sup>.

Sendo assim, a fim de estabelecer-se como uma potência mundial, mostrar seu poderio bélico e econômico e medir forças com o exército britânico que já controlava vários territórios fora de suas fronteiras, como as Índias Orientais (região do sudeste asiático), Napoleão invadiu o Egito em 1798. A presença francesa no Egito, porém, foi breve: em 1805 uma coalisão entre os impérios otomano e britânico expulsou os franceses do Egito e apoiou a subida ao governo de Muhammad ‘Ali, um turco da Macedônia e aliado dos britânicos. Supostamente mantendo o Egito como parte do império otomano, Muhammad ‘Ali também era aliado dos britânicos e governava de maneira relativamente independente em relação aos turcos. Conhecido como “pai do Egito moderno”, Muhammad ‘Ali promoveu uma série de reformas administrativas e burocráticas que envolveram remodelação urbana, taxaço mais pesada, sobretudo entre as populaçoes rurais, e militarizaço, seguindo o ideal de modernidade eurocentrada.

Como analisado por Karayanni (2004, p. 68), “a ambiço de um governante não ocidental de ‘modernizar’ seu estado ‘oriental’ implica (...) algum tipo de genuflexão à imposiço de a superioridade tecnológica e cultural da Europa Ocidental”. Assim, seu projeto de modernizaço abre espaço para a influênci colonial, inclusive contando com uma rede de conselheiros “trazidos especialmente para emprestar sua experiênci na construço de um novo Egito ocidentalizado, industrializado e fortificado.” (Karayanni, 2004, p. 69). Conferindo vantagens aos europeus, sobretudo ingleses, estes passaram a ocupar o território egípcio, atuando como militares, diplomatas e funcionários públicos, residindo e transformando as paisagens urbanas egípcias.

Concomitantemente, desde a invasão de Napoleão, estudiosos como antropólogos, biólogos, geógrafos e artistas plásticos dirigem-se às colônias a fim de observar, nomear, descrever, classificar, hierarquizar os diferentes aspectos sociais, físicos e culturais das terras por eles consideradas “selvagens”. Esse é o momento, portanto, da elaboraço de enciclopédias que tinham o objetivo de catalogar “todos” os aspectos do Egito antigo e moderno. O primeiro exemplo é a francesa *Description de l’Égypte*, elaborada por cerca de 160 estudiosos e intelectuais conhecidos como *savants*, publicada pela primeira vez em 1809 com contínuas publicaçoes até 1829. Outro exemplo é a enciclopédia *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Uma descriço dos modos e costumes dos egípcios modernos) elaborada pelo inglês Edward William Lane e

---

<sup>30</sup> “Neo” aqui marca esta “nova” fase do colonialismo europeu que já havia iniciado com a invasão de territórios americanos, africanos e asiáticos no século XVI.

cuja primeira edição data de 1836. Essas obras de proporções monumentais buscavam dar conta da totalidade dos saberes sobre as terras a serem exploradas pelos colonizadores, servindo de instrumento aos europeus para se apropriarem e elaborarem seus próprios discursos sobre o que convencionaram chamar de “oriente”.

De tal ímpeto exploratório e classificatório moldado a partir dos ideais científicos e artísticos eurocêntricos do período é que surgiram a grande maioria das fontes que possuímos sobre a dança egípcia que era praticada nesta época. Pinturas orientalistas, relatos de viagem e as próprias enciclopédias buscaram representar e descrever um dos aspectos que mais fascinou e causou assombro entre os europeus: a mulher árabe e sua dança, compondo assim, o que Edward Said chamou de “orientalismo acadêmico” e “orientalismo imaginativo” (Said, 2003, p. 28). Por conta do costume de manter a separação social entre gêneros, as mulheres das elites árabes e turcas não eram acessíveis a esses estrangeiros, levando ao que se pode chamar de obsessão pela imagem da mulher oriental corporificada através de duas personagens: a odalisca do harém e a dançarina (as quais acabaram se tornando uma figura só no imaginário ocidental). Entendamos, portanto, o que era um harém, quem eram odaliscas e, finalmente, quem eram essas dançarinas pintadas, representadas e descritas pelos europeus.

## **2.2 – As representações europeias dos haréns**

O harém é a instituição relacionada à separação social entre os sexos em culturas de matriz muçulmana. Como explicado pela socióloga marroquina Fatema Mernissi (2000, p. 24) a palavra “harém” (em árabe, ḥarīm - حريم) deriva da palavra em árabe *haram* (حرام), que significa “o que a lei religiosa proíbe”, contrária à palavra *halal* (حلال) que significa “o que é permitido”. Segundo as regras sociais de recato e modéstia, os ambientes privados masculinos e femininos são separados e, quando em público, tanto homens quanto mulheres seguem certas normas de vestimenta, o que inclui o uso do véu (em suas diferentes versões) para as mulheres. Assim, “harém” serve para denominar a parte física da casa de famílias muçulmanas que permitia manter a privacidade da família, sendo reservada às esposas, filhas, parentes solteiras, empregadas e crianças, possibilitando que elas circulassem livremente e cumprissem seus afazeres domésticos sem o uso do véu.

Tendo isso em mente, os homens estrangeiros eram obviamente proibidos de entrar nos haréns das casas de famílias muçulmanas – o que parece um pouco

contraditório tendo em vista que o “harém” foi um tema extremamente explorado na pintura europeia do século XIX. Atraídos pela aura de “mistério” que esse espaço proibido ocasionava somado ao assombro por outros costumes, como o da possibilidade de poligamia e de divórcio pelas leis muçulmanas, isso fez com que europeus exagerassem suas fantasias, associando o ambiente do harém à licenciosidade e a figuras femininas permanentemente disponíveis para satisfazer os desejos sexuais masculinos.

A partir de uma breve pesquisa no Google é possível ter a dimensão do alcance desta fantasia ocidental sobre o harém com as inúmeras pinturas de artistas europeus sobre o tema mostrando mulheres nuas em poses sensuais em aposentos luxuosos até representações mais recentes que seguem associando a palavra “harém” com a ideia de “prostíbulo” ou a um grupo de mulheres sexualmente disponíveis a um único homem. Um exemplo é o quadro “In the Harem” do pintor húngaro Gyula Tornai (Figura 7) que, apesar de ter vivido dez anos no Marrocos, não deixa de alimentar os devaneios de um harém luxurioso, habitado por mulheres em poses eróticas (note-se, jovens e brancas) e mulheres escravizadas em poses servis (note-se, negras) cujo único propósito é proporcionar prazer masculino.<sup>31</sup>

**Figura 7:** Quadro *In the Harem* (No Harém) do pintor húngaro Gyula Tornai (1861–1928).



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

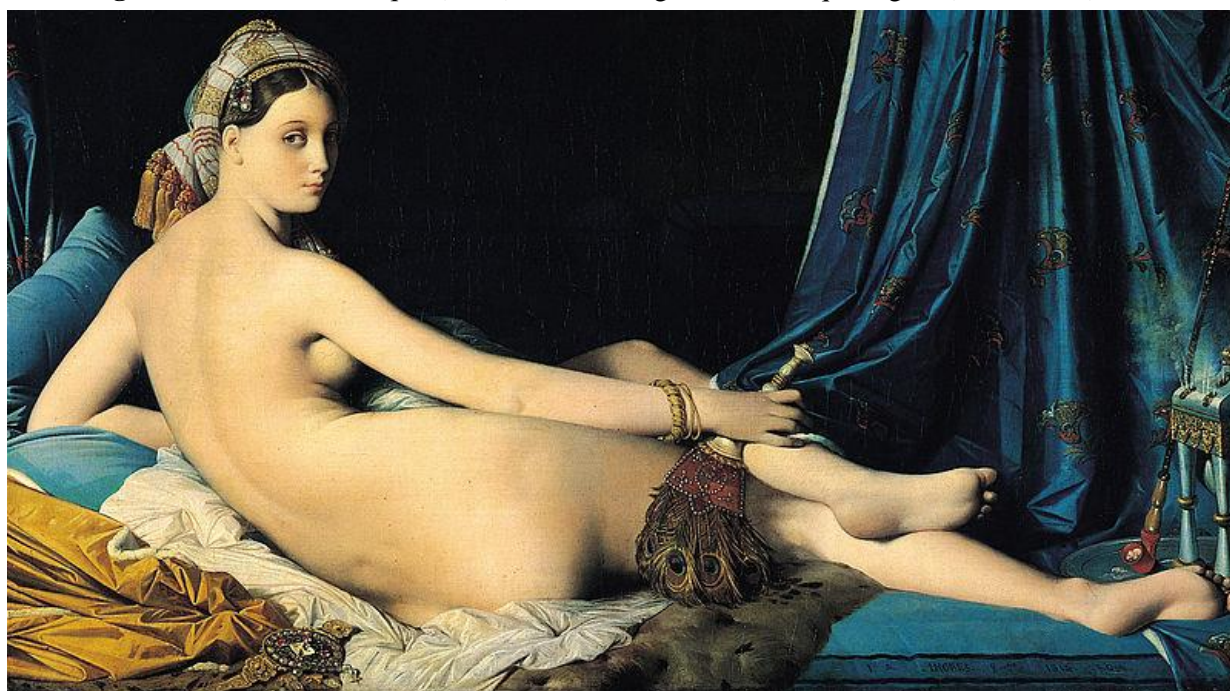
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tornai\\_In\\_the\\_Harem.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tornai_In_the_Harem.jpg) Acesso em: 04 abr. 2021.

<sup>31</sup> Para um estudo detalhado sobre pinturas orientalistas e sua relação com a construção da fantasia ocidental do harém, ver “Sherazade Goes West” (ou a versão em português “O Harém e o Ocidente”) de Fatema Memissi (2001). Em relação à dança do ventre, ver “Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX”, de Nina Paschoal (2019).

### 2.3 – As representações europeias das odaliscas

Muitas dessas pinturas de harém davam nomes às figuras femininas representadas nuas e em posição de servidão sexual: as odaliscas. Como definido por Marcia Dib (2011, p. 149) “o termo *odalisca* vem do turco *uadahlik*, que significa criada de casa, ou criada de quarto”. Segundo a pesquisadora, essas criadas ocupavam o patamar mais baixo dentro da hierarquia dos haréns imperiais<sup>32</sup> pois eram escravas compradas em mercados, adquiridas em guerras, vendidas por sua própria família ou raptadas. Nos palácios, elas recebiam treinamento que poderia incluir etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança. Por fim, Dib afirma que, “ao contrário daquelas retratadas reclinadas à espera de alguém”, como é o caso da famosa “Grande Odalisca”, do pintor francês Ingres (Figura 8), “sabe-se que as odaliscas tinham suas ocupações e também suas ambições” (Dib, 2011, p. 149).

**Figura 8:** *Grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867).



Fonte: Wikimedia Commons. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres,\\_La\\_Grande\\_Odalisque,\\_1814.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg) Acesso em: 11 abr. 2021.

Por conta das pinturas de haréns que, muitas vezes, representavam mulheres dançando nuas ou seminuas, até hoje a dançarina de dança do ventre é associada a essa

<sup>32</sup> Para a definição de “harém imperial” ver nota 29 na página 40 (Capítulo 1).

imagem fantasiosa da odalisca que dança para seduzir o sultão. Essas representações, portanto, associam-se diretamente com a ideia fantasiosa que os europeus construíram sobre o que eles mesmos denominaram “dança do ventre”, a partir do contato que com as apresentações de três grupos associados ao entretenimento – as *ghawazee*, as *awálim*<sup>33</sup> e os *khawalat*<sup>34</sup> – que serão abordados na sessão a seguir.

#### **2.4 – Dançarinas(os) egípcias(os) no século XIX: *ghawazee*, *awálim* e *khawalat***

Como já comentado anteriormente, os europeus que chegaram ao território egípcio no século XIX ficaram impressionados – ora fascinados, ora enojados – em relação à dança que testemunharam. Por conta disso, deixaram ricas e detalhadas descrições sobre danças, dançarinas e dançarinos, mas que devem ser analisadas com cuidado. É importante lembrar que essas fontes foram produzidas por mulheres e, sobretudo, homens europeus e europeias de classe média para alta e, portanto, devem ser analisadas levando em consideração os filtros do orientalismo, elitismo, racismo, moralismo e sexismo inerentes ao pensamento britânico vitoriano do século XIX. Além do cuidado para analisar essas fontes de maneira crítica e atenta, também é necessário observar que europeus não tinham acesso à totalidade de danças que provavelmente eram praticadas à época, e sim à dança que era praticada publicamente como forma de entretenimento direcionado a um determinado público.

Como será aprofundado a seguir, as classes de dançarinas descritas nas fontes eram as *ghawazee* (dançarinas públicas que se apresentavam nas ruas, festivais e celebrações das classes populares), as *awálim* (cantoras e, em certa medida, dançarinas que costumavam a se apresentar nos haréns das classes médias e altas) e os *khawalat* (dançarinos homens que performavam de maneira semelhante às *ghawazee*). Nas próximas páginas, cada um desses grupos será abordado separadamente a fim de detalhar o que se sabe, até agora, sobre eles e suas danças.

---

<sup>33</sup> As grafias possíveis para estes termos em fontes e bibliografia aparecem como: *awālim*, *awālim*, *awalem*, *awálim*, *awálin*, *awálin*, *awaleem*, *almehs*, *a'oaulem*, *almejas* etc. (para *عوامل*, no plural, cuja correta transliteração seria *awālim*) e *ālma*, *ālima* *almé*, *alme*, *almeh*, *halmeh*, *alimeh*, *halimeh*, *almeja* etc. (para *عالمة*, no singular, cuja correta transliteração seria *ālma*).

<sup>34</sup> *Kawal* (كوال, no singular) e *khawalat* (كوالات, no plural) foi o termo utilizado, pelo menos até o século XIX, para designar “dançarino masculino”, também chamados *gink*, *çengi* ou ainda *koçek*, em turco. Hoje, *khawal*, em árabe, faz referência a um homem homossexual e na Turquia contemporânea *koçek* designa “travestis e transexuais”. O termo “*khawals*” para o plural de *khawal* também é comumente usado na bibliografia por conta da confusão em relação aos plurais em árabe (diferentemente das línguas latinas, não se pluraliza a palavra apenas colocando um “s” no final).

#### 2.4.1 – As *ghawazee*

Quem eram as *ghawazee*, qual o significado deste termo e qual sua origem étnica são questões discutidas por uma série de pesquisadores e pesquisadoras até o momento, não havendo uma conclusão única e definitiva. Para dar conta desta complexidade que rodeia as discussões sobre este grupo de dançarinas, abordarei aqui, brevemente, uma revisão de literatura sobre a questão, para depois elaborar o que pode ser dito sobre sua dança.

Segundo a enciclopédia de Edward Willam Lane, *ghawazee* é o termo para denominar uma “tribo” à qual pertencem as dançarinas públicas. Ele aponta que uma mulher nessa tribo é chamada “ghazeeyeh” e um homem “ghazee”, mas que “ghawazee” normalmente se refere ao grupo de mulheres (Lane, 1890, p. 347). Em relação à sua origem, ele afirma que a questão “envolve muitas incertezas” e que elas se afirmam descendentes de uma família chamada “Baramikeh” (Lane, 1890, p. 349), algo que, segundo Lane, também é reivindicado pelos ciganos egípcios (Lane, 1890, p. 350). Note-se aqui que Lane diferencia *ghawazee* de ciganos, mas afirma que ambos os grupos possuíam costumes semelhantes. Por fim, aponta que elas falavam árabe e praticavam a religião muçulmana, portanto, no sentido linguístico e religioso, não se diferenciavam do resto da população egípcia, apesar de apontar uma possível diferença étnica.

A ideia de que “ghawazee” serviria para denominar uma “tribo cigana”, acredito eu, foi amplamente difundida pela autora Wendy Buonaventura em seu livro “Serpent of the Nile”<sup>35</sup>. A falta de referências a fontes e bibliografia nessa obra, porém, torna difícil analisar como a autora chegou a esta conclusão. A socióloga Alexandra Parrs, que desenvolve suas pesquisas acerca de comunidades ciganas no Egito, relaciona “ghawazee” mais a um dentre vários ofícios exercidos por ciganas na região do que a uma “tribo” fechada (Parrs, 2014). Desta forma, corrobora-se o que é defendido pela pesquisadora Heather D. Ward (2018, p. 49) que afirma que até hoje alguns grupos de *ghawazee* se identificam como ciganas (como as Banat Mazin, em Luxor, sul do Egito, que se definem como pertencentes ao grupo cigano Nawar<sup>36</sup>), porém isso não se estende

---

<sup>35</sup> Para ver a crítica a essa publicação, ver página 21 da introdução (revisão bibliográfica).

<sup>36</sup> Segundo a pesquisadora Jéssica Prestes, os ciganos no Oriente Médio e em países de cultura árabe são chamados de Dom ou Domi e podem falar, ou não, o idioma Domari. Possuem também nomes específicos em relação aos seus grupos, como Nawar, Barake, Kaloro, Koli, Kurbat, Ghorbati, Jat/Zott e Zargari. Muitos desses nomes são considerados como insulto ou comportamento negativo, para designar aqueles que não fazem parte da sociedade dominante (Hunna, 2021).



a outros grupos de *ghawazee*. Desta maneira, faz mais sentido entender “ghawazee” como um ofício relacionado à dança, normalmente exercido por grupos sociais marginalizados, podendo eles ser ciganos ou não ciganos.

Em relação ao significado do termo “ghawazee”, o professor de língua Árabe Ammar Sayed<sup>37</sup> indica que a palavra é uma derivação do verbo em árabe “ghaza” (غَزَى) que significa “invadir” e que, portanto, “ghawazee” significa “invasoras”<sup>38</sup>. As pesquisadoras e bailarinas Melinda James e Luciana Midlej (2017, p. 27) indicam que esta “invasão” poderia se referir a grupos ciganos – que, como abordado por Parrs (2014), não são plenamente integrados à sociedade egípcia – ou a “invasores do coração”. Este último é o argumento de Khayria Mazin, *ghazyia* de Luxor, de origem Nawar (portanto, cigana).

O que se pode extrair destas discussões todas é que as *ghawazee* foram e seguem sendo bailarinas de grupos sociais marginalizados dentro da sociedade egípcia, sendo elas de famílias ciganas ou não. Elas também foram as dançarinas com as quais os europeus mais tiveram contato durante os anos de invasão colonial no século XIX, pois eram elas que dançavam nas ruas, em festas de casamento, nascimentos de crianças e outras celebrações das classes populares, como os *Mawalid*<sup>39</sup>. Utilizando movimentos de quadril e torso, muito diferentes dos movimentos de dança aos quais europeus estavam acostumados, sua dança foi por eles classificada como “voluptuosa”, “lasciva” e “não apropriada aos gostos europeus”. Suas roupas também causavam espanto: em geral, no início do século XIX, as *ghawazee* vestiam as roupas femininas normalmente usadas dentro dos haréns (portanto, ao contrário da maioria das mulheres egípcias, não se velavam em público e não usavam espartilhos que controlassem seus movimentos como as mulheres inglesas), o que era malvisto tanto por europeus quanto pelos próprios

---

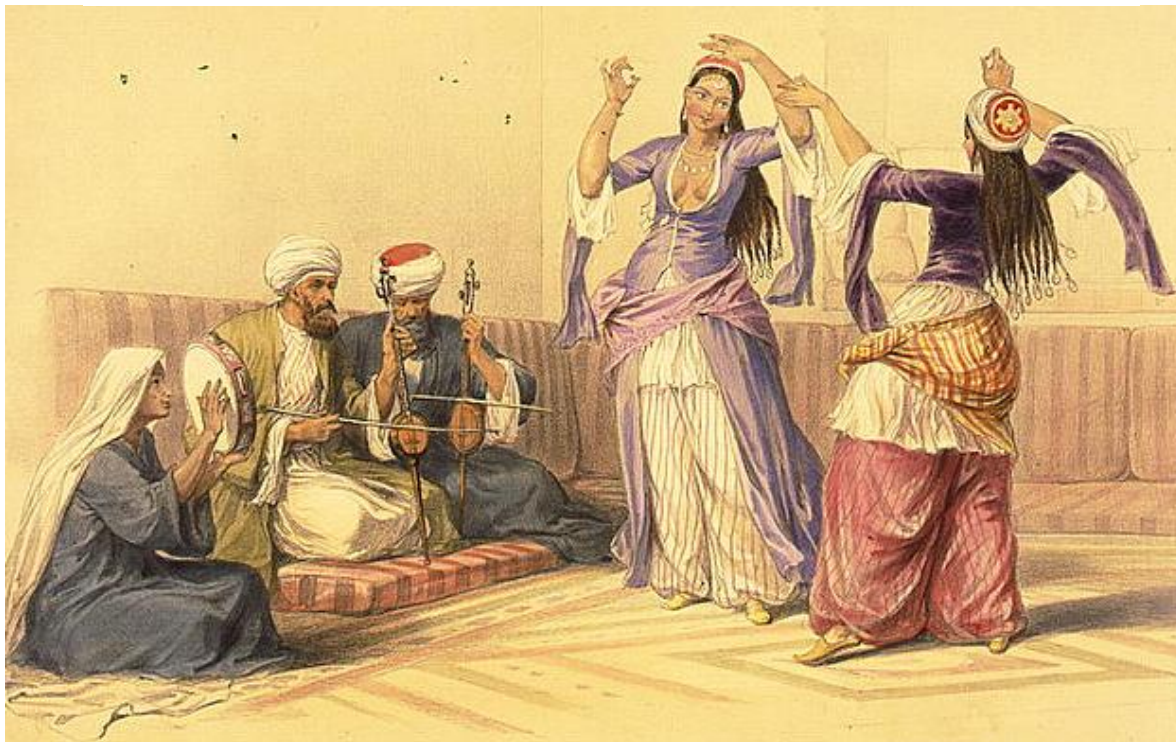
<sup>37</sup> Em comunicação pessoal.

<sup>38</sup> Segundo o professor, a derivação da palavra ocorre da seguinte maneira: o termo “ghazia” (غازية), no árabe *fus-hā* (árabe clássico) significa “invasora” e seu plural pode aparecer como “ghauaz” (غواز) ou “ghaziet” (غازيات). No dialeto egípcio, a palavra “ghauaz” (غواز) tornou-se “ghawazi” (غوازي). A pesquisadora Leona Wood (*apud* Karayanny 2004, p. 29), por outro lado, argumenta que o termo teria surgido após o advento do Islã a partir da palavra árabe “ghawa” que, segundo seus informantes, significaria “estar enamorado”. O professor Ammar Sayed aponta, porém, que a palavra “ghawa” (غوى) seria melhor traduzida como “aquele que foi tirado do caminho certo” (“misguided”, em inglês). Seu feminino singular seria “ghauya” (غواية) e o feminino plural seria “ghauyat” (غوايات), o que afastaria a ideia de que a palavra “ghawazee” pudesse ser derivada dessas palavras.

<sup>39</sup> *Mawalid* (مولد no plural e *mulid* مولد no singular) são festivais em comemoração ao aniversário do Profeta ou de santos sufis locais. Em termos religiosos, são aprovados por autoridades xiitas e sufis, porém não sunitas. Sendo os sunitas a maioria religiosa no Egito, os *Mawalid*, em geral, não são bem-vistos por autoridades (que frequentemente os proibem) e nem pelas classes mais abastadas. Porém, eles foram e continuam sendo populares e um espaço para atuação de grupos especializados em entretenimento e que, portanto, também são grupos socialmente marginalizados como as *ghawazee* e os ciganos.

egípcios. A partir da Figura 9 é possível ter uma ideia de como as *ghawazee* do início do século XIX aparentavam.

**Figura 9:** “Dançarinas do Cairo” (1846) do pintor escocês David Roberts (1796-1864).



Fonte: Library of Congress, Washington DC, USC. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2002718739/> Acesso em: 15 abr. 2021.

Já em 1836, Lane alerta para o erro de muitos viajantes estrangeiros em confundir essas “dançarinas comuns” com as *awálim* (ou “A'l'mehs”, como ele coloca), que ele classifica como cantoras (Lane, 1890, p. 347). Na próxima sessão veremos em mais detalhes quem eram estas artistas e qual sua relação com as *ghawazee*.

#### 2.4.2 – As *awálim*

Em sua enciclopédia, Lane descreve no capítulo “Musicistas”:

Também há cantoras profissionais. Estas são chamadas de “Awálim” no plural e “A'l'meh” ou “A'l'meh” no singular, uma denominação que significa literalmente “uma mulher instruída”. As Awálim são frequentemente contratadas por ocasião de uma festa no harém de uma pessoa rica. (Lane, 1890, p. 325)

Lane ainda explica que essas profissionais possuíam treinamento em canto, recitação de poemas e é possível que também dançassem e tivessem produção literária. A

sua função, assim como das *ghawazee*, era de entreter pessoas, porém, ao contrário destas últimas, elas atuavam em ambientes domésticos, dentro dos haréns. Enquanto as *ghawazee* se apresentavam para um público de pessoas de classe baixa, as *awálim* se apresentavam apenas em ambientes privados das famílias de classe média e alta. Além disso, o fato de se velarem em público e não se apresentarem em frente a homens lhes conferia um grau maior de respeitabilidade do que em relação *ghawazee*. Porém, é provável que sua realidade social não fosse muito diferente já que o trabalho com entretenimento não era algo bem-visto e socialmente aceito na sociedade egípcia.

A origem histórica da função das *awálim* ainda é algo a ser investigado. Existem pesquisas em andamento buscando evidências da continuidade da função de *awálim* em relação à função das *qiyan* (*qayna*, no singular), escravas-cantoras do período do califado Abássida, entre os séculos VIII e XI. As *qiyan* possuíam treinamento formal em música, literatura, recitação e é possível que figurassem no quadro de cortesãs dos haréns imperiais (Richardson, 2009, p. 108). Porém, as fontes do início do século XIX não permitem associar as *awálim* com o papel de cortesãs dentro da sociedade árabe e seria necessário o estudo de fontes otomanas para dar conta da possibilidade da continuidade das funções ligadas ao entretenimento entre *qiyan* e *awálim*.

Algumas concepções equivocadas, ou pelo menos com falta de comprovação, sobre as *awálim* existem em duas frentes. Por um lado, o fato de que eram mulheres com mais instrução faz com que, entre praticantes de dança do ventre, seja comum o discurso de que a suposta dança das *awálim* fosse mais “elegante” que a das *ghawazee* por conta de seu treinamento mais sofisticado e da diferença em relação ao público para quem elas se apresentavam. Para além da problemática do termo “elegante”, normalmente pautada por um ideal estético elitista e eurocêntrico, essa afirmação é difícil de ser constatada, também, pela falta de evidências sobre como as *awálim* dançavam até o século XIX. Essas performers, no início do século XIX, se dançassem (o que parece menos frequente do que suas apresentações de canto), o faziam apenas para as mulheres residentes dos haréns. Até o momento não há nenhuma evidência de registro deixados por essas mulheres, seja pelo menor acesso de mulheres à alfabetização ou legitimidade como escritoras, seja por nossa própria deficiência em realizar pesquisas que deem conta de buscar essas possivelmente raras evidências.

Por outro lado, essas personagens sofreram com o olhar sexualizador e homogeneizante do discurso orientalista. A ideia de que sua função era também sexual vinha, sobretudo, das representações europeias que, em geral, classificavam todas as

profissionais em entretenimento simplesmente como “dancing girls” e comumente às associavam à prostituição. Os quadros de Jean-Léon Gérôme “A dança da Almeh” (Figura 1, na Introdução) e “A Almeh” (Figura 10) são exemplos evidentes dessa fantasia sexual que associava as *awálim* e sua suposta dança com algo erótico direcionado ao olhar masculino do colonizador.

**Figura 10:** *The Almeh* (1873), do pintor francês Jean-Léon Gérôme (1824–1904).



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on\\_G%C3%A9r%C3%B4me\\_006.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_006.jpg) Acesso em: 20 abr. 2021.

Segundo Robin Bunton, por conta da proliferação destas representações, “a célebre reputação profissional das artistas egípcias foi constantemente minada até que, em meados do século, os termos ‘*awálim* e *ghawâzî* se tornaram altamente depreciativos e sinônimo de prostituição entre os europeus” (Bunton, 2017, p. 3). A autora acrescenta que muitas *ghawazee* passaram a se autodenominar *awálim* para tentar driblar a estigmatização crescente que sofriam, inclusive por conta do banimento de dançarinas públicas de centros urbanos pelo governo egípcio na década de 1830, o que será discutido

em maiores detalhes adiante. Isso, aos olhos do público, corroeu a distinção existente entre os dois grupos e ambos terminaram marginalizados.

### 2.4.3 – Os *khawalat*

Os *khawalat* são personagens normalmente esquecidos ao se tratar da história da dança do ventre, entendida de maneira geral como uma prática inerentemente feminina. No entanto, segundo a pesquisadora Barbara Sellers-Young, “essa percepção não reconhece os discursos complexos de masculinidade e feminilidade relacionados ao posicionamento histórico de dançarinos e dançarinas no Norte da África e no Oriente Médio.” (Sellers-Young, 2014, p. 123). Os autores Anthony Shay e Stavros Karayanni se debruçam justamente em analisar esse apagamento histórico dos dançarinos profissionais egípcios que, à época da invasão colonial europeia, eram chamados de *khawalat* (*khawal*, no singular).

Segundo o pesquisador Anthony Shay (2005), a noção de dançarinas profissionais exclusivamente femininas surgiu como resultado do próprio domínio colonial. Segundo o autor, dançarinos começaram a desaparecer das grandes cidades do Oriente Médio devido aos “excessos morais vitorianos e severa desaprovação homofóbica de autoridades coloniais inglesas, russas e francesas” (Shay, 2005, p. 59), que tiveram suas masculinidades ofendidas e escandalizadas por dançarinos profissionais do sexo masculino. Geralmente vestidos com trajes sexualmente ambíguos (aos olhos dos europeus), dançando da mesma maneira que as mulheres, estes profissionais eram caracterizados pelos colonizadores com desaprovação e repulsa.

Um exemplo evidente disso é a enciclopédia de Edward William Lane, de 1836. Em um pequeno trecho do capítulo “Public Dancers”, Lane afirma que os “*khawals*”<sup>40</sup> eram também chamados “*ghaish*”, no singular, e “*gheeydsh*” no plural, e que esta classe de dançarinos muçulmanos nativos do Egito “dançavam exatamente como as *ghawazee*” (Lane, 1890, p. 351). Classificou-os como “parte homens, parte mulheres”, pois possuíam “modos afeminados” e se vestiam de acordo “com sua profissão não natural”, utilizando anáguas, cabelos compridos e *kohl*<sup>41</sup> nos olhos. Afirma ainda que muitas famílias mais conservadoras davam preferência a esses profissionais já que “ofenderiam menos o decoro” do que mulheres dançarinas que se exibiam em público sem o véu, tornando-se

---

<sup>40</sup> Como explicado na nota 34, página 47, o plural correto de “*khawal*” na gramática árabe é *khawalat*, porém o termo plural ocidentalizado “*khawals*” acaba por ser mais comum na bibliografia.

<sup>41</sup> Cosmético utilizado para delinear os olhos de preto.

excepcionalmente populares após o banimento de dançarinas públicas dos centros urbanos na década de 1830 (*Ibid*).

Karayanny (2004), tece uma dura crítica à historiografia da dança que tomou os argumentos de Lane de maneira ingênua sem levar em consideração seu olhar imperial heteronormativo. Ele argumenta que esta visão de dançarinos como “imitadores” das dançarinas e como artistas secundários em relação a elas foi perpetuada pela falta de entendimento e interpretação acrítica da visão hegemônica dos viajantes e até por movimentos feministas liberais ocidentais recentes que tomaram a dança oriental como representativa de uma feminilidade mística, ancestral e essencializada (Karayanny, 2004, p. 71). Assim, em se tratando da dança que era desempenhada no Egito, a prática masculina foi sensivelmente apagada e silenciada em detrimento das representações das danças femininas, sobretudo pelo olhar ocidental, patriarcal, imperial, heteronormativo masculino. Sobre isso, Sellers-Young acrescenta:

a complexidade do discurso sobre dança do ventre e gênero decorre da realidade de que um gênero feminino foi imposto à forma por uma força política externa, o que causou a ruptura das tradições locais e levou à criação de uma comunidade global ampliada de dança do ventre no século XX, durante um período em que um extenso diálogo sobre a formação da identidade feminina e masculina estava em curso na Europa Ocidental e na América do Norte. (Sellers-Young, 2014, p.136)

As consequências desse apagamento histórico se mostram na sociedade egípcia atual, já que segundo Karayanny (2004, p. 28), por conta do colonialismo e “do modo como este fenômeno construiu a homossexualidade, não como um ato, mas como um estilo de vida com uma identidade atrelada”, a conotação da *khawal* se transformou, hoje fazendo referência a um homem homossexual. Outra consequência é que homens são proibidos de atuar profissionalmente como dançarinos de dança do ventre, sendo liberados de atuar nessa profissão apenas como instrutores ou dançarinos de modalidades consolidadas como folclóricas. A realidade da dança não profissional, por outro lado, é diferente: o que entendemos como “dança do ventre” também é praticado socialmente, tanto por homens quanto por mulheres não apenas no Egito mas também em outros países do Oriente Médio e Norte da África. Percebemos, portanto, que o tema é complexo, havendo atitudes ambivalentes e negativas atreladas à dança, tanto masculina quanto feminina, no mundo árabe e muçulmano, o que que Shay (1999) chamou de “choreophobia”. Estas atitudes ambivalentes e contraditórias em relação à dança são

manifestadas através de um marco muito importante no século XIX: o banimento da década de 1830, que será discutido a seguir.

## 2.5 – O governo egípcio e a dança: o banimento da década de 1830

Durante praticamente toda a primeira metade do século XIX, o Egito foi governado por Muhammad ‘Ali Pasha, representante do império otomano que ficou conhecido como o “fundador do Egito moderno”, como já mencionado. Estando alinhado politicamente, economicamente e ideologicamente aos britânicos, ele promoveu uma série de transformações que afetaram diretamente a população egípcia. Em se tratando de dança, a expulsão de “dançarinas e prostitutas” do Cairo e Alexandria na década de 1830 causou um grande impacto nas profissionais que atuavam com essa arte.

Entre pesquisadoras, há uma vasta discussão sobre os motivos principais do banimento (Assunção, 2018, pgs. 158-159; Fraser, 2015, pgs. 158-166), porém o que cabe ressaltar são as pressões que diferentes grupos exerciam neste sentido. Por um lado, existia a influência dos *ulemá* (teólogos muçulmanos) e da comunidade religiosa, que viam com maus olhos a presença de dançarinas e suas danças em espaços públicos e acreditavam que era inadequado cobrar impostos de uma atividade por eles considerada pecaminosa. Por outro lado, a presença europeia e sua demanda tanto por dançarinas quanto por prostitutas causavam indignação pública, pressionando que o governo egípcio controlasse o acesso, considerado imoral, de estrangeiros a mulheres egípcias. Tais pressões levaram com que, por volta de 1834<sup>42</sup>, Muhammad ‘Ali Pasha lançasse uma lei que impedia apresentações públicas de dança no Cairo e em Alexandria.

O que se deve destacar são as consequências deste banimento para a dança. Pelo fato de a lei banir “mulheres públicas” (dançarinas e prostitutas), isso abriu espaço para a atuação dos *khalawat*, como foi comentado pelo próprio Lane em 1836. Conseqüentemente, pelo menos até a demanda estrangeira por dançarinas e a rejeição dos dançarinos falar mais alto, esses artistas tiveram um nicho de atuação. Em relação às mulheres, algumas *awálim* de mais prestígio conseguiram permanecer no Cairo e Alexandria, porém a maioria das que trabalhavam com dança foram forçadas a migrar para cidades e vilas menores do Delta do Nilo e do Alto Egito. Essa migração forçada salientou ainda mais a marginalização social de mulheres que trabalhavam com o

---

<sup>42</sup> A data exata em que foi promulgada e o texto preciso são, até o momento, incertos já que não se tem o documento oficial do banimento. Edward Willian Lane afirma ter sido em junho de 1834, porém outras fontes apontam para o ano de 1833. (Fraser, 2015, 160)

entretenimento, tornando-as mais vulneráveis à extorsão tanto de autoridades locais quanto de cafetões, fazendo com que muitas realmente apelassem às apresentações para estrangeiros e prostituição.

Por fim, por conta do banimento e também da visão homogeneizante ocidental em relação à “dançarina oriental”, a diferenciação entre *ghawazee* e *awálim* se esfacelou. Segundo Heather Ward (2018, p. 54), o que distingue os dois grupos no início do século XIX é, sobretudo, uma questão de classe: as *ghawazee* oferecem entretenimento para as classes mais baixas e as *awálim* oferecem entretenimento para as classes mais altas. Ao longo do século XIX, porém, o termo *awálim* ou *almah* gradualmente perde seu prestígio e, embora continuasse a ser usados ao longo do século XX, o termo “*muṭribah*” tornou-se o termo preferido para cantoras estimadas, já que “*almah*” passou a designar uma cantora ou dançarina comum que se apresentava para as classes baixa e média das áreas urbanas do Cairo e Alexandria. Os termos *ghazyia* e *ghawazee* passaram a se referir a cantoras e dançarinas que trabalham em aldeias rurais e nos *mawalid*. Desta maneira os termos *ghawazee* e *awálim* perderam seus marcadores de classe e o principal fator de diferenciação dos dois grupos passou a ser geográfico: ao longo do século XX, as *ghawazee* foram entendidas como as dançarinas tradicionais em meios rurais e as *awálim* as dançarinas tradicionais em meios urbanos, sendo que nenhum dos dois grupos jamais foi visto com grande estima na sociedade egípcia pelo fato de trabalharem com uma profissão estigmatizada, que é o entretenimento.

Há de se lembrar também que categorizações rígidas que empregamos como pesquisadoras ou estudiosas da dança não correspondem sempre e exatamente à realidade. Tanto as identidades próprias destas dançarinas quanto o seu reconhecimento pelo resto da população egípcia são em geral fluídas, complexas e, muitas vezes, contraditórias. Desta maneira, é sempre necessário contextualizar as informações que chegam a nós, mesmo que venham de egípcios e egípcias. As percepções sobre essas dançarinas tradicionais não são homogêneas e as visões e julgamentos sobre elas dependem da classe social e, claro do conhecimento e estudo que cada pessoa tem sobre o fenômeno da dança. Em se tratando de dança, em geral cada grupo tem estilos e movimentos próprios, mas que não são estáticos e imutáveis, tendo se transformado ao longo do tempo e são, claro, suscetíveis ao estilo pessoal de cada dançarina.

\*\*\*



Trazendo esse capítulo ao fim, salienta-se a importância de entender a invasão de territórios na África e na Ásia por potências europeias no fim do século XVIII e todo o processo de colonização que deixou marcas políticas, econômicas sociais e culturais nestes territórios, e como isso se relaciona com a dança. Entender o conceito de Edward Said a respeito do “orientalismo” auxilia nesse processo de reconhecimento do impacto das representações europeias sobre a dança do ventre, influenciando a maneira como ela chegou ao resto do mundo. Ao mesmo tempo, é importante também considerar as dinâmicas internas e protagonismos dos próprios egípcios nas transformações políticas e culturais ocorridas em seu próprio país, evitando recair em discursos que apontem apenas para a ação dos colonizadores sem identificar ações e reações de grupos egípcios em sua heterogeneidade.

Deixo em evidência que a narrativa de uma origem mítica da dança do ventre, relacionada unicamente aos idealizados “rituais para deusas da fertilidade” recaem exatamente nesse problemático apagamento da história colonial egípcia. Ignora-se, assim, a existência dos grupos de bailarinas e bailarinos que atuavam profissionalmente no período e foram sistematicamente marginalizados, desconsiderando as dinâmicas socioculturais egípcias relacionadas à dança profissional e social. Buscando dar destaque, portanto, à existência história das *ghawazee*, das *awálim* e dos *khawalat*, o próximo capítulo destina-se a apresentar um breve resumo de como a suas danças foram levadas ao resto do mundo, e como a “raqs sharqi” se consolidou como entretenimento no próprio Egito.

### Capítulo 3 – A consolidação da dança do ventre no Egito.

Para entender como as danças das *ghawázee*, *awálim* e *khawalat* se transformaram no que hoje é chamado de “dança do ventre”, é necessário ter dimensão tanto da apropriação e exotificação destas danças por parte da Europa e dos Estados Unidos quanto das dinâmicas internas do próprio Egito. Em relação ao primeiro fator, já há uma vasta bibliografia sobre o assunto, inclusive em português, acerca da trajetória de “transnacionalização” da dança do ventre e sua transformação a partir do olhar imperial e orientalista sobre as danças orientais. O processo pode ser documentado a partir das representações orientalistas da dança na pintura e literatura no século XIX (Assunção, 2018; Paschoal, 2019), como já mencionado nos capítulos anteriores. Outro fator importante foram as Feiras ou Exposições “Universais” que levaram dançarinas do Norte da África (entre outras regiões colonizadas) para os “zoológicos etnográficos” promovidos, por exemplo, pela Exposição Universal de Paris de 1889 na atração “Concert Égyptien”, e pela Feira Universal de Chicago de 1893 na atração “Rua do Cairo” (Salgueiro, 2012, pgs. 101-111; Assunção, 2018, pgs. 26-30).

Construiu-se também a associação da dança oriental com a personagem bíblica “Salomé”, que ficou popular em peças de teatro e obras literárias no século XIX, sendo representada como uma “dançarina do ventre” sedutora e perigosa (Vieira, 2010). Soma-se a influência das precursoras da dança moderna ocidental como Ruth St. Denis, Maud Allen e La Meri, que se utilizaram do imaginário e estética associados à dança oriental para desenvolver suas próprias criações, além da apropriação da ideia de “dança exótica” pela estética burlesca e pelo Vaudeville na Europa mas, sobretudo, nos Estados Unidos do século XX (Haynes-Clark, 2010, pgs 31-40). Por fim, cabe ressaltar a influência de Hollywood, com sua produção massiva de filmes e imagens sobre o Oriente a partir de estereótipos orientalistas clássicos: desertos misteriosos e traiçoeiros, homens bárbaros e violentos (do beduíno ao terrorista islâmico), mulheres sensuais e perigosas que dançam provocativamente (Maira, 2008).

Se, por um lado, o que chamamos hoje de “dança do ventre” é sim resultado do colonialismo e das representações que ocidentais fizeram da dança oriental, havendo uma grande influência de como a cultura de massas estadunidense comercializou essa prática, não se deve negligenciar os processos culturais específicos dos países do Oriente Médio e Norte da África e apagar seu papel ativo na redefinição estética de sua própria dança. Desta forma, não se nega a importância de entender como a dança do ventre chegou e foi

transformada em países europeus e americanos, evidenciando as várias influências estéticas, culturais – e também orientalistas – nas práticas de dança do ventre atuais no Brasil. Porém, o foco deste capítulo, será o desenvolvimento da *raqs sharqi* (“dança oriental” em árabe) no Egito a fim de destacar os intrincados processos internos nas transformações do mercado de dança e entretenimento no país. Para isso, começemos pelo contexto histórico e político.

### 3.1 – O Egito na virada do século XIX para o século XX

Esse período foi palco de uma série de transformações estruturais relacionadas ao processo de “modernização” promovido pelo governante otomano Muhammed ‘Ali, já comentado no capítulo anterior. Desde sua morte, em 1848, até a década de 1880, o Egito foi governado por seus descendentes, período que ficou conhecido como Quedivato<sup>43</sup> e que também foi marcado pela penetração do grande capital europeu no país, sendo a abertura do Canal de Suez em 1869 um grande marco neste sentido (Abdel-Malek, 2010, p. 402)<sup>44</sup>. A forte presença política, econômica e cultural estrangeira não deixou, é claro, de promover reações. O sentimento nacionalista egípcio se desenvolveu conjuntamente com o estabelecimento de uma burguesia nacional egípcia e de seus partidos políticos. A ameaça desta organização e sua associação com o exército fez com que, em 1882, os britânicos intervissem militarmente, bombardeando Alexandria e estabelecendo um “protetorado velado”, desmantelando as facções nacionalistas no governo e no exército egípcios, assegurando o controle do Quediva, aliado dos britânicos.

Essa influência política europeia, sobretudo inglesa, iria durar até a metade do século XX, com o Egito tendo governantes – de quedivas a sultões a reis – que respondiam ao imperialismo britânico de forma mais ou menos dócil. Os sentimentos nacionalistas

---

<sup>43</sup> Título de Quediva foi criado em 1867 para Isma’il Pasha, (neto de Muhammed ‘Ali) e seus sucessores, oficializando, assim, a hereditariedade do governo. O título equivalia ao de Vice-rei otomano, porém utilizado para diferenciar-se de outros governantes que possuíam esse cargo no Império Otomano, já que os governantes do Egito, desde Muhammed ‘Ali, buscavam independência em relação ao controle turco, mesmo que seguissem fazendo parte do Império (Abdel-Malek, 2010, p. 385).

<sup>44</sup> O Canal de Suez é uma via navegável, construída no Egito entre a parte continental (africana) e a península do Sinai (asiática), criando uma ligação entre o Mar Mediterrâneo e o Mar Vermelho. A abertura do canal permitiu rotas navegáveis que saíssem da Europa e fossem em direção ao oceano Índico. A importância estratégica, comercial e militar da construção desse canal atraiu as potências europeias, tanto é que em 1846, foi criada a Sociedade de Estudos do Canal de Suez com representantes da Grã-Bretanha, França e Áustria. A concessão da construção do Canal, porém, foi concedida à companhia francesa de Ferdinand de Lesseps e, por conta de sua dívida externa, o Egito foi obrigado a vender sua parte do canal à Grã-Bretanha, em 1875. A partir daí, o Canal ficou quase que completamente na mão das duas potências europeias, até a nacionalização do Canal em 1956 pelo então presidente nacionalista egípcio Gamal Abdel Nasser.

não deixaram de se manifestar em diversas frentes, havendo uma heterogeneidade de ideias liberais, islâmicas e socialistas sendo desenvolvidas e discutidas em solo egípcio.

Levar em consideração a história nacional egípcia e sua relação complexa com o colonialismo europeu, somado à diversidade de manifestações culturais, políticas e intelectuais nos ajuda a entender o desenvolvimento cultural egípcio até princípios do século XX. Se a influência do imperialismo europeu é forte e inegável, esse também é o momento do estabelecimento do Egito como Estado nacional e de uma burguesia egípcia com fortes sentimentos nacionalistas que interagiu tanto com o modelo de modernidade eurocêntrico quanto com as manifestações de outras classes sociais urbanas e rurais egípcias. Sobre isso, Abdel-Malek comenta:

A imitação do Ocidente era vista, com alegria, como uma operação de superfície – um espelho do ser possível, já que não podia se tratar de um possível atualizável: a vestimenta; o urbanismo; a música sob a forma de ópera, mas também de composições militares; o teatro, sobretudo; esboços de romance. Obviamente que os salões não poderiam mascarar o essencial, isto é, o ressurgimento do Estado nacional. Eles não conseguiriam mais atenuar, nem que fosse por um momento, a voz do país profundo. Esta, tal como a expressam os ditados, os provérbios e os costumes, era impregnada por um sentimento de usurpação – não no imediato, mas através e no final de uma história milenar; porém, uma usurpação impensável, tão profundo era o enraizamento de cada um na gleba imemorial. A sensibilidade popular viria à tona através de moldes e de fórmulas expressando a necessidade de mediações viáveis (Abdel-Malek, 2010, p. 402).

O que o autor busca transmitir nesse parágrafo é justamente a intrincada relação entre a heterogênea burguesia egípcia com os modelos civilizacionais ocidentais postos na virada do século XIX para o XX. Mais do que pensar em uma problemática dicotomia entre “tradição” e “modernidade”<sup>45</sup>, o que se propõe aqui é pensar na interação entre elementos europeus, egípcios e otomanos na constituição cultural e política tanto nas “metrópoles” quanto na “colônia”.

Como colocado por teóricos decoloniais latino-americanos, como Ramón Grosfoguel e Santiago Castro-Gómez (2007), a modernidade europeia é um fenômeno

---

<sup>45</sup> Como colocado pela teórica decolonial muçulmana, Sirin Adbli Sibai, a oposição entre “modernidade” e “tradição” é uma falsa dicotomia gerada pela situação colonial. Ela argumenta que a “modernidade ocidentalocêntrica se autocompreende e projeta como modelo objetivo (...), universal e ideal para ser alcançado por todas as culturas e civilizações do mundo” e, por outro lado, designa os saberes não ocidentais como “tradicionais”, caracterizando este termo como “resíduos de um passado sem futuro, sendo este, o futuro, propriedade exclusiva do Ocidente (...), condenando assim a todos ‘os outros’ ao silêncio e invisibilização mediante à imposição de um único caminho de acesso através dos marcos modernos ocidentais” (Sibai, 2016, pgs. 90 e 91).

indissociável do colonialismo e, portanto, o imperialismo e suas consequências culturais são intrínsecos tanto às potências europeias quanto às suas colônias. Não se deve pensar apenas em termos unilaterais, de uma imposição cultural europeia sobre a cultura egípcia, sem levar em consideração as reelaborações e dinâmicas culturais próprias do país. Além disso, não se deve esquecer que as relações coloniais também impactaram profundamente a cultura europeia, como já foi analisado em relação ao próprio furor orientalista e sua influência no desenvolvimento artístico europeu (veja-se a pintura orientalista europeia e a dança moderna estadunidense). Busco entender a situação colonial, portanto, como uma “zona de contato”, como colocado pela antropóloga Mary Louise Pratt, ou seja, como um espaço “onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam umas com as outras, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999, pgs. 27 e 31).

Levando em consideração as interações sociais e culturais na situação colonial, dadas suas relações de poder assimétricas, pode-se pensar no desenvolvimento da *raqs sharqi* egípcia a partir de uma circularidade de culturas nessa “zona de contato”. Se por um lado as influências estrangeiras foram determinantes nas transformações estéticas e de significados do que veio a se consolidar como dança do ventre/*raqs sharqi*, tais influências, no Egito, foram reelaboradas seguindo lógicas e propósitos internos. Logo, na próxima sessão, veremos como essa nova espécie de entretenimento surgiu no Egito em um momento de choques e trocas culturais, estando, portanto, em diálogo com as novas formas de se entender e elaborar sentimentos de pertencimento e identidade enquanto o país se consolidava como um Estado nacional moderno.

### 3.2 – O desenvolvimento da *raqs sharqi*

Como já explicitado na introdução, termo *raqs sharqi* (رقص شرقي) pode ser traduzido do árabe como “dança do leste” ou “dança oriental”. Essa denominação, até onde se sabe, surgiu no Egito para designar a forma de dança que passou a ser apresentada em casas de entretenimento de centros urbanos egípcios que começaram a aparecer justamente na virada do século XIX para o XX. Este nome, porém, se consolidou apenas por volta dos anos 1920 e 1930 precisamente como um contraponto aos estilos de dança “afrangi” ou estrangeiros<sup>46</sup> (Ward, 2018, p. 63). O livro *Egyptian Belly Dance in*

---

<sup>46</sup> “embora o termo *raqs sharqi* existisse antes da década de 1920, seu significado era mais generalizado. O adjetivo *sharqi* (“oriental”) era frequentemente usado como contraponto ao adjetivo *afranki* / *afranjī* (“franco”, ou seja, estrangeiro) para estabelecer uma distinção entre as ideias e práticas do Oriente Médio

*Transition: The Raqs Sharqī Revolution, 1890 - 1930*<sup>47</sup> (2018) da pesquisadora estadunidense Heather Ward é a principal referência até o momento para a compreensão desta transformação. A autora utiliza não apenas fontes europeias para documentar este processo, mas também registros e evidências produzidas em árabe pelas próprias casas de entretenimento, como folhetos e programas dos serviços oferecidos, além de registros jornalísticos e documentos oficiais. Assim, Ward oferece uma alternativa às narrativas eurocentradas do processo de constituição da dança do ventre.

O principal argumento da autora é que, ao contrário do que até então afirmava a bibliografia especializada no assunto, esse estilo de dança e entretenimento não foi elaborado a fim de agradar os gostos ocidentais, direcionando-se apenas ao público estrangeiro que residia no Cairo e Alexandria. Por um lado, as reformas estruturais que foram promovidas no Egito ao longo do século XIX seguindo um processo de urbanização e transformações socioculturais relacionadas à presença colonial britânica no país de fato impulsionaram a abertura de cafés, teatros, boates, e casas de entretenimento de maneira geral, transformando a dança que era tradicionalmente praticada por *ghawazee*, *khawalat* e *awálim*. Porém, segundo a autora, “a afirmação de que os proprietários destas salas de entretenimento egípcias estavam direcionando seus programas especificamente para europeus, americanos e a elite egípcia é simplesmente falsa” (Ward, 2018, p. 182). Ela defende que, nesses ambientes, a chamada *raqs sharqi* surgiu como um produto híbrido “de egípcios definindo e afirmando ativamente sua identidade cultural e nacional enquanto sob o domínio de uma potência ocupante estrangeira” (Ward, 2018, p. 16) fundindo, de forma dinâmica e contingente, a estética orientalista europeia e estadunidense com corporeidades e musicalidades locais.

Um elemento importante de ser analisado nesse processo foi a transformação no consumo da dança. Anteriormente, a apresentação de dançarinas e dançarinos profissionais ocorria em ocasiões especiais: em festivais de rua, celebrações de casamentos, de batizados ou uma festa em honra a algum visitante especial no caso de famílias abastadas. As casas de entretenimento modificaram esse cenário, passando a oferecer apresentações regulares a um preço definido. Não era mais necessário um evento especial ou uma celebração para desfrutar de música e dança: eles eram oferecidos diariamente e a preços acessíveis tanto às classes mais altas quanto às massas populares,

---

e as dos estrangeiros. Assim, *raqs sharqī* poderia ser usado genericamente para se referir a qualquer forma de dança “oriental.” (Ward, 2018, p. 63).

<sup>47</sup> A Dança do Ventre Egípcia em Transição: A Revolução Raqs Sharqī, 1890 – 1930.

havendo, inclusive, matinês especiais para famílias ou direcionadas apenas a grupos de mulheres. (Ward, 2018, p. 127).

**Figura 11:** Dançarinas, cantores(as) e músicos no palco do El Dorado, Cairo, pré-1908.



Fonte: Cartão postal produzido por Lichtenstern e Harari, datado de 1908. Coleção pessoal de Heather Ward (Nisaa of St. Louis). Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2013/03/13/nisaa-el-dorado-cairo/> Acesso em: 01 mai. 2021.

As transformações, é claro, também foram estéticas, como se pode perceber na Figura 11, na qual é possível distinguir dançarinas com um figurino especificamente de dança (diferente daquele que vemos em imagens do início do século XIX) e uma banda, todos dispostos num palco separado do público na *Salat El Dorado*, que funcionou no Cairo mais ou menos entre os anos 1870 e 1910. Porém, salienta-se também a continuidade em relação às formas de dança preexistentes. Sobre isso, Ward afirma que:

Na década de 1930, os termos *'ālmah*, *ghāziyah* e *rāqiṣah* tornaram-se fortemente associados a contextos de performance específicos. Como observado anteriormente, o termo *'ālmah* designava uma cantora/dançarina comum que se apresentava em casamentos e outras celebrações das classes média e baixa urbanas do Cairo e Alexandria, enquanto o termo *ghāziyah* se referia a cantoras/dançarinas que trabalhavam nas aldeias rurais e nos *mawālīd*. O termo *rāqiṣah* designava uma dançarina que se apresentava em um salão de entretenimento urbano (Ward, 2018, p. 68).

Porém, ela lembra, até a atualidade existem sobreposições nessas funções, que não devem ser tomadas como categorias fechadas, mas como identidades fluídas e negociáveis. Ward argumenta que as primeiras *raqiṣat* eram *awálim* e *ghawazee* que encontraram trabalho nos estabelecimentos do Cairo e Alexandria. Desta maneira, leva-se em consideração o forte diálogo entre a dança que era oferecida nessas casas de entretenimento com a dança que seguia acontecendo em contextos tradicionais de celebrações, exercendo forte influência uma sobre a outra e não sendo completamente independentes. Assim sendo, deve-se lembrar do papel importante das dançarinas tradicionais nas redefinições estéticas, coreográficas e profissionais no momento do surgimento da *raqs sharqi* como uma “dança concerto”, ou seja, oferecida para um público pagante e que assiste passivamente à performance, indo até o local em que a dança ocorre com certa regularidade.

Uma figura deste período muito lembrada por estudiosos e praticantes da dança do ventre é a empresária síria Badia Masabni. Nascida em 1892, ela começou sua carreira com entretenimento como atriz, no Egito, tendo trabalhado também como cantora e dançarina em *cafes* e *salats* na Síria e no Líbano (evidenciando-se aqui, que este processo não era exclusivo ao Egito). Abriu sua primeira casa de entretenimento no Cairo em 1926 e teve diversos estabelecimentos antes de fundar seu espaço mais famoso, o *Casino Opera*, inaugurado apenas em 1940 (Ward, 2018, p. 182). Masabni, através do *Casino Opera*, lançou a carreira de várias dançarinas que vieram a ficar famosas como Taheya Karioka e Samia Gamal, sendo, portando, considerada a precursora do que veio a ser conhecido como a “Era de Ouro” da dança do ventre, que será comentada adiante.

Se por um lado Badia Masabni introduziu uma série de inovações que realmente marcaram profundamente a história da dança do ventre, por outro lado algumas atribuições a ela aferidas são infundadas e exageradas. Por exemplo, de que o *Casino Opera* tenha sido o primeiro estabelecimento do gênero no Egito, o que não se verifica, já que existem evidências de casas de entretenimento semelhantes aos fins do século XIX e uma vez que a própria Badia fora proprietária de outras casas antes dessa. Outra inovação que comumente se atribui a Badia é a invenção do *badlah* – o figurino de duas peças até hoje utilizado na dança do ventre composto por saia/cinturão e bustiê – ou afirmações de que ela tenha simplesmente copiado os modelos que eram utilizados por artistas ocidentais nas fantasias orientalistas teatrais ou para Hollywood. De acordo com Ward, porém, o que parece mais provável é que o figurino de duas peças tenha se



desenvolvido a partir de transformações dos figurinos de dança locais, integrando aspectos da moda teatral ocidental, porém adequando-os ao estilo de trajes egípcios já existentes. Assim, “ao adotar e integrar aspectos da moda teatral ocidental em seus próprios trajes, as dançarinas egípcias inadvertidamente reabsorveram elementos de sua própria estética de figurino que haviam sido filtrados pelas lentes da fantasia orientalista ocidental” (Ward, 2018, p. 164).

Um exemplo dos figurinos que eram usados no estabelecimento de Badia Masabni, provavelmente nos anos 1940 (a imagem não é datada), pode ser visto no fragmento de folheto abaixo (Figura 12 - a imagem completa e a tradução podem ser acessadas nos Anexos A e B). Chamo aqui a atenção para o fato de que o folheto está em árabe, o que faz com que descartemos a hipótese de que fosse direcionado aos residentes estrangeiros no Egito

**Figura 12:** Folheto anunciando novas dançarinas no *Casino* de Badia Masabni, a sexta mulher da esquerda para a direita



**Fonte:** Classic Arab of the Arts. Disponível em: <https://classic-arabs-of-the-arts.tumblr.com/post/57363011537/bellydanceclassics-some-very-old-photographs> Acesso em: 05 mai. 2021

Por fim, também é atribuída a Badia Masabni a mescla da dança oriental com estilos ocidentais, normalmente destacando-se apenas o *ballet* que teria introduzido os deslocamentos e posturas mais alongadas na dança do ventre. Essa afirmação, porém,

ignora as diversas outras influências estéticas e o caldeirão cultural que era o Egito à época. Muitos dos donos e donas de estabelecimentos de entretenimento eram estrangeiros, sobretudo gregos, sírios e libaneses, assim como as dançarinas, muitas das quais de origem marroquina, argelina, tunisiana, turca e persa. A própria Badia Masabni afirmou em uma entrevista de televisão em 1966 que teria integrado elementos da dança latina, turca e persa na dança tradicional egípcia (Ward, 2018, p. 94). As dançarinas de *raqs sharqi*, sobretudo as que se destacaram no cinema, eram artistas bem treinadas em várias modalidades (de sapateado a estilos latinos), sendo um exemplo evidente a famosa Taheya Karioka. Seu nome de nascimento era Badawiya Mohamed Karim Ali Sayed e recebeu o nome artístico “Karioka” pois seu coreógrafo pessoal no *Casino* de Badia Masabni criou para ela uma coreografia baseada na dança chamada “Carioca”, que foi popularizada no filme estadunidense *Flying Down to Rio*, de 1933<sup>48</sup>.

Percebe-se então como é simplista atribuir as transformações na dança do ventre egípcia ao longo do século XX apenas como adaptações feitas para se adequar ao gosto ocidental a partir da cópia dos figurinos de Hollywood e agregando passos de *ballet* à dança. É necessário pensar nos complexos fluxos culturais que estavam em jogo no Egito nesse período e no ativo papel de dançarinas, donos e donas de casa de entretenimento e do próprio público egípcio nas redefinições estéticas e artísticas que a dança sofreu ao longo do tempo, levando em consideração não apenas as influências ocidentais, mas também de outros países do Oriente Médio e Norte da África nesse processo.

### **3.3 – A dança do ventre no Egito ao longo do século XX: um brevíssimo olhar**

O estilo de dança desenvolvido nessas salas de entretenimento de classe média e alta, apresentado no cinema egípcio de meados do século XX, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950 (às vezes, estendendo-se até os anos 1980), ficou conhecido como a “Era de Ouro” da dança do ventre. Esse é o momento no qual a indústria de entretenimento egípcia configura-se como a maior do mundo árabe, com produção musical e cinematográfica significativas, exportando filmes, músicas, bandas e elementos da cultura de massas em geral para os outros países falantes de árabe no Norte da África e Oriente Médio.

Muitos dos filmes egípcios possuíam números de dança, levando ao estrelato de dançarinas como Samia Gamal, Taheya Karioka, Naima Akef, Nagwa Fouad e Souheir

---

<sup>48</sup> Para uma análise detalhada dos estilos de dança performados por Taheya Karioka, ver Badriyah (2020).

Zaki, que são lembradas com grande admiração e citadas como fonte de autenticidade e da “verdadeira arte e essência da dança do ventre”, tanto pela comunidade internacional de dançarinos e dançarinas do ventre como pelo próprio público egípcio e árabe em geral. O website “The Belly Dance Museum”, da bailarina tcheca Badriya, é uma ótima fonte de imagens do período, reunindo cartões postais, artigos de revistas, cartazes de filmes que demonstram como essas artistas apareciam nas mídias egípcias e estrangeiras, sendo um exemplo o anúncio abaixo (Figura 13) do filme *El Wahsh* (O Monstro), de 1954, estrelando Samia Gamal.

**Figura 13:** Anúncio de jornal do filme *El Wahsh* (O Monstro) de 1954 com Samia Gamal.



Fonte: The Belly Dance Museum, de Badriya. Disponível em: <https://www.badriyabellydance.com/museum-golden-era-collection> Acesso em: 04 mai. 2021.

Tendo sido essencial para a popularização da estética e da maneira de dançar que influenciou dançarinas e dançarinos ao redor do mundo, esse período também está envolto em uma aura de nostalgia e romantismo que idealiza o que era a dança no período, assim como suas dançarinas estrelas. Cabe mencionar que o que aparece nos filmes são os contextos glamourizados das classes mais abastadas e que, mesmo que estas artistas tenham recebido fama e visibilidade através do cinema e da TV, o trabalho com entretenimento nunca deixou de ser malvisto, precarizado e fonte de forte regulação estatal no Egito. Muitos dos filmes em que essas mesmas artistas atuavam retrataram as dançarinas como mulheres degeneradas, muitas vezes tendo fins dramáticos como

punição por sua profissão “indecente” ou, ainda, eram retratadas como mulheres provocantes que seduziam os homens com sua dança.

O público de praticante e profissionais da dança do ventre, assim como muitos dos acadêmicos e acadêmicas que pesquisam sobre, comumente tratam as performances destas dançarinas – nas cenas de dança descontextualizadas de seus filmes que temos acesso através do YouTube – como a “autêntica” e única versão possível da dança do ventre performada nessa época. Ignora-se, assim, que ao longo de todo o século XX o contexto de entretenimento tradicional e para as classes mais baixas seguiu existindo e também se transformou. O circuito de casamentos manteve-se através dos músicos e dançarinas da Rua Muhammad Ali (Figuras 14 e 15 abaixo e 19, 20 e 21 no Anexo C), no Cairo, uma avenida com lojas especializadas em música e onde se concentrava grande parte dos artistas de classe baixa<sup>49</sup> (Nieuwkerk, 1995, p. 50).

**Figura 14:** Dançarinas da rua Muhammad Ali trabalhando em casamentos populares entre 1987 e 1989.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karin van Nieuwkerk, gentilmente cedida para os propósitos deste trabalho (reprodução proibida).

<sup>49</sup> Sobre o circuito de casas de entretenimento para as classes média e baixa e sobre o circuito tradicional de celebrações e casamentos, a principal referência é o trabalho da antropóloga holandesa Karin van Nieuwkerk em seu livro *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt* (“Um ofício como qualquer outro”: Cantoras e Dançarinas no Egito, 1995). Tendo realizado seu trabalho de campo entre dançarinas e músicos da rua Muhammed Ali no fim da década de 1980, além de reconstituir a história dessas profissionais, a autora elabora um interessantíssimo trabalho sobre como elas negociavam sua profissão indesejada frente a pressões religiosas, de gênero e de sexualidade na sociedade egípcia.

**Figura 15:** Dançarina da Rua Muhammed Ali (possivelmente Nazla al-Adil) em casamento por volta de 1970, provavelmente no Cairo.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Heather D. Ward (Nisaa of St. Louis), gentilmente cedida para os propósitos deste trabalho (reprodução proibida).

Percebe-se aí mais um apagamento referente à história da dança egípcia, agora em relação às dançarinas e dançarinos das classes populares, em geral compostas por pessoas não brancas<sup>50</sup>. Assim, a dança do ventre elitizada e embranquecida da “Era de Ouro” acaba sendo o único referencial de dança egípcia para praticantes ao redor do mundo, tratada como modelo de autenticidade, enquanto as dançarinas de contextos populares são vistas, quando muito, como elementos folclóricos, ou ainda como dançarinas de má qualidade.

Esse apagamento pode ser visto por muitas frentes. Por um lado, ele é fruto das fantasias orientalistas construídas pelo ocidente, nas quais as dançarinas da Era de Ouro se encaixam mais ou menos bem, com seus corpos brancos, magros e jovens, figurinos caros, elaborados e reluzentes e seus papéis nos filmes que incorporam a ideia da dançarina *femme fatale*. Não se deve ignorar, porém, as complexas relações que egípcios e egípcias estabelecem com a dança e a dançarina profissionais (Niewkerk, 1995;

---

<sup>50</sup> Cabe mencionar que o Egito é um país multiétnico e com dinâmicas próprias em relação ao racismo estrutural e cotidiano que não serão analisadas aqui. Saliento, apenas, que tanto as dançarinas brancas dos filmes egípcios quanto a população “parda” e negra são representativos dessa população desigual e heterogênea.

Roushdy, 2010) e as próprias dinâmicas políticas e culturais egípcias em um século XX em que o país se constituía como um Estado-nação e, portanto, estava no processo de criar e entender a própria cultura a partir dos ideais nacionalistas e do diálogo com o modelo de modernidade eurocentrada. Cabe, assim, ressaltar que as transformações políticas ocorridas ao longo do século XX tiveram influência direta na maneira como o mercado de entretenimento se desenvolveu, levando em consideração os sentimentos nacionalistas que estavam em voga, inclusive criando sentimentos de rechaço à *raqs sharqi*, e a busca por alternativas culturais que se adequassem ao projeto de nação que estava sendo construído. Esse sentimento de rejeição se insere em um contexto de busca por modernização do Egito, que era simultaneamente pautado por um olhar ocidentalizado enquanto buscava se afirmar como um Egito independente do Ocidente.

O Egito deixou de ser uma monarquia controlada por britânicos em 1952 através da revolução liderada por uma facção nacionalista do exército liderada por Gamal Abdel Nasser e, desde então, é governado por militares. Os anos 1950 e 1960 foram importantíssimos nas definições culturais em relação à nação que os egípcios almejavam construir, correspondendo ao momento do surgimento de trupes de dança folclóricas estatais, sendo o coreógrafo Mahmoud Reda a figura mais conhecida, neste sentido. Tendo nascido de uma família de classe média do Cairo em 1930, Mahmoud Reda foi atleta de ginástica olímpica, bailarino de folclore argentino e de ballet. Fundou em 1959 com seu irmão, Ali Reda, a *Reda Troupe*, com o objetivo de levar danças folclóricas egípcias para os palcos dos grandes teatros do país. O processo de criação de suas coreografias se deu a partir de viagens de campo que os irmãos realizaram pelo interior do Egito, inspirando-se em elementos tradicionais de cada região como passos de dança, ritmos, vestimentas ou até ações do cotidiano para criar coreografias que representassem cada uma dessas regiões. O apelo às raízes populares egípcias agradou ao público e ao governo de Gamal Abdel Nasser. Em 1961, a *Troupe* tornou-se estatal, fazendo parte do projeto de nação de Nasser ao representar a cultura nacional através da dança.

**Figura 16:** Farida Fahmy e bailarinos em performance da *Reda Troupe* por volta de 1970.



Fonte: Website de Farida Fahmy. Disponível em: <http://www.faridafahmy.com/haggala.html>  
Acesso em 05 mai. 2021.

Nesse processo de criar e levar danças folclóricas<sup>51</sup> egípcias para o palco, Reda utilizou elementos de seu treinamento em ballet e ginástica olímpica, além de sua criatividade individual nas coreografias. Também adotou elementos cênicos e figurinos coloridos que se adequassem ao palco, desenvolvidos por Farida Fahmy (Figura 16), cunhada de Reda e bailarina principal da companhia. Esse modelo seguia o proposto por trupes de danças folclóricas estatais que já haviam se consolidado, por exemplo, através da *Moiseyev Dance Company* da União Soviética (Shay, 1999). Ao mesmo tempo, a *raqs sharqi*, apesar de seguir sendo popular no cinema e nas celebrações das classes populares, era rechaçada por muitos intelectuais nacionalistas. Por exemplo, Salama Musa, que segundo Noha Roushdy (2010, p. 75) foi um intelectual egípcio proeminente de convicções radicalmente seculares, socialistas e feministas, escreveu em 1947:

a dança foi e ainda é uma arte estranha à cultura árabe. O que esta comunidade conhece dessa arte se limita às práticas de escravas que

---

<sup>51</sup> Cabe salientar que o termo “folclore” surge no século XIX, no contexto de constituição e unificação dos Estados nacionais europeus a fim de proporcionar a esses estados-nação emergentes uma ideia de cultura nacional unificada e a construção de identidades nacionais que englobassem também as culturas populares, mas, em geral, de maneira higienizada pelas elites (Shay, 1999; Anderson, 2008; Hobsbawm, 2008).

aprenderam a dançar com o único propósito de excitar sexualmente seus senhores. Herdamos esses movimentos lascivos, que nossa integridade após nosso despertar em 1919 achou por bem abolir. Essa foi uma boa resolução. No entanto, a dança europeia não é como a nossa. É uma grande arte. Que o leitor observe que a dançarina europeia olha para a frente enquanto dança; ela se levanta. Conseqüentemente, entendemos por que os europeus pensam positivamente sobre a dança e nós negativamente (Musa, 1947, p. 81-2, tradução do árabe para o inglês de Noha Roushdy *apud* Roushdy 2010, p. 75).

Percebe-se, assim, a ligação direta entre cultura – manifesta através da dança – e as políticas e sentimentos nacionalistas vigentes no Egito da segunda metade do século XIX. Nota-se também que o apreço ou despreço por determinados estilos de dança é uma questão, também, de classe. A dança utilizando os quadris apresentada tanto no cinema e nos estabelecimentos de classe alta, mas sobretudo aquela praticada socialmente e em celebrações pelas classes populares é vista por muitos membros da elite como práticas “primitivas” opostas à ideia de modernidade europeia, que era tida como modelo a ser alcançado.

\*\*\*

Finalizo este capítulo buscando chamar atenção para a importância do contexto político, econômico e cultural no Egito ao longo dos séculos XIX e XX para o entendimento do processo histórico de consolidação do que hoje chamamos de “dança do ventre”. Busco também destacar a extrema heterogeneidade egípcia – em termos de classe, de etnia, de percepções religiosas, intelectuais e culturais – que muitas vezes é ignorada e, por conta disso, acaba gerando confusões entre estudiosas(os) e praticantes de dança do ventre. Essa diversidade ocasiona grande divergência de visões sobre a dança e os modos de dançar entre os(as) próprios(as) egípcios que, ao serem analisados de nosso lugar distante – geográfico, linguístico e cultural – podem soar paradoxais. Porém, ao nos aprofundarmos em questões políticas e sociais, tendo em mente a diversidade de ideias e modos de ver o mundo produzidos pela própria sociedade egípcia, se torna mais fácil abraçar a complexidade inerente à realidade desse e de qualquer país.

Se buscarmos analisar essa heterogeneidade a partir de uma crítica feminista, percebe-se também as diversas formas que diferentes grupos de mulheres egípcias atuaram sobre a “dança do ventre” neste território. É importante atentar para os protagonismos tanto de mulheres da classe trabalhadora urbana ou rural na manutenção dos contextos de dança tradicionais (casamentos e diversas celebrações de ruas ou



estabelecimentos de entretenimento destinados às classes populares) quanto das mulheres de classe média e alta nos contextos dos *nightclubs* e celebrações das elites. Assim, evita-se incorrer no erro de categorizar todas essas mulheres simplesmente como “vítimas” de um patriarcado visto como universal ou como um grupo apolítico, monolítico e sem status de sujeito, como critica a teórica indiana Chandra Mohanty (2020) em relação aos feminismos ocidentais ao categorizar genericamente as “mulheres de Terceiro Mundo”. Esta autora afirma que “o trabalho feminista transcultural deve estar atento às micropolíticas de contexto, subjetividade e luta, bem como às macropolíticas dos sistemas e processos globais econômicos e políticos”. Portanto, em meu trabalho, busco destacar o papel de diferentes grupos de mulheres egípcias no desenvolvimento do que hoje chamamos de dança do ventre no Brasil e *raqs sharqi* no Egito a partir do entendimento de sua atuação em contextos históricos, políticos, culturais e sociais específicos.

O que busco salientar aqui, por fim, é o fato de que várias classes de estabelecimentos e de dançarinas(os) conviveram ao longo do século XX no Egito, mesmo que apenas as dançarinas famosas dos filmes e dos *nighclubs* das elites ou as adaptações folclóricas para o palco nos sejam acessíveis de maneira mais direta. É importante analisar essas performances da “Era de Ouro” e das trupes folclóricas estatais não como a “essência pura e autêntica” da totalidade da dança egípcia, mas como manifestações culturais específicas de uma classe social e de um tempo histórico, sendo elas produtos de grupos mais ou menos elitizados que buscaram criar uma ideia de identidade e cultura nacional que dialogasse tanto com elementos autóctones quanto com a modernidade eurocentrada.

Há de se ter em conta que o que consumimos em termos de dança egípcia aqui no Brasil, através dos vídeos na Internet ou até de aulas com professores e professoras egípcias(os), muitas vezes, são versões higienizadas e elitizadas de danças que são praticadas popularmente. Fenômenos do mercado de entretenimento egípcio – tanto atual quanto em termos históricos – são melhor entendidos se analisados a partir desse contexto tendo a noção de que discursos e visões sobre cultura em geral e dança em específico, dependem de uma série de fatores como classe social, visões políticas, faixa etária, acesso à educação formal etc. Não se busca, assim, deslegitimar nenhum saber, modo de dançar ou ensinar dança, muito menos demonizar essas manifestações artísticas que tem um papel importante na construção da cultura egípcia, mas atentar para suas especificidades e para outras manifestações de grupos – em geral, marginalizados – que também existiram e seguem resistindo.

## Conclusão

Trazendo este trabalho ao fim, espero ter oferecido uma alternativa embasada e acessível a quem busca explicações históricas sobre o desenvolvimento da dança do ventre. Como explicitado na introdução, não busquei dar conta da totalidade do conhecimento histórico referente a essa modalidade de dança, havendo, ainda, muito a se pesquisar em diferentes períodos e contextos geográficos. O que almejei foi lançar as bases para novas pesquisas – sejam na área de história ou não – que necessitem de um aporte consistente e crítico em relação à história dessa dança. Procurei, assim, estabelecer um contraponto às narrativas pouco fundamentadas que predominam entre acadêmicos(as) e praticantes da dança sobre as origens supostamente antigas da dança do ventre a fim, também, de apontar para os perigos e apagamentos inerentes à falácia da “dança do ventre milenar”.

Ao atribuir as origens da dança do ventre a um passado antigo, ignora-se todos os desenvolvimentos mais recentes relacionados à dança, jogando uma sombra tanto sobre a problemática relação dessa modalidade com o colonialismo europeu, como sobre o papel histórico crucial de grupos de dançarinas e dançarinos marginalizados como as *ghawazee*, as *awálim* e os *khawalat*. Percebe-se, assim, que essa narrativa é popular também por ser fácil: quanto mais recuado no tempo, mais admissível parece ser ignorar as complexidades de uma situação histórica. Criamos, assim, um passado mais nobre e heroico para a dança em vez de aceitarmos e admitirmos que ela nasceu de grupos pobres e subalternizados e da violência colonial. Afirmar que a dança do ventre é a “dança mais antiga do mundo” e que nasceu de contextos de honra às deusas também é uma estratégia de legitimação social, criando uma contra-narrativa às noções, também comuns, de que a dança do ventre é simplesmente uma dança erótica e que foi inventada pelas “odalisças dos sultões turcos para seduzi-los”. Porém, ela acaba recaindo no próprio orientalismo que busca confrontar, ao tratar o “oriente” como esse espaço de uma espiritualidade genérica, ignorando toda a heterogeneidade e complexidade histórica de uma “civilização”, ao atribuir a dança a “rituais de fertilidade” que teriam permanecido estagnados no tempo por mais de cinco milênios.

Soma-se aí o fato de que o “Egito Antigo” é um tema que facilmente gera fascínio e admiração do público em geral. Tendo sido apropriado pela cultura ocidental, o passado egípcio foi embranquecido e reelaborado como parte da “cultura universal”, levando à ignorância de sua longa e complexa história multiétnica, sobretudo quando se trata do

reconhecimento do papel de populações negras e pardas - subsaarianas e norte-africanas - na construção do Estado egípcio em diferentes momentos de sua história. Gera, assim, uma fácil identificação do público, sendo mais interessante e cativante associar a dança do ventre com o imaginário da “Cleópatra” de Elizabeth Taylor do que com as dançarinas egípcias de pele escura que vemos em fotografias do século XIX (Figura 17), sobretudo em uma sociedade racista como a brasileira (Karam, 2010).

**Figura 17:** À esquerda, a atriz inglesa Elizabeth Taylor no papel de Cleópatra, em filme homônimo de 1963 e à esquerda, uma dançarina núbia (sul do Egito) fotografada em 1896.



Fontes: Elyzabeth Taylor no Pinterest e fotografia “A Nubian Dancing Girl, Upper Egypt” da Keystone-Mast Collection, UCR/California Museum of Photography, University of California at Riverside. Disponível em: <https://oac.cdlib.org/ark:/13030/kt8m3nd9xr/?&brand=oac4> Acesso em 5 mai. 2021.

Não descarto completamente a possibilidade de que desde o período faraônico existissem danças que utilizassem movimento de quadril, torso e abdômen, já que é possível se utilizar de métodos da antropologia de estudo de práticas atuais para criar hipóteses sobre práticas de danças antigas. Meu argumento, porém, é de que a existência de um movimento não pressupõe a existência de uma dança: afinal, não se conta a história do *ballet* a partir do surgimento da pirueta, da mesma maneira que não se deveria pressupor a existência da dança do ventre a partir da existência de movimentos de quadril.

“Dança do ventre” está relacionada a uma certa estética, musicalidade, princípios e valores impossíveis de serem atribuídos aos egípcios antigos e que se relacionam mais com as transformações culturais ocorridas no Egito e outros locais onde essa dança

começou a ser praticada a partir do século XIX. Desta maneira, detalhei no primeiro capítulo tanto a falta de evidências históricas que permitam afirmar essa origem antiga da dança, como a problemática orientalista desse discurso a fim de, no segundo capítulo, destacar justamente o protagonismo de grupos de dançarinas e dançarinos normalmente negligenciados ou tratados como secundários e meras curiosidades folclóricas nas abordagens sobre história da dança do ventre.

Assim, há de se ter em conta as dinâmicas políticas egípcias e coloniais que muito influenciaram a constituição não só da dança do ventre, mas também nas chamadas “danças folclóricas” egípcias. Por isso, no terceiro capítulo, dei destaque às conjunturas históricas egípcias no século XX com o objetivo de aprofundar os debates sobre a chamada “Era de Ouro” da dança do ventre e sobre a constituição das trupes folclóricas estatais. Meu objetivo, neste sentido, foi problematizar a romantização e idealização desse período como modelo de uma dança “pura e autêntica”, integrando perspectivas críticas sobre esses estilos nas narrativas históricas sobre a dança.

Finalizo este trabalho sugerindo uma reflexão sobre o papel social de dançarinas, dançarinos, pesquisadoras e pesquisadores ao tratar sobre as questões históricas relativas à dança do ventre. Sendo a dança do ventre um estilo altamente comercial, que movimenta toda uma rede econômica de bens e serviços a ela relacionados, deve-se levar em conta sua inserção no mercado capitalista global e as posições periféricas, tanto do Egito quanto do Brasil, nesse mercado global de dança do ventre. Sendo sociedades extremamente estratificadas em termos de classes sociais, etnias e religião, é de extrema importância considerar as relações de classe, gênero, raça, sexualidade e geracionais que operam em ambos os contextos e na maneira como a dança do ventre acaba sendo comercializada em casa país.

No Brasil, a dança do ventre é um fenômeno predominantemente feminino, branco, de classe média, embora atualmente haja esforços de dançarinas e dançarinos negros para serem valorizados por sua participação no mercado. No Egito, a dança do ventre social ou “não profissional” é amplamente praticada por mulheres e por homens em ambientes privados e festas de diferentes classes sociais. Em contraste, profissionalmente há uma estratificação social que divide locais, dançarinas e seu público em nichos específicos que geralmente não se misturam: uma dançarina vinda de uma classe social desprivilegiada dificilmente dançará em um hotel cinco estrelas. Além disso, a tendência é que quanto mais alta a classe do local, mais branca será a bailarina

empregada, sem quase nenhuma abertura no mercado para dançarinas negras ou corpos que não se enquadrem nos padrões normativos de beleza feminina do Egito.

Sugiro atentar para essas diferenças em termos de mercado de dança e apontar para as potencialidades que a comunidade artística da dança do ventre construiu no Brasil e que são muito próprias de nosso país. No Brasil, a dança do ventre foi construída como uma dança que possibilita a construção de comunidades (sobretudo femininas) e se apresenta, para muitas mulheres, como uma alternativa ao controle dos corpos que é próprio da nossa herança cultural judaico-cristã patriarcal. Mesmo que seja possível levantar uma série de críticas ao chamado “mercado” da dança do ventre, que em geral reproduz relações racistas, elitistas, sexistas e gordofóbicas, também se fala muito no potencial empoderador e terapêutico da dança do ventre. Aqui apresentam-se alternativas de utilização da dança como forma de resistência aos padrões estéticos, de ser uma dança para “todes” não importando tipo físico ou idade e que possibilita uma releitura positiva dos corpos – femininos ou masculinos – que dançam.

Há de se entender, porém, que isso não existe no Egito e que não é possível – e, em minha opinião, nem necessário – recorrer à História para justificar essas práticas. Não desmereço, portanto, os muitos trabalhos que, no Brasil, se utilizam de arquétipos ou de relações com a mitologia egípcia para trabalhar questões artísticas ou terapêuticas relacionadas à dança. O que sublinho é que essas relações não são históricas e nem precisam ser. Acredito eu ser muito mais coerente e revolucionário reconhecer que essas potencialidades são criações internas, sem ter de justificá-las com uma narrativa histórica mítica que recai em estereótipos e fantasias orientalistas e que não podem ser verificadas a partir das metodologias próprias da disciplina histórica. Existem, porém, outras disciplinas que, sim, permitem abordagens nesse sentido, como a psicologia ou a dança-terapia.

Finalizo esse trabalho esperando ter contribuído para a construção de conhecimento sobre dança do ventre tanto no âmbito acadêmico quanto na comunidade de praticantes e admiradoras(es) da dança do ventre no Brasil. Ao trazer perspectivas de uma historiadora, espero estimular que mais pesquisas sejam feitas nessa área a fim de aprofundar conhecimento crítico sobre a história da dança, sem cair em romantizações e idealizações. Ainda há um longo caminho a percorrer, mas espero que, cada vez mais, esse seja um esforço coletivo e que esse trabalho tenha sido apenas uma semente plantada que irá inspirar futuras pesquisas no assunto.

## Bibliografia:

ABDEL-MALEK, Anouar. O renascimento do Egito (1805- 1881). In: AJAYI, J. F. Ade (Ed.). **História Geral da África VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: Unesco, 2010. p. 377-410. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=205184](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=205184)>. Acesso em: 10 mai. 2017.

ABU-LUGHOLD, Lila. **Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.

ABU-LUGHOLD, Lila. **Do Muslim Women Need Saving?** New York and London: Harvard University Press, 2013.

ABRÃO, Ana Carla Peto; PEDRÃO, Luiz Jorge. **A contribuição da dança do ventre para a educação corporal, saúde física e mental de mulheres que frequentam uma academia de ginástica e dança**. Revista Latino-americana de Enfermagem. Março-abril; 13(2):243-8, 2005.

ADRA, Najwa. Belly Dance: An Urban Folk Genre. In: SHAY, Anthony, SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

AHMAD, Aijaz. Orientalismo e depois: ambivalência e posição metropolitana na obra de Edward Said. In: AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente: Ensaio**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. p. 109-166.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARVIZU, Shannon. The Politics of Bellydancing in Cairo. **The Arab Studies Journal**, Vol. 12/13, No. 2/1 (Fall 2004/Spring 2005), Arab Studies Institute pp. 159-181. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27933913> Acesso: 24 abr. 2020.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Gomes de (2018). **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”**. 2018 198 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182762>> Acesso em: 20 mar. 2021.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawázee e Awálim: a dança egípcia a partir da obra de Edward Willian Lane**. 2014. 62 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/182762> . Acesso em: 20 mar. 2020.

BADRAN, Margot. **Feminismo en el Islam**. Convergencias laicas y religiosas, Ediciones Cátedra, Madrid, 2012, [1ª edição em inglês de 2009, Tradução para o espanhol de Tania Arias].

BADRIYAH. **Taheya Carioca's Dance Analysis – part 1**. 2020. The Bellydance Museum. Disponível em: <https://www.badriyahbellydance.com/post/taheya-carioca-s-dance-analysis-part-1>. Acesso em: 05 maio 2021.

BALDEZ, Cintia da Silva. **Prevalência de lesões em bailarinas de dança do ventre**. 2017. 47 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172056>. Acesso em: 17 mar. 2021.

BAREKET, O., KAHALON, R., SHNABEL, N., & GLICK, P. (2018). **The Madonna-Whore Dichotomy**: Men who perceive women's nurturance and sexuality as mutually exclusive endorse patriarchy and show lower relationship satisfaction. *Sex Roles: A Journal of Research*, 79(9-10), 519–532. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11199-018-0895-7> Acesso em: 17 mar. 2021.

BAPTISTA, Thais da Silva. **A Dança do Ventre: movimento e expressão**. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Socioculturais e Comportamentais do Movimento Humano, Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39136/tde-21012020-141043/publico/Dissertacao\\_Final\\_Thais\\_Baptista.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39136/tde-21012020-141043/publico/Dissertacao_Final_Thais_Baptista.pdf) Acesso em: 17 mar. 2021.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. **O discurso da medicina e da ciência**. In: PERROT, Michelle. DUBY, Georges. *História das Mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991. V. 3.

BEZERRA, Juliana. **História da Dança**. In: *Toda Matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-danca/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

BOUKOBZA, Julie. *Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire*. **Cahiers d'Études Africaines**, Vol. 49, Cahier 193/194, *Tourismes: La quête de soi parla pratique des autres* (2009), pp. 203-226.

BRAGA, Daniela Rios. **O processo de ensino-aprendizagem da dança do ventre sob a ótica transdisciplinar**. 2018. 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/187395> . Acesso em: 17 set. 2021.

BEAUFORT, Emily Anne. **Egyptian sepulchres and Syrian shrines, including a visit to Palmyra**. Volume 1. London: Longman, Green, Longman and Roberts, 2 vols. 1862. Disponível em: <https://archive.org/details/egyptiansepulch02stragoog> Acesso: 8 jun 2017.

BOCK, Sheila; BOARLAND, Katherine. *Exotic Identities: Dance, Difference, and Self-fashioning*. **Journal of Folklore Research**, Vol. 48, No. 1, 2011. Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University. 2011.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUNTON, Robin. **British Travelers and Egyptian ‘Dancing Girls’**: Locating Imperialism, Gender, and Sexuality in the Politics of Representation, 1834-1870. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Arts, Department Of History, Simon Fraser University, British Columbia, 2017. Disponível em: <[summit.sfu.ca/system/files/iritems1/.../etd10347\\_RBunton.pdf](http://summit.sfu.ca/system/files/iritems1/.../etd10347_RBunton.pdf)>. Acesso em: 04 mar. 2018.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World**. London: Saqi Books, 1989.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CHENNELLS, Ellen. **Recollections of an Egyptian Princess by Her English Governess. Being a Record of Five Years Residence at the Court of Ismael Pasha Khédive**. Edimburg and London: William Blackwood and Sons. 1983. Disponível em: <https://archive.org/details/recollectionsofe00chenuoft> Acesso em: 04 mar. 2018.

CRENSHAW, Kimberle (1989). **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> Acesso em: 29 Mar 2020.

DANÇA do Ventre. In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a\\_do\\_ventre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_do_ventre) Acesso em: 11 mar 2021.

DEAGON, Andrea. **Dancing for Dowries: Earning Power, Ethnology, and Happily Ever After**. In: Gilded Serpent Website. 2009. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2009/07/18/deagondancing4dowries/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

DIB, Marcia. **Música Árabe**: expressividade e sutileza. São Paulo: Ed. do autor, 2013.

\_\_\_\_\_. **Mulheres árabes como odaliscas**: Uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. In: Revista UFG, v. 13, n. 11. Dezembro 2011. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395/23730>> Acesso em: Acesso em: 04 jun. 2018.

ENRIQUEZ, Justin; JOHNSON, Carly (2020). **Those hips don't lie!** Shakira brings back her iconic belly dancing moves for red hot Super Bowl half-time show on her 43rd birthday.2020 Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-7959581/Shakira-brings-iconic-belly-dancing-moves-redhot-Super-Bowl-half-time-43rd-birthday.html> Acesso em: 11 abr. 2021.



FAHMY, Khaled. The era of Muhammad 'Ali Pasha, 1805-1848. In: DALY, M. W. (Ed.). **The Cambridge History of Egypt**, Volume 2: Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Cap. 6. p. 139-179.

FARNELL, Brenda. Getting Out of the Habitus: an alternative model of dynamically embodied social action. **The Journal Of The Royal Anthropological Institute**, Chicago, v. 6, n. 3, p. 397-418, set. 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2661082> . Acesso em: 21 fev. 2014.

FERNANDES, Camila. **O que é tribal fusion? Versão resumida**. 2010. In: Garotas Nerds Também Dançam. Disponível em: <<https://gntd.wordpress.com/2010/12/09/o-que-e-tribal-fusion-versao-resumida/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

FLAUBERT, Gustave. **Flaubert in Egypt: A sensibility on tour**. Edition and translation by Francis Steegmuller. London: 1996.

FRASER, Kathleen W. **Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870**. Jefferson, United States: Publisher McFarland & Co Inc. 2015.

GAY, Peter. **A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud**. Volume 1 - A Educação dos Sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 5 v.

\_\_\_\_\_. **A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud**. Volume 3 – O cultivo do ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 5 v.

GELETKANICZ, Marice Fiuza. **Danças do ventre: uma perspectiva dialógica**. 2017. 2015 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras – Linguística Aplicada, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/11/Tese-Dan%C3%A7as-do-Ventre-uma-perspectiva-dial%C3%B3gica-Marice-Fiuza-Geletkanicz.pdf> Acesso: 18 abr. 2020).

GUARATO, Rafael. Seduzidos pelo passado: a crítica como fonte para história da dança. **Ars** (São Paulo), [S.L.], v. 17, n. 17, p. 227-243, 30 dez. 2019. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.146488>.

GOODYEAR, Amina. The History of Shaabi. **Gilded Serpent**. 4 Outubro 2010. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2010/10/04/amina-shaabi-music-history/> Acesso: 25 jun. 2020.

GORDON, Lucie Duff. **Lady Duff Gordon's Letters from Egypt**. New York: McLure, Phillips & Co. 1902. Disponível em: <https://archive.org/details/lettersfromegypt00duff> Acesso: 8 jun. 2017.

GRAU, Andrée. Fieldwork, Politics and Power. In: BUCKLAND, Theresa Jill (ed.). **Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography**. New York: Palgrave Macmillan, 1999.

GUREL, Perin. Between Orientalism and Westernization: Belly Dance as a Transnational American Studies Case. **Comparative American Studies An International Journal**, 13:4, 265-283, 2015. DOI: 10.1080/14775700.2015.1178956

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / Apicuri, 2016.

HASSAN, Wail S.. Carioca Orientalism: Morocco in the imaginary of a Brazilian telenovela. In: BYSTROM, Kerry; SLAUGHTER, Joseph R. (ed.). **The Global South Atlantic**. New York: Fordham University Press, 2018. p. 274-294.

HAWTHORN, Ainsley. **Middle Eastern Dance and What We Call It**. Dance Research 37.1 (2019): 1–17. Edinburgh University Press, 2019. DOI: 10.3366/drs.2019.0250

HAYNES-CLARK, Jennifer Lynn (2010). **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. Master Dissertation. Portland State University. Dept of Anthropology. Disponível em: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/open\\_access\\_etds/20/](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/20/) Acesso em: 22 abr. 2020.

HAZBUN, Waleed. Travel to Egypt. From the Nineteenth Century to the Second World War: Thomas Cook, the Mechanization of Travel, and the Emergence of the American Era. In: LE BAILLY, Marie-Charlotte (ed.). **Red Star Line: Cruises (1894-1934)**. Luven: Davidsfonds/ Infodok, 2016. pp. 124-131. Disponível em: [https://www.academia.edu/29660761/Travel\\_to\\_Egypt\\_From\\_the\\_Nineteenth\\_Century\\_to\\_the\\_Second\\_World\\_War\\_Thomas\\_Cook\\_the\\_Mechanization\\_of\\_Travel\\_and\\_the\\_Emergence\\_of\\_the\\_American\\_Era](https://www.academia.edu/29660761/Travel_to_Egypt_From_the_Nineteenth_Century_to_the_Second_World_War_Thomas_Cook_the_Mechanization_of_Travel_and_the_Emergence_of_the_American_Era) Acesso: 22 abr. 2021.

HERBERT, Mary Elizabeth. **Cradle Lands**. New York: The Catholic Publication Society, 1869. Disponível em: <https://archive.org/details/cradlelands00herbuoft> Acesso: jun. 2017.

HILLAUER, Rebecca. **Encyclopedia of Arab Women Filmmakers**. Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOOI, Mavis. **Oriental Fantasy**: A postcolonial discourse analysis of Western belly dancers' imaginations of Egypt and dance festivals in Egypt. 2015. 80 f. TCC (Graduação) - Curso de Turismo, Departamento de Estudos de Desenvolvimento Social e Cultura, Isak, Linköpings: Universitet, Linköpings, 2015.

HOURANI, Albert. **Uma História dos Povos Árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUNNA, Coletivo. **Historicamente falando: Ghawazee**. Porto Alegre, Florianópolis e São Paulo: Coletivo Hunna (Ana Terra de Leon, Jéssica Prestes, Naiara Assunção e Nina Paschoal), Aula realizada em 27 mar. 2021

INGOLD, Tim. From the Transmission of Representations to the Education of Attention. In: WHITEHOUSE, Harvey (ed.). **The Debated Mind**: evolutionary psychology versus ethnography. Oxford: Bloomsbury Uk Academic, 2001. p. 113-154.

IRWIN, Robert. **Pelo amor ao saber: Os orientalistas e seus inimigos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Prefácio: Uma poética em ruínas. In: ANÔNIMO. **O livro das mil e uma noites**. Volume I - ramo Sírio. São Paulo: Globo, 2005. p. 11-35. Tradução Mamede Mustafa Jarouche.

JODELET, Denise. **La representación social: fenómenos, concepto y teoría**. In: MOSCOVICI, Serge. (comp.) *Psicología Social II*. Barcelona: Paidós, 1984.

KARAM, John Tofik. Belly Dancing and the (En)Gendering of Ethnic Sexuality in the “Mixed” Brazilian Nation. **Journal of Middle East Women's Studies**, Vol. 6, No. 2 (Spring 2010), pp. 86-114. Duke University Press. 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/mew.2010.6.2.86> Acesso 02 mar. 2021.

KARAYANNI, Stavros Stavrou. **Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2004.

KEFT-KENNEDY, Virginia. **Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism and the grotesque**. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophy, Departamento de Faculty Of Arts - School Of English Literatures, Philosophy, And Languages, University Of Wollongong, Wollongong, 2005. 380 f. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/theses/843/>. Acesso em: 21 jun. 2014.

KELLNER, Hans. **Language and Historical Representation: getting the story crooked**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.

KRÖLLER, Eva-Marie. **First Impressions: Rhetorical Strategies in Travel Writing by Victorian Women**. *Ariel* 21.4 (1990): 87-99.

KUSSUNOKI, Sandra Aparecida Queiroz; AGUIAR, Carmen Maria. Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil. **Motriz-revista de Educação Física**. Rio Claro: Univ Estadual Paulista-unesp, Inst Biociencias, v. 15, n. 3, p. 708-712, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/20764> Acesso: 01 mai. 2020.

KUSSUNOKI, Sandra Aparecida Queiroz. **A dança e o ventre: aparência corporal na contemporaneidade**. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Motricidade, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2010. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/96034/kussunoki\\_saq\\_me\\_rcla.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/96034/kussunoki_saq_me_rcla.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 17 mar. 2021.

LANE, Edward Willian. **An account of the manners and customs of the modern Egyptians**. 3<sup>rd</sup> edn. London: Ward, Lock & Co., 1890. Disponível em: <http://scholarship.rice.edu/jsp/xml/1911/9176/71/LanMa1890.tei-timea.html#index-div1-N102CA> Acesso: 8 jun. 2017.

LEON, Ana Terra de. **Que história é essa? Uma breve introdução sobre o que são fontes históricas e como abordá-las no Tribal.** 2020a. In: Blog Coletivo Tribal. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2020/08/que-historia-e-essa-uma-breve.html>. Acesso em: 17 mar. 2021.

LEON, Ana Terra de. **O outro, o Egito Antigo e a Branquitude.** 2020b. In: Blog do Coletivo Hunna. Disponível em: <https://www.hunnacoletivo.com/post/o-outro-o-egito-antigo-e-a-branquitude>. Acesso em: 25 mar. 2021.

LEXOVÁ, Irena. **Ancient Egyptian Dances.** Dover Publications, Edição do Kindle, 2000 (1935).

LEWIS, Reina. **Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem.** New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

LIMA, Nataly Cardoso de. **A dança educativa na educação física infantil: uma revisão da literatura.** 2017. 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Federal de Pernambuco, Vitória de Santo Antão, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/22232/1/LIMA%2C%20Nataly%20Cardoso%20de.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 9, n. 1, p. 73-101, dez. 2008.

MAIRA, Sunaina. **Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire.** *American Quarterly*, Baltimore, v. 60, n. 2, p.317-345, jun. 2008. Disponível em: <http://wayneandwax.com/pdfs/maira-arabface.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MCDONALD, Caitlin. **Global Moves: Belly Dance as an Extra/Ordinary Space to Explore Social Paradigms in Egypt and Around the World.** 2012 Disponível em: [https://www.academia.edu/2191575/Global\\_Moves\\_Belly\\_Dance\\_as\\_an\\_Extra\\_Ordinary\\_Space\\_to\\_Explore\\_Social\\_Paradigms\\_in\\_Egypt\\_and\\_Around\\_the\\_World](https://www.academia.edu/2191575/Global_Moves_Belly_Dance_as_an_Extra_Ordinary_Space_to_Explore_Social_Paradigms_in_Egypt_and_Around_the_World) Acesso: 23 mai. 2019.

MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). **Belly Dance Around the World: New Communities, Performance and Identity.** North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013.

MEAGHER, Jennifer. **Orientalism in Nineteenth-Century Art.** In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd\\_euor.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm) Acesso em: 28 set. 2014.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. A inquietante história das mil e uma noites: à guisa de apresentação. In: ANÔNIMO. **As Mil e Uma Noites: Damas insignes e servidores galantes I**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 7-16. Tradução de Rolando Roque da Silva do texto estabelecido a partir dos manuscritos originais por René R. Khawam.

MELMAN, Billie. **Women's Orient: English Women and the Middle East, 1718 - 1918: Sexuality, religion and work**. 2ª ed. Ann Arbor: The University Of Michigan Press, 1995.

MERNISSI, Fatima. **Islam and Democracy: Fear of the Modern World**. Translated by Mary Jo Lakeland. New York: Perseus Publishing, 1992.

\_\_\_\_\_. **Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems**. New York: Washington Square Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sonhos de Transgressão**. Minha vida de menina em um harém. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MESQUITA, Aline Fátima da Rosa. **Do tahtib à dança da bengala: produção de discurso crítico em dança**. 2014. 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/109213>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MIDDLEJ, Luciana; JAMES, Melinda. **Folclore Árabe: cultura, arte e dança**. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2017.

MIGNOLO, Walter. The Global South and World Dis/Order. **Journal of Anthropological Research**, 67(2), 165-188, 2011. Disponível em: [www.jstor.org/stable/41303282](http://www.jstor.org/stable/41303282) Acesso em: 25 jun. 2020.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Sob olhos ocidentais**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020 (1984).

MONTEIRO, Maria Conceição. **Figuras errantes na Época Vitoriana: A preceptora, a prostituta e a louca**. Revista Fragmentos, Volume 8, nº 1. Florianópolis: UFSC, jul-dez / 1998. P. 61 – 71. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>

MONTENEGRO, Silvia. Telenovelas and Muslim Identities in Brazil. In: Amar, Paul (ed.) **The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South Book**. Indiana University Press, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzp54> Acesso: 29 abr. 2020.

NABOUT, Mariam. Bellydancer in Egypt might face charges for performing with woman in bikini. **StepFeed**. 07 Agosto 2019. Disponível em: <https://stepfeed.com/bellydancer-in-egypt-might-face-charges-for-performing-with-woman-in-bikini> Acesso: 29 mai. 2020.

NIEUWKERK, Karin van. **"A trade like any other": Female Singers and Dancers in Egypt**. Austin: University Of Texas Press, 1995.

NOCHLIN, Linda. Cap 3 – The Imaginary Orient. In: **The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society**. New York: Harper Row, 1989. Pgs 33 – 59.

OLIVEIRA, Eugênia Squeff de. **Dança do Ventre: técnica, expressão e significados: uma etnografia nas escolas de dança em pelotas/rs**. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgs/files/2014/06/eugenia-squeff-de-oliveira.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

PARANÁ, Secretaria da Educação do. **História da dança**. Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=102>. Acesso em: 17 mar. 2021.

PARRS, Alexandra. Egypt's Invisible Gypsies. **Global Dialogue: Magazine of the International Sociological Association**, Madri, v. 4, n. 4, dez. 2014. Disponível em: <https://globaldialogue.isa-sociology.org/category/volume-4/v4-i4/page/2/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. **Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX**. 2019. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22130>. Acesso em: 18 abr. 2020.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 1998.

POOLE, Sophia Lane. **The Englishwoman in Egypt**; Letters from Cairo. written during a residence there in 1842, 3 & 4. Philadelphia: G. B. Zieber & Co., 1845. Disponível em: <https://archive.org/details/englishwomanineg00pool> Acesso: 8 jun. 2017.

PRATT, Mary Louise. Fieldwork in Common Places. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.). **Writing Culture**. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 27-50.

\_\_\_\_\_. **Os Olhos do Império: relatos de viagens e transculturação**. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre, Bauru: EDUSC, 1999.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America **Nepantla: Views from South**. Volume 1, Issue 3. Duke University Press, 2000. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/23906> Acesso: 27 abr 2020.

RAPOSO, Paulo. **Performando Orientalismos: do Harém à Primavera Árabe**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2013, v. 56 n° 2.

REIS, Alice Casanova dos. **A atividade estética da dança do ventre**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, UFSC, Florianópolis, 2007. 145 f. Disponível em: [http://www.cfh.ufsc.br/~ppgp/Alice\\_Casanova\\_dos\\_Reis.pdf](http://www.cfh.ufsc.br/~ppgp/Alice_Casanova_dos_Reis.pdf). Acesso em: 18 jun. 2014.

RELKE, Joan. The Predynastic Dancing Egyptian Figurine. **Journal Of Religion In Africa**, Leiden, v. 41, n. 4, p. 396-426, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23208257>. Acesso em: 19 mar. 2021.

RICE University. **The Travelers in the Middle East Archive (TIMEA)**. Disponível em: <http://timea.rice.edu/> Acesso: 15 abr. 2020.

RICHARDSON, Kristina. Singing slave girls (qiyan) of the 'Abassid court in the ninth and tenth centuries. In: CAMPBELL, Gwyn; MIERS, Suzanne; MILLER, Joseph C. (ed.). **Children in Slavery through the Ages**. Ohio: Ohio University Press, 2009. p. 105-118.

RHOONI, Raja. **Secular and Islamic Feminist Critiques in the Work of Fatima Mernissi**. Leiden; Boston: Brill, 2010. [Volume 9 da coleção “Women and Gender: The Middle East and the Islamic World” editada por Margot Badran e Valentine Moghadam]

ROBERTS, Mary. Contested Terrains: Women Orientalists and the Colonial Harem. In: BEAULIEU, Jill; ROBERTS, Mary (Ed.). **Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography**. Durham: Duke University Press, 2002. p. 179-203.

ROBERTSON, Roland. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Featherstone, M., Lash, S. & Robertson, R. (Eds.). **Theory, Culture & Society: Global Modernities**. London: SAGE Publications Ltd., 2015.

ROMER, Isabella Frances. **A pilgrimage to the temples and tombs of Egypt, Nubia, and Palestine, in 1845-6**. London: Richard Bentley, 1846. 2 v. Volume 1. Disponível em: <https://archive.org/details/pilgrimagetotemp01rome> Acesso: 8 jun. 2017.

ROTHMAN, Renée. **From Cairo to California: a concise history of bellydance in Egypt and America**. 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/33665034/From\\_Cairo\\_to\\_California\\_a\\_concise\\_history\\_of\\_bellydance\\_in\\_Egypt\\_and\\_America](https://www.academia.edu/33665034/From_Cairo_to_California_a_concise_history_of_bellydance_in_Egypt_and_America) Acesso em: 17 mar. 2021.

ROUSHDY, Noha. **Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt**. In: Surfacing: An Interdisciplinary journal for Gender in the Global South. 3(1): 2010. p. 71-99.

\_\_\_\_\_. What is *Baladi* about *al-Raqs al Baladi*? On the Survival of Belly Dance in Egypt, in McDonald, Caitlin E. and Sellers-Young, Barbara (Ed.). **Belly Dance**

**Around the World: New Communities, Performance and Identity.** North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013.

ŞAHİN, Christine M.. **Core Connections:** a contemporary cairo raqs sharqi ethnography. 2018. 350 f. Tese (Doutorado) - Curso de Critical Dance Studies, University Of California, Riverside, 2018. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/31f7f024>. Acesso em: 17 mar. 2021.

SACHS, Curt. **World History of the Dance.** New York: W. W. Norton & Company, 1937.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Farewell to Tahia.** In: Al Ahram Weekly, nº 450. 8-13.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **"Um Longo Arabesco":** Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. 191 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Unb, Brasília, 2012. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11249/1/2012\\_RobertadaRochaSalgueiro.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11249/1/2012_RobertadaRochaSalgueiro.pdf) >. Acesso em: 01 nov. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna.** Estudos Avançados [online], Instituto de Estudos Avançados na Universidade de São Paulo. 1988, vol. 2, n. 2, p. 46-71. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. **The end of the cognitive empire: the coming of age of epistemologies of the south.** Durham and London: Duke University Press, 2018.

SARAIVA, Camila Silva. **Dança, Ventres e Feminismo:** O Ritual como Processo Pedagógico, Artístico e Político. 2018. 35 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31898/1/ARTIGO.CAMILA.REPOSIT%c3%93RIO.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender: a useful category of historical analyses.** In: Gender And The Politics Of History, New York: Columbia University Press, 1989, p.28-50. Tradução "Gênero: uma categoria útil para análise histórica" por Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/Gênero-Joan Scott.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/Gênero-Joan%20Scott.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2015.

\_\_\_\_\_. **História das Mulheres.** In: BURKE, P. **A Escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 63-95. Disponível em: <



<https://teoriografia.files.wordpress.com/2015/05/a-escrita-da-histc3b3ria-peter-burke.pdf>> Acesso em: 15 mai. 2017.

SELLERS-YOUNG, Barbara; SHAY, Anthony. **Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Masculine or Feminine - Ancient or Contemporary: "Raqs Sharqi" and a World of Converged Images. In: The **World of Music**, new series, Vol. 3, No. 2, Music, Movement, and Masculinities, 2014, pp. 123-139.

SHAY, Anthony. Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". In: **Dance Research Journal**, Vol. 31, No. 1 (Spring, 1999), pp. 29-56.

\_\_\_\_\_. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. In: SHAY, Anthony, SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. Dance and Jurisprudence in the Islamic Middle East. In: SHAY, Anthony, SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

SHAY, Anthony. WOOD, Leona. **Danse du Ventre: A Fresh Appraisal**. In: Dance Research Journal. Vol. 8, nº2. Spring-Summer, 1976. Pp. 18-30.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Tropical Orientalism: Brazil's Race Debates and the Sephardi-Moorish Atlantic. In: Amar, Paul (ed.) **The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South Book**. Indiana University Press, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzp54.10> Acesso: 29 abr. 2020.

SIBAI, Sirin Adbli. **La cárcel del feminismo: Hacia un pensamiento islámico decolonial**. Madrid: Akal, 2016.

SOUSA, Thais Coelho e. **Pisa no Dum: os dispositivos na dança do ventre**. 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/23949/1/Disserta%20Thais%20Coelho.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

SOUTHGATE, Beverley. **History: what and why?** Ancient, modern, and postmodern perspectives. London: Routledge, 1996.

SPENCER, Patricia. Dance in Ancient Egypt. **Near Eastern Archaeology: Dance in the Ancient World**, Chicago, v. 66, n. 3, p. 111-121, set. 2003. The University of Chicago Press on behalf of The American Schools of Oriental Research. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/3210914>. Acesso em: 19 mar. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: Williams and L. Christmas. (Eds). **Colonial discourse and postcolonial theory**. (pp. 66-111). Columbia University Press: New York, 1988. Disponível em: [http://abahlali.org/files/Can\\_the\\_subaltern\\_speak.pdf](http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf) Acesso: 27 abr. 2020.

QUEIROZ, Eça. **O Egípto: Notas de viagem**. Relato da inauguração do Canal de Suez. Alêtheia Editores, Lisboa: 2015. Edição do Kindle

THORNTON, Lynne. **Eastern Encounters: Orientalist Paintings of the Nineteenth Century**. London: The Fine Art Society, 1978. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/painting/orientalist/thornton1.html>> Acesso em: Acesso em: 01 nov. 2014.

TOLEDANO, Ehud R.. Social and Economic Change in the "Long Nineteenth Century". In: DALY, M. W. (Ed.). **The Cambridge History of Egypt**, Volume 2: Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Pp. 252-284.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira. **Estilo Tribal de Dança do Ventre**: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais. 2019. 304 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VIEIRA, Lira Córdova. **A Dança de Salomé: da Bíblia a Pasolini**. 2010. Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Disponível em: [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278291950\\_ARQUIVO\\_FazendoGenero.9.LiraCordova.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278291950_ARQUIVO_FazendoGenero.9.LiraCordova.pdf). Acesso em: 28 abr. 2021.

WARD, Heather D. **Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqş Sharqī Revolution, 1890-1930**. McFarland & Company, Inc., Publishers. Kindle Edition, 2018.

\_\_\_\_\_. We Have to Talk about Serpent of the Nile. In: **Belly Dance with Nisaa Patreon**. 14 Mar. 2020.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito**: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, pertinente. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

#### Vídeos e filmes:

8.MAHMUD Reda محمود رضا [Arabic with Spanish Subtitles] [العربية بالعناوين الجانبية بالإسبانية]. **Entrevista com Mahmoud Reda** realizada por Rafael Ortega e Rocío Vázquez. Cairo - Madrid: Casa Árabe, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5I5UFxak8Q>. Acesso em: 05 maio 2021.

OFF The Wall: Bird Lady. Nova Iorque: **Brooklyn Museum**, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PiIkJkHd55k>. Acesso em: 21 mar. 2020.

## Anexos

### ANEXO A

**Figura 18:** Folheto completo anunciando novas dançarinas no Casino de Badia Masabni, provavelmente por volta dos anos 1930 ou 1940.

بعض مناظر وصور للرقصات الجديدة  
التي تعرض كل ليلة بكانينو بديعه (الفانتازيو سابقا)



ماری . فتحیه شریف . فتحیه فؤاد . سارة . بدیه مصابني . کيکي . کونر . امينه محمد . شفيقه أحمد . نينا كما يظهرن في رقصة  
(رومبا فيستا) مونولوج من تأليف الاستاذ أمين صدقي — تصوير مطيع



بدیه مصابني . کيکي . ساره . فتحیه فؤاد . کونر . امينه محمد . فتحیه شريف . شفيقه أحمد . نينا . ماری . كما يظهرن في رقصة (الديكلا)



فتحیه شريف . ساره . بدیه مصابني . کيکي  
فتحیه فؤاد . شفيقه أحمد في مونولوج (قالب واحد)  
مش كتابه) من تأليف البراهمورد الأنيادي

## ANEXO B

### Tradução do título e legendas das fotos (Figura 18):

#### **Título:**

“Algumas imagens e fotos das novas dançarinas que estão se apresentando toda noite no Casino Badia (anteriormente conhecido como Fantasio).”

#### **Legenda abaixo da primeira fotografia:**

Mary, Fat’heyya Sherif, Fat’heyya Fouad, Sara, Badeea Masabny, Kiki, Kawthar, Amina Mohamed, Shafiqa Ahmed e Nina. Aparecendo na dança (Rumba Fiesta) com um monólogo escrito pelo Sr. Amin Sadeq. Fotografado Por Motee’e.

*Nota da autora (Naiara): Lê-se a ordem da esquerda para direita, na foto.*

#### **Legenda abaixo da segunda fotografia:**

Badeea Masabny, Kiki, Sara, Fat’heyya Fouad, Kawthar, Amina Mohamed, Fat’heyya Sherif, Shafiqa Ahmed, Nina e Mary. Aparecendo na dança (Dabka).

#### **Legendas à direita e à esquerda da terceira fotografia:**

##### Da direita:

Fat’heyya Sherif, Sara, Badeea Masabny, Kiki, Fat’heyya Fouad, Shafiqa Ahmed. No monólogo de (um coração).

##### Da esquerda:

Escrito por Abo El So’oud El Ebyari.

**Fonte da imagem (Figura 18) e das traduções:** Classic Arab of the Arts. Disponível em: <https://classic-arabs-of-the-arts.tumblr.com/post/57363011537/bellydanceclassics-some-very-old-photographs> Acesso em: 05 mai. 2021

## ANEXO C

**Imagens do trabalho de campo de Karin van Nieuwkerk, realizado entre cantoras e dançarinas da rua Muhammed Ali no Cairo, Egito, no final da década de 1980, gentilmente cedidas pela pesquisadora para os propósitos do presente trabalho.**

**Figura 19:** Dançarina da rua Muhammed Ali trabalhando em casamento popular no Egito, entre 1987 e 1989.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karin van Nieuwkerk, gentilmente cedida para os propósitos deste trabalho (reprodução proibida).

**Figura 20:** Dançarina em um *zaffa* (procissão de casamento) em Alexandria, Egito, com uma versão elétrica do *shamaddan* (candelabro).



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karin van Nieuwkerk, gentilmente cedida para os propósitos deste trabalho (reprodução proibida).

**Figura 21:** Dançarina da rua Muhammed Ali trabalhando em um casamento, entre 1987 e 1989.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karin van Nieuwkerk, gentilmente cedida para os propósitos deste trabalho (reprodução proibida).