



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MARIA BEATRIZ FERREIRA VASCONCELOS

ENTRE VENTRES E DEVIRES:
DANÇA DO VENTRE COM A PERSPECTIVA DOS PRINCÍPIOS DO *RIZOMA*

Salvador
2023

MARIA BEATRIZ FERREIRA VASCONCELOS

**ENTRE VENTRES E DEVIRES:
DANÇA DO VENTRE COM A PERSPECTIVA DOS PRINCÍPIOS DO *RIZOMA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Dança.

Orientadora: Prof^a Dra^a Ludmila Cecilina
Martinez Pimentel

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Vasconcelos, Maria Beatriz Ferreira.
Entre ventres e devires: dança do ventre com a perspectiva dos princípios do rizoma / Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos. - 2023.
318 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

1. Dança do ventre. 2. Dança do ventre - Filosofia. 3. Relações humanas. 4. Oriente e Ocidente. 5. Orientalismo na arte. I. Pimentel, Ludmila Cecilina Martinez. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793
CDU - 793

TERMO DE APROVAÇÃO


MARIA BEATRIZ FERREIRA VASCONCELOS

ENTRE VENTRES E DEVIRES: DANÇA DO VENTRE COM A PERSPECTIVA DOS PRINCÍPIOS DO RIZOMA


Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Dança, pelo Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 11 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 LUDMILA CECILINA MARTINEZ PIMENTEL
Data: 09/10/2024 10:56:00-0000
Verifique em <https://validar.br.gov.br>


Ludmila Cecilina Martinez Pimentel
(PPGDança/UFBA) - Orientadora

Documento assinado digitalmente
 LUDMILA CECILINA MARTINEZ PIMENTEL
Data: 09/10/2024 10:56:00-0000
Verifique em <https://validar.br.gov.br>


Prof. Dr.ª Lenira Peral Rengel
(PPGDança/UFBA)

Documento assinado digitalmente
 LENIRA PERAL RENGEL
Data: 09/10/2024 10:56:00-0000
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Ciane Fernandes
(PPGDança/UFBA)

Documento assinado digitalmente
 CIANE FERNANDES
Data: 09/10/2024 10:56:00-0000
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Arnaldo Leite de Alvarenga
(PPGArtes/UFMG)

Documento assinado digitalmente
 ARNALDO LEITE DE ALVARENGA
Data: 09/10/2024 10:56:00-0000
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Leonardo José Sebiane Serrano
(PPGAC/UFBA)

MARIA BEATRIZ FERREIRA VASCONCELOS

**ENTRE VENTRES E DEVIRES:
DANÇA DO VENTRE COM A PERSPECTIVA DOS PRINCÍPIOS DO *RIZOMA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Dança.

Salvador, 15 de outubro de 2023.

Banca Examinadora

Profª Draª Ludmila Cecilina Martinez Pimentel, Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA (Orientadora)

Profª Draª Ciane Fernandes, Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA

Profª Draª Lenira Peral Rengel, Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, Departamento de Artes Cênicas - Escola de Belas Artes - UFMG

Prof. Dr. Leonardo José Sebiane, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que até aqui me tem amparado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887.493836/2020-00.

RESUMO

Esse trabalho propõe a reflexão da Dança do Ventre com a perspectiva dos princípios do rizoma, conceito filosófico desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro “Mil Platôs” (2017). Nesse sentido, objetiva-se apresentar a conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania como dispositivos que esclareçam a sua composição, desenvolvimento, relevância e continuidade. Tal abordagem se faz necessária para combater suas implicações arborescentes e o modo de representação que reduz a própria diversidade que lhe é inerente. Profundamente afetada pela conjuntura capitalista e colonial da Modernidade, a Dança do Ventre passou a abarcar uma multiplicidade de danças e identidades de forma generalizante, agrimensada por paradigmas hegemônicos eurocêntricos. Ao analisar a contiguidade desses atravessamentos, essa argumentação justifica e encoraja a fomentação de novos desdobramentos e devires que ressignifiquem seus essencialismos. A metodologia aplicada consistirá no levantamento, revisão e leitura crítica do quadro de referências bibliográficas. Como principais marcos teóricos, além do rizoma de Deleuze e Guattari (2017), também se apresentará o conceito de orientalismo como desenvolvido por Edward W. Said (2007). Ademais, serão referenciadas fontes primárias do século XVIII como as obras de Carsten Niebuhr (1776), Claude-Étienne Savary (1787) e Edward William Lane (1836), além de obras de autoras árabes, iranianas, armênias e turcas, a respeito de Najwa Adra (1998), Arzu Öztürkmen (2003) e Rosina-Fawzia Al-Rawi (2012). Esperamos com essa pesquisa demonstrar a insustentabilidade das ficções cronopolíticas, dos discursos e narrativas orientalistas, bem como da fixidez epistêmica em vincular origens centralizadoras e míticas à Dança do Ventre. Assim como o rizoma é resiliente a reificações e silenciamentos, propomos seu uso como ferramenta política, epistemológica, social e ética que resulte numa Dança do Ventre que se expanda pelo desvio. Consideramos que é no devir, portanto, que ela encontra sua permanência e insurgência.

Palavras-chave: Dança do Ventre; rizoma; Orientalismo; devir.

ABSTRACT

This work proposes a reflection on Belly Dance with the perspective of the principles of the rhizome, a philosophical concept brought by Gilles Deleuze and Félix Guattari in the book *Mil Platôs* (2017). In this sense, the objective is to present connection, heterogeneity, multiplicity, asignifying rupture, cartography and decalomania as devices that clarify its composition, development, relevance and continuity. Such an approach is necessary to combat its arborescent implications and a mode of representation that reduces its inherent diversity. Deeply affected by the capitalist and colonial situation of Modernity, Belly Dance began to encompass a multiplicity of dances and identities in a generalizing way, surveyed by Eurocentric hegemonic paradigms. By analyzing the contiguity of these crossings, this argument justifies and encourages the promotion of new developments and becomings that give new meaning to their essentialisms. The methodology applied will consist of surveying, reviewing and critically reading the bibliographic reference table. As main theoretical frameworks, in addition to the rhizome of Deleuze and Guattari (2017), the concept of orientalism as developed by Edward W. Said (2007) will also be presented. Furthermore, primary sources from the 18th century will be referenced, such as the works of Carsten Niebuhr (1776), Claude-Étienne Savary (1787) and Edward William Lane (1836), in addition to works by Arab, Iranian, Armenian and Turkish authors, regarding Najwa Adra (1998), Arzu Öztürkmen (2003) and Rosina-Fawzia Al- Rawi (2012). With this research, we hope to demonstrate the unsustainability of chronopolitical fictions, orientalist discourses and narratives, as well as the epistemic fixity in linking centralizing and mythical origins to Belly Dance. Just as the rhizome is resilient to reifications and silencing, we propose its use as a political, epistemological, social and ethical tool that results in a Belly Dance that expands through deviation. We consider that it is in becoming, therefore, that it finds its permanence and insurgency.

Keywords: Belly Dance; rhizome; Orientalism; becoming.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Imagem referencial do rizoma no capítulo introdutório de “Mil Platôs”.....	20
Figura 2	A árvore do saber proposta por René Descartes.....	39
Figura 3	O crescimento da macieira é definido por um único ponto enquanto a grama se desenvolve por todo o território.....	46
Figura 4	Área historicamente habitada por curdos.....	59
Figura 5	Mapa do Norte da África.....	63
Figura 6	Mapa representativo da região do Magrebe.....	65
Figura 7	Mapa representativo da Ásia Central.....	66
Figura 8	Mapa representativo do Oriente Médio segundo Bergmann (2009).....	67
Figura 9	Limites geográficos do Oriente Médio segundo Archela (2010)...	68
Figura 10	Limites geopolíticos do Oriente Médio segundo Archela (2010)....	68
Figura 11	Selo cilíndrico sumério datado de 2600 A.C, em exposição no Museu Britânico.....	73
Figura 12	Disco de terracota babilônico de 1850-1750 A.C. Em exposição no Museu de Bagdá.....	74
Figura 13	Extensão do Império Persa em relação a Mesopotâmia.....	75
Figura 14	Conexão entre os cultos persa e grego na representação da deusa Anahita.....	77
Figura 15	Performance interartística. Dançarinos e músicos em meio a folhas de videira.....	78
Figura 16	Dançarinos segurando em suas mãos taças e uvas.....	78
Figura 17	Selos de Gawra encontrados no Iraque e Síria de mais de 5.000 anos.....	81
Figura 18	Peça de cerâmica encontrada no Irã de mais de 7.000 anos.....	82
Figura 19	Vaso Inandik inclui músicos, dançarinos e acrobatas.....	83
Figura 20	Vaso I de Hüseyindede Tepesi.....	84
Figura 21	Vaso II de Hüseyindede Tepesi.....	84
Figura 22	Estatuetas de terracota descobertas na necrópole de Assos na Turquia.....	85

Figura 23	Representações transnacionais da dança <i>oklasma</i> na Antiguidade.....	86
Figura 24	Miniatura de uma dançarina <i>çengi</i> de 1710 e atualmente no Museu do Palácio Topkapi.....	89
Figura 25	Dançarinos curcuna (em baixo) imitando os Koçeks (em cima). Obra de Levni, 1720.....	92
Figura 26	<i>Khener</i> de dançarinos e músicos comemorando o retorno de Amon a Karnak.....	96
Figura 27	Carpideiras executam dança fúnebre no túmulo de Ramose.....	97
Figura 28	Dançarinos <i>Muu</i> retratados no túmulo de Antefiker e Senet.....	98
Figura 29	Dança fúnebre da Tumba de Niunetjer apresentando um anão dançarino.....	100
Figura 30	Cena do túmulo de Intef em Dra Abu'l Naga datado por volta de 1580-1550 A.C.....	102
Figura 31	Um fragmento do Novo Reino (1350 A.C.) dos afrescos do túmulo de Nebamun.....	103
Figura 32	Cartão Postal de 1906 ilustrando o Tahtib no distrito de Bab-Sidra, em Alexandria.....	110
Figura 33	Giro <i>Sufi</i> realizada pelos dervixes.....	110
Figura 34	Al Rawi (2001) sugere poderes secretos e ancestrais da Dança do Ventre.....	119
Figura 35	O Ballet da Escola Denishawn com Ruth St. Denis e Ted Shawn ao centro.....	122
Figura 36	Daleela Morad e sua abordagem sobre a reivindicação do eu verdadeiro.....	127
Figura 37	“Salomé: O Mito, a Dança dos Sete Véus” da dançarina Maria Strova.....	129
Figura 38	Livros em torno da sabedoria ancestral e poderes curativos da Dança do Ventre.....	131
Figura 39	Exemplos de cursos brasileiros com abordagem holística e terapêutica da Dança do Ventre.....	132

Figura 40	A brasileira Ju Marconato numa alusão ao seu trabalho “Dança Cura”.....	134
Figura 41	Vênus de Willendorf, atualmente no Museu de História Natural de Viena.....	135
Figura 42	Dançarino khawal em um cartão postal de 1870.....	140
Figura 43	Retrato de Husein Foad do livro de J.W. McPherson de 1941.....	142
Figura 44	O dançarino Mohammed se apresentou na Exposição Mundial de 1893 em Chicago, nos Estados Unidos no setor Midway Plaisance.....	143
Figura 45	Tito Seif em apresentação no Canadá.....	145
Figura 46	Representações do “ocidente” e “oriente” no Império Romano e a partir do Meridiano de Greenwich.....	155
Figura 47	Representação do “ocidente” e “oriente” a partir da Guerra Fria...	155
Figura 48	Homenagem a Edward Said e a cultura palestina no <i>Cesar Chavez Student Center</i> . No painel, a dança tradicional palestina <i>Dabke</i>	158
Figura 49	“Le charmeur de serpente”. Pintura a óleo do francês Jean-Léon Gérôme (1879), capa original da primeira edição da obra “Orientalismo” (1978).....	164
Figura 50	Campanha de Napoleão no Egito por François Watteau (1798/1799).....	167
Figura 51	Frontispício da “Description de L’Égypte” (1809).....	170
Figura 52	Detalhe do frontispício mostra Napoleão como um herói clássico ocidental.....	171
Figura 53	Um <i>savant</i> e um egípcio em “Description de L’Égypte”.....	173
Figura 54	“Le marché d'esclaves” de Jean-Léon Gérôme (1866).....	176
Figura 55	“The Bitter Draught of Slavery” de Ernest Normand (1885).....	178
Figura 56	“The slave Market” de Otto Pilny (1910).....	178
Figura 57	“Le bain turc” (1862) de Jean-Auguste-Dominique Ingres.....	180
Figura 58	“L’Allumeuse de narguilé” (1898) de Gérôme.....	181
Figura 59	“The Sultan’s Favorite” de Juan Giménez Martín (1858-1901).....	183
Figura 60	“A Lady Receiving Visitors (The Reception)” (1873) de John Frederick Lewis.....	185

Figura 61	“La Grande Odalisque” (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres.....	188
Figura 62	“L’Odalisque à l’esclave” (1839) de Ingres.....	189
Figura 63	“Odalisque” (1857) de Eugène Delacroix.....	190
Figura 64	“Predica di San Marco in Alessandria” (1507) de Gentile Bellini...	191
Figura 65	“Eine Tanzende Türkin” (1703) de C. Luyken.....	192
Figura 66	Mulheres e dançarina egípcias de Richard Pococke (1738).....	194
Figura 67	“Der Beduinentänzer” de Otto Pilny.....	195
Figura 68	“Harem Dancer” de Gaston Guedy e Hans Zatzka.....	196
Figura 69	“Dance of the Almeh” (1863) de Gérôme.....	204
Figura 70	“Almée, Egyptiläinen Tanssijatar” (1883) de Gunnar Berndtson..	205
Figura 71	O termo <i>ghasie</i> é empregado por Niebuhr para designar dançarinas públicas no Cairo em 1761.....	207
Figura 72	“Almés ou danseuses publiques” [“Alwalim ou dançarinas públicas”] na “Description de l’Égypte” (1809) pela Commission des sciences et arts d’Egypte.....	209
Figura 73	“Egyptian Dancing Girls” (1802) de Luigi Maye.....	213
Figura 74	Dançarinas e músicos egípcios em cartão postal de 1900. Foto de A. Bergeret et Cie.....	218
Figura 75	Dançarina egípcia em cartão postal de 1910. B. Foto de Livadas & Coutsicos.....	219
Figura 76	Apresentação no <i>El Dorado</i> em 1908. Foto de Lichtenstern e Harari.....	220
Figura 77	“La danse du plateau”, atribuída a uma dançarina shikhat. Coleção de cartões postais Mary Evans e Grenville Collins.....	222
Figura 78	<i>Ouled nail</i> em cartão postal início do século XX.....	223
Figura 79	Um grupo de <i>nailiyat</i> fotografadas por Rudolph Lehnert, 1904.....	225
Figura 80	<i>Ouled nail</i> retratadas por Etiénne Dinet no início do século XX.....	226
Figura 81	Jornal “L’Illustration” noticiando o pavilhão oriental da Feira de 1867 em Paris.....	229
Figura 82	“Rue du Cairo” na Exposição de Paris de 1889. Glücq (1889).....	232
Figura 83	“Street of Cairo” na Exposição de Chicago de 1893. B. W. Kilburn (1894).....	233

Figura 84	Visão panorâmica da Exposição de Chicago de 1893 pela roda gigante. Starks W. Lewis (1894).....	235
Figura 85	“A street entertainment”.....	237
Figura 86	“A curious contrast”.....	238
Figura 87	“Concert d'Alger” na Exposição de Paris de 1889. Fotografia da coleção do Príncipe Roland Bonaparte (1889).....	240
Figura 88	“Egyptian dancing girls on parade” na Exposição de Saint Louis em 1904. Grantham Bain (1904).....	240
Figura 89	“An algerian dancer” [“Uma dançarina argelina”].....	243
Figura 90	“A dance in the Street of Cairo Theatre”.....	244
Figura 91	“A Performer of the Danse du Ventre”.....	246
Figura 92	“Au Théâtre Égyptien”.....	248
Figura 93	“Le Théâtre Égyptien”.....	249
Figura 94	Ted Shawn e Ruth St. Denis em “Dance of the Rebirth” [“Dança do Renascimento”]. White Studio (1917).....	252
Figura 95	O cinema de <i>Hollywood</i> e a representação da mulher e dançarina “oriental”.....	256
Figura 96	O <i>Casino Opera House</i> em foto de 1944. Foto de Charles M. Cook.....	259
Figura 97	Samia Gamal e Tahia Carioca, estrelas do cinema egípcio vestindo o <i>bedlah</i> em ensaio para o filme “Habibi Al Asmar” de 1958.....	262
Figura 98	Performance do grupo <i>FatChanceBellyDance®</i> , criador do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, em manifestação pela legalização do aborto em 1989.....	264
Figura 99	Fifi Abdou em seu famoso número com narguilé.....	269
Figura 100	“Spectateurs admirant une danseuse” (1906) de Étienne Dinet....	283

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	PLATÔ I: O RIZOMA.....	32
2.1	Desemaranhando o Rizoma: Conceito e Contexto.....	34
2.2	Rizoma e Dança do Ventre.....	52
3	PLATÔ II: PRINCÍPIOS DA CONEXÃO E HETEROGENEIDADE.....	55
3.1	Afrontando fronteiras: transnacionalidade à luz dos princípios da conexão e heterogeneidade.....	57
3.2	Presença e impermanência: danças em fluxo desde a Antiguidade.....	72
4	PLATÔ III: PRINCÍPIO DA MULTIPLICIDADE.....	112
4.1	Dança do Ventre como árvore: teorias e motivações acerca de sua origem.....	115
4.2	Dança do Ventre como Rizoma: agenciamentos possíveis....	126
	PLATÔ IV – PRINCÍPIO DA RUPTURA ASSIGNIFICANTE.....	147
5.1	Orientalismo: discurso, imagem e ficção.....	152
	PLATÔ V – PRINCÍPIOS DA CARTOGRAFIA E DECALCOMANIA..	199
6.1	Mapeando multiplicidades: a cartografia dos devires.....	203
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	272
	REFERÊNCIAS.....	284

1 INTRODUÇÃO

Iniciei meus estudos em Dança a partir da educação não-formal¹ com aulas de Balé² na extinta Escola de Dança Elisângela Gomes em Feira de Santana em 1996. Naquele momento não imaginei que o entusiasmo e amor pela Dança passariam a fazer parte da maior parcela de minha vida e que culminariam na maior decisão que tomaria anos depois: a de exercê-la profissionalmente. No entanto, após me dedicar por um tempo ao Balé, a pressão familiar sobre uma carreira “estável” (que não incluía uma artista, muito menos dançarina) influenciou na decisão de abandoná-lo para me dedicar aos estudos formais visando o ingresso na Faculdade de Direito.

Tendo me desvencilhado do Balé, logrei êxito na Universidade Estadual de Santa Cruz em Ilhéus - BA, passando a me graduar na área jurídica, curso que era considerado a “jóia” desta instituição, justamente por ter sido um dos cursos que a originou. Como tudo que me dispus a fazer, dediquei-me ao máximo e antes de finalizar a graduação ingressei no setor jurídico de um banco privado assumindo grande responsabilidade frente à empresa, simultaneamente à finalização de meu curso na UESC. Foi nessa época de grandes turbulências que a Dança retorna para a minha vida, exatamente dez anos depois.

Em meio à escrita de meu Trabalho de Conclusão do Curso, à jornada laboral extenuante num departamento jurídico e aos sucessivos deslocamentos entre Fóruns, Varas e Tribunais, a Dança ressurgiu como uma necessidade médica, um alívio para as tensões que já começavam a se somatizar. Parti em busca de uma escola que oferecesse Balé, a única modalidade de dança que eu julgava relevante. Após muitas frustrações em achar um horário que fosse compatível com minha rotina típica da classe operária, me vi diante da única

¹ A educação não-formal é um “processo de aprendizagem social, centrado no formando/educando, através de atividades que têm lugar fora do sistema de ensino formal e sendo, em muitos casos, complementar deste. [...] Em Dança podemos tomar como exemplo desta categoria de educação as Academias de Ballet, as ONGs, os Grupos e Coletivos de Dança, correlatos e afins.” (ASSIS; ROCHA, 2017, p. 11).

² Modalidade de dança que se desenvolveu na Itália, tendo particularmente ênfase em Florença no palácio dos Médicis no século XV. Nesse sentido, a terminologia balé “veio do italiano *ballo* e de seu diminutivo *balletto*. Na França, que recebeu a influência italiana, a palavra usada era e, é ainda hoje, *ballet*. Na nossa Língua Portuguesa, dizemos balé.” (RENGEL; PATERNOSTRO; OLIVEIRA, 2016, p. 28).

modalidade cuja agenda era possível: aulas de Dança do Ventre às 06:00 (seis) horas da manhã. Ainda lembro de minha falta de entusiasmo alicerçada numa ideia estereotipada de uma prática vulgar e pouco refinada que eu mesma reproduzia. Mesmo em meio a uma relutância cuja motivação não buscava entender, fui para a aula e me deparei com sucessivos estranhamentos a começar pela professora. Em vez do coque domesticando os cabelos, eles estavam soltos, em vez do uso do *collant*³, o ventre encontrava-se desnudo e em vez das sapatilhas e meias calças, pernas livres e pés descalços. Lembro que naquele momento me permiti conhecer a Dança do Ventre e fui envolvida numa atmosfera de encantamento que trouxe um vívido sentimento de reencontro, desses mesmo inexplicáveis que somente quem dança pode ser capaz de compreender.

Ao longo das aulas fui me conectando com a musicalidade, vocabulário, figurinos e em pouco tempo já estava atuando como monitora do grupo o qual minha professora fazia parte, chegando a um momento que seria um total divisor de águas para mim. Depois de finalizar a graduação e já bem empregada na área jurídica, cortei relações definitivas com este mundo e abracei a Dança não somente como profissão, mas também como um estilo de vida, incluindo todos os bônus e ônus de trabalhar com as artes em geral nesse país. Os anos passaram e comecei a atuar não somente no contexto artístico, desenvolvendo festivais e espetáculos como o *Oriental Fair: Festival de Dança Bahia/ Brasil*⁴, *Belly Fest*⁵ e *Tribal Night*⁶ mas também no contexto sociocultural implementando atividades voltadas para mulheres e homens da baixa renda a partir de parcerias com programas mantidos pelo estado da Bahia através do Centro de Cultura e Arte da Universidade Estadual de Feira de Santana e do município de Feira de Santana pelo Programa Arte de Viver. Em todas essas áreas logrei êxito desenvolvendo onze edições do *Oriental Fair*, evento que se tornou o maior festival de Dança do Ventre e Fusões da cidade e região, reunindo centenas de alunos participantes, sessões esgotadas pelo público e promovendo o

³ Típica vestimenta utilizada no Balé, semelhante a um maiô.

⁴ As edições foram realizadas entre 2010 e 2021.

⁵ As edições foram realizadas em 2012, 2013, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 e 2020.

⁶ As edições foram realizadas em 2009 e 2019.

intercâmbio entre professores vindos de todas as regiões do Brasil para ensinar em Feira de Santana - BA.

Este contato diário com a Dança do Ventre de forma tão intensa me levou a experimentar também suas ressonâncias contemporâneas que são conhecidas mais popularmente como *American Tribal Style Bellydance®* [Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre]⁷ e *Tribal Fusion Belly Dance* [Dança do Ventre de Fusão Tribal]⁸, recentemente redesignados para *FatChance® Style*⁹ e Dança do Ventre de Fusão, tendo me tornando a primeira professora destas modalidades em Feira de Santana - BA e uma das pioneiras do estilo no país após vastas atualizações e especializações no Brasil e exterior.

Após dez anos (2006 a 2016) de atuação ininterrupta nos contextos artístico, pedagógico e sociocultural de minha cidade, senti a necessidade de finalmente estudar a Dança como área de conhecimento, aprofundando ainda mais meus estudos com a Dança do Ventre. Ingressei como aluna especial no Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da UFBA cursando a disciplina *Tópicos Contemporâneos em Dança* no 2º semestre de 2016.

Conforme relatei em algumas oportunidades em sala de aula, por ter vindo da área jurídica e embora trabalhasse como professora de Dança no meu cotidiano, não sabia ao certo o que encontrar ao cursar Dança numa Faculdade. Houve estranhamentos diversos, é claro, mas todos eles serviram para fortalecer meu objetivo em continuar estudando e pensar em meu futuro Mestrado. Em 2017 cursei outra disciplina como aluna especial chamada *Análise de*

⁷ *American Tribal Style Bellydance®* é também conhecido pela sigla ATSS®, Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre ou Estilo *FatChance®*. Como o próprio nome permite inferir, o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre é uma criação norte-americana e bastante recente, tendo suas raízes surgidas durante a pós-modernidade. Descendência direta da Dança do Ventre, cujo parentesco define inclusive sua nomenclatura, remete a uma colagem não só de outros estilos como a Dança Indiana e a Dança Flamenca, como também à experiência ordinária e contemporânea de seus praticantes (VASCONCELOS, 2019).

⁸ Entende-se a Fusão como uma ramificação do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre criado pela bailarina norte-americana Jill Parker em San Francisco, Califórnia, em meados dos anos 90. Assim como o Estilo *FatChance®*, transpõe manifestações de danças étnicas do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central numa estética contemporânea (VASCONCELOS, 2019).

⁹ O *FatChanceBellyDance®* é o grupo dirigido por Carolena Nericcio-Bohlman, considerada a mãe do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre e se formou em 1987 quando um grupo entusiasmado de suas alunas expressou o desejo de se apresentar publicamente. O termo *fat chance* significa “sem chance” e é uma resposta feminista que nega o desejo heteromascuino por shows privados, pedido frequentemente ouvido por mulheres que praticam a Dança do Ventre (VASCONCELOS, 2019).

Configurações da Dança – Brasil, ministradas pelas professoras Carmen Paternostro e Ludmila Pimentel. Foi a partir desta disciplina que desenvolvi meu projeto de pesquisa para ingresso no Mestrado da Escola de Dança. As professoras me apresentaram, dentre outras referências, o livro “Reading Dance: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance” [Lendo a Dança: Corpos e Sujeitos na Dança Contemporânea Americana]¹⁰ (1986) de Susan Foster que se tornou uma importante referência para o meu trabalho até hoje. Embora, não faça parte dos objetivos principais dessa pesquisa, convém lembrar, a esse respeito, do sistema de variáveis inaugurado por Susan Leigh Foster (1986). Neste, Foster levanta a moldura¹¹, modo de representação¹², vocabulário¹³, sintaxe¹⁴ e estilo¹⁵ como as cinco variáveis que codificam e sistematizam a dança como um evento único de mundo, passível de suas próprias significações e lhe garantindo autonomia.

Não poderia deixar de citar durante este percurso a importância de ter exercido de 2013 até 2018 - quando tive de optar pela Bolsa FAPESB- o cargo de coordenadora do Centro de Cultura Amélio Amorim da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Durante este período estive em contato com diversas

¹⁰ Nesta pesquisa, todas as traduções dos títulos das obras em língua estrangeira foram feitas pela autora e estarão no próprio corpo do texto, logo após o título original.

¹¹ A moldura ou “frame” para Susan Foster é a maneira como a dança se diferencia das demais, tornando-se um evento único. A autora cita como exemplos desde a forma de anúncio, o espaço onde as danças são apresentadas até a composição do figurino (FOSTER, 1986; VASCONCELOS, 2019).

¹² O modo de representação é a maneira como a dança se refere para o mundo. “Para compreender de forma mais aprofundada essa referência da dança aos eventos mundanos, a autora identificou a semelhança (*resemblance*), imitação (*imitation*), replicação (*replication*) e reflexão (*reflection*) como os quatro métodos distintos de representação análogos às figuras de linguagem metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.” (VASCONCELOS, 2019, p. 217).

¹³ O vocabulário de uma dança diz respeito “às unidades básicas e singulares de movimento que a constituem, sendo o que mais comumente denominamos de passos.” (VASCONCELOS, 2019, p. 91).

¹⁴ Foster (1986, p. 92) considera como princípios sintáticos aqueles “elementos que dão coerência interna a dança ao selecionar e combinar um movimento ao outro.” Assim, para que uma dança possa se estabelecer como um enunciado, vários conjuntos de movimentos precisam se conectar através de determinado padrão, regra ou princípio, tal quais as unidades significativas numa frase (VASCONCELOS, 2019).

¹⁵ “Enquanto o vocabulário estabelece limites estruturais sobre o número e os tipos de movimentos numa dança, determinando sua distinção, o estilo é a variável que o permeia por inteiro, conferindo-lhe identidade individual e cultural. [...] Da mesma forma, enquanto os modos de representação alertam o observador para um quadro amplo de significação do mundo, o estilo na dança esclarece esse quadro, acrescentando referências à identidade cultural.” (VASCONCELOS, 2019, p. 226-227).

produções artísticas e culturais desenvolvidas por toda Bahia e de outros estados do Brasil, o que enriqueceu meu conhecimento em produção e gestão cultural e foi de grande importância para o meu desenvolvimento integral como artista e pesquisadora. A partir dessa experiência também estive em contato com as políticas de fomento à cultura e vivenciei o universo artístico singular de nosso Estado, tendo este contexto contribuído para a pluralidade de meu próprio trabalho em Dança e consciência de meu papel como artista e cidadã em minha cidade.

Ao obter com grande êxito o título de Mestre ao defender minha Dissertação no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA intitulada “Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre: Algumas Questões e Princípios Estéticos, Técnicos e Composicionais” (VASCONCELOS, 2019) recebi a indicação da Banca Examinadora para o *upgrade* no Doutorado em Dança, recém instituído pelo Programa. Assim, ao retomar as atividades discentes, a comunidade universitária da UFBA logo foi surpreendida pela pandemia da COVID 19 e nesse momento passamos a ter os encontros de forma *online* através das plataformas virtuais disponibilizadas pela UFBA e pelo Programa. Durante esse período pude participar também de muitas atividades virtuais em caráter artístico, acadêmico e cultural de instituições diversas do Brasil, demonstrando que o modo virtual que já era importante antes da pandemia, com ela se tornou indispensável.

Saliento que todo o meu percurso até aqui culminou para que eu esteja hoje desenvolvendo a pesquisa “Entre Ventres e Devires: Dança do Ventre com a perspectiva dos princípios do *rizoma*”. A alegoria do rizoma se mescla ao que entendo ser também essa minha trajetória na qual todas as vivências colaboraram para eu estar no lugar onde hoje ocupo, incluindo aí a relevante experiência na graduação em Direito que me possibilitou acessar uma multidisciplinaridade de conhecimentos, desenvolver habilidades de comunicação, escrita e interpretação que amplamente conectei à Dança.

Ademais, nos variados contextos em que a Dança se apresentou na minha vida, seja por meio da Universidade, escolas e companhias de danças, festivais nacionais e internacionais que participei, editais, leis de fomento e mecanismos de financiamento que me inscrevi, todos eles figuraram como platôs interligados que me proporcionaram elaborar pensamentos críticos, trocar

conhecimentos, incentivar à criação e distribuição de produtos diversos na área e, finalmente, desenvolver esta pesquisa que considero ser necessário estar sempre em expansão.

A imagem associada à Dança do Ventre pelo senso comum quase sempre é direcionada para uma dançarina voluptuosa cuja sensualidade se revela através de seu ventre desnudo. Estão ainda incorporados um figurino padrão composto por um conjunto bordado de sutiã e cinturão, vasta coleção de adornos, além de símbolos que remetem ao exótico, místico e selvagem como a serpente, o véu e a espada. Essa imagem amplamente difundida desde o século XIX e presente em todas as esferas midiáticas consolidou-se como a representação de uma modalidade de dança solo, feminina e improvisada que compartilha características de formas de dança associadas aos países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central (NIEUWKERK, 1995; SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005; SHAY, 2006; BURNAM, 2012; WARD, 2018).

Embora essa construção supramencionada apresente semelhanças com esses outros formatos, é importante salientar que eles são distintos e comportam suas próprias particularidades. No entanto, o termo Dança do Ventre passou a ser utilizado deliberadamente para abranger essa totalidade de danças, sendo tal conduta também um reflexo da colonização pelas potências imperiais, notadamente França e Inglaterra e do pensamento orientalista que se seguiu a esse processo.

O orientalismo¹⁶, apresentado pelo professor, crítico literário e ativista político palestino-estadunidense Edward W. Said na obra “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” publicada originalmente em 1978, será desenvolvido ao longo da pesquisa como um de seus eixos norteadores (SAID, 2007). Perfazendo tal discurso, desde as primeiras incursões da Dança no Ventre na Europa e Estados Unidos a partir das Exposições Mundiais, essa representação imagética não apenas foi reforçada e difundida globalmente como

¹⁶ “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” se tornou um dos marcos que definem as obras e pesquisas comumente chamadas de Estudos Pós-Coloniais. Vertente ampla da sociologia, os Estudos Pós-Coloniais se propõem a compreender o mundo após o processo de independência e reinscrevem a condição dos povos e culturas das Américas, África e Ásia, permitindo a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Segundo Bhabha (1998, p. 26), “a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos “de outro modo que não a modernidade.”.

também moldou sobremaneira os seus aspectos estéticos, técnicos e composicionais.

Assim, para compreendê-la em sua abrangência é preciso realçar os infindos pontos de contato que ao longo do tempo contribuíram para a natureza de sua configuração estar sempre em movimento. Não obstante seus agenciamentos orientalistas e a fixidez epistêmica em vincular-lhe origens míticas, seu caráter transnacional, sua teatralidade e sua contiguidade com danças outras tem garantido a sua itinerância e adaptabilidade, bem como acolhido corporeidades, subjetividades e identidades plurais. Mesmo em face a todos os estereótipos e reducionismos que a cercam, a Dança do Ventre se estabeleceu na Contemporaneidade como uma modalidade que atrai milhares de praticantes em todo o planeta (SELLERS-YOUNG, 2013a, 2013b, HARPER, 2013).

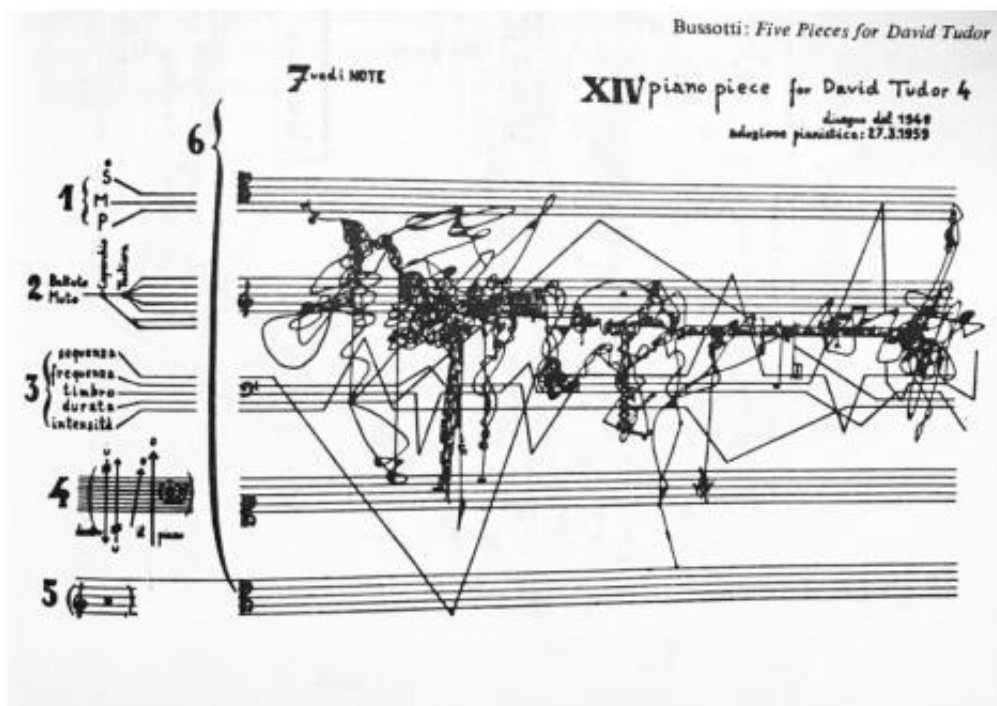
Para explicar esse aparente paradoxo, utilizaremos como principal eixo teórico o conceito de rizoma¹⁷ desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu livro “Mil Platôs” (2017). Defenderemos a perspectiva rizomática aplicada à Dança do Ventre para propor a sua apreensão como um agenciamento de linhas que estão sempre a se movimentar, por vezes se conectando e por vezes se rompendo, mas nunca estacionadas. Essas linhas têm garantido não apenas sua permanência, mas a sua remodelação. Ao nos possibilitar estabelecer um contínuo contato com esses atravessamentos, a concepção do rizoma aplicada à Dança do Ventre esclarece sua natureza plural e movente, ao mesmo tempo que nos impulsiona a combater e ressignificar os essencialismos enrijecidos que lhe estão implicados.

A seguir (Fig. 1), imagem utilizada por Deleuze e Guattari para ilustrar as linhas do rizoma. Trata-se de uma partitura do compositor italiano Sylvano Bussotti¹⁸ e se encontra no capítulo introdutório de “Mil Platôs” (2017).

¹⁷ O termo foi inicialmente utilizado pelos autores em 1976 em *Rhizome* e depois republicado em 1980 como um dos capítulos do livro “Mil Platôs”, quando tornou-se mais conhecido. (BARRETO; CARRIERI; ROMAGNOLI, 2019, p. 4).

¹⁸ Sylvano Bussotti foi um compositor de vanguarda que teve destaque sobretudo por sua notação incomum sendo por isso reconhecido como um compositor gráfico. A partitura que ilustra o capítulo 1 de Mil Platôs é a quarta das Cinco peças para piano em homenagem a David Tudor (AMORIM, 2020).

Figura 1 – Imagem referencial do rizoma no capítulo introdutório de “Mil Platôs”



Fonte: Deleuze e Guattari (2017, p. 17).

As estratégias adotadas para o desenvolvimento dessa pesquisa consistem, assim, no levantamento, revisão e leitura crítica da Bibliografia para constituir o quadro de referências teóricas, o qual foi revisado e ampliado desde sua etapa inicial. A partir de uma extensa pesquisa bibliográfica sobre o tema em questão promove-se, por conseguinte, um trabalho inédito sobre a Dança do Ventre e suas implicações atuais a partir do conceito de rizoma apresentado por Deleuze e Guattari.

Além dos marcos rizoma e orientalismo, os referenciais incluem fontes primárias que remontam ao século XVIII como as obras “Reize naar Arabie en andere omliggende lande [“Viagem para a Arábia e outros países vizinhos”] (1776) de Carsten Niebuhr, “Lettres sur l’Égypte: où l’on offre le parallèle des moeurs anciennes et moderne de ses habitans” [“Cartas sobre o Egito: paralelo entre os costumes antigos e modernos de seus habitantes”] (1787) de Claude-Étienne Savary e “An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians” [“Um relato das maneiras e costumes dos egípcios modernos”] (1836) de Edward William Lane, dentre outras, além de obras de autoras árabes,

iranianas, armênias e turcas, à respeito das pesquisadoras Doutoradas Najwa Adra¹⁹, Rosina-Fawzia Al-Rawi²⁰, Arzu Öztürkmen²¹ e Armen Ohanian²².

Para a compreensão do conceito de rizoma, Deleuze e Guattari desenvolveram seis princípios que visam elencar suas características aproximativas. Segundo eles, “Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 22). Nesse sentido, são apresentados os princípios da conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania para esclarecer o rizoma como formulação conceitual de explicação da realidade.

Dessa maneira, utilizaremos os seis princípios que definem o rizoma para além de desenvolver as próprias características da Dança do Ventre, estabelecê-los como fatores que tem mantido sua relevância como modalidade de dança no mundo contemporâneo e permitido sua continuidade a partir de reconfigurações. Também como escolha metodológica dessa pesquisa e, buscando aliar a

¹⁹ Dra. Najwa Adra é uma antropóloga cultural com mais de 30 anos de experiência em desenvolvimento internacional e pesquisa de campo no Iêmen. Foi consultora do Banco Mundial, DFID, USAID, UNICEF, FAO, UNESCO e NOREF em projetos que incluem o papel da mulher na mediação de conflitos, alfabetização de adultos, participação da mulher na agricultura, saúde reprodutiva e patrimônio. Ela estabeleceu o cargo de Mulheres em Desenvolvimento do UNICEF em 1984 e, em 2001, conduziu um projeto inovador e altamente bem-sucedido de alfabetização para mulheres adultas. Disponível em: <http://www.ipev-fmsh.org/en/author/najwa-adra/>. Acesso em: 23 ago. 2020.

²⁰ A Dra. Rosina-Fawzia Al-Rawi Al-Rifai nasceu em Bagdá e passou sua infância no Iraque e no Líbano. Fawzia Al-Rawi é PhD em estudos islâmicos, tendo completado seus nas universidades de Viena e Cairo. Passou 12 anos em Jerusalém onde trabalhou no Instituto para a Promoção da Agricultura Palestina e na Universidade de Jerusalém, enquanto aprofundava seus conhecimentos teóricos e práticos do Sufismo sob a orientação de Sidi Shaykh Muhammad Al- Rifai. Possui vários livros publicados em árabe, alemão, inglês e francês. Disponível em: <http://www.fawzia-al-rawi.com/en/about-fawzia/>. Acesso em: 23 ago. 2020.

²¹ Formada em estudos de folclore, Dra. Arzu Öztürkmen ensina desde 1994 na Universidade Bogaziçi, em Istambul, na Turquia. Sua pesquisa consiste em história oral, folclore e história das artes cênicas. Atuou como membro do conselho editorial de periódicos internacionais, como “Journal of Middle Eastern History” (IJMES) e “Journal of Women’s History”. Disponível em: <https://tr.linkedin.com/in/arzu-ozturkmen-81539929>. Acesso em: 23 ago. 2020.

²² Nascida Sophia Pirboudaghian, Armen Ohanian além de ser dançarina e atriz era também escritora e tradutora armênia, tendo sido uma das fundadoras do Teatro Nacional Persa no Teerã. Seu primeiro livro, *The Dancer of Shamakha*, foi publicado em 1918 em francês e traduzido para o inglês, espanhol, alemão, sueco e finlandês. Em abril de 1910, ela organizou um show musical e literário em cooperação com a Associação Beneficente das Mulheres Persas onde, pela primeira vez, as mulheres iranianas puderam representar no palco e assistir a um filme. Disponível em: <https://mirrorspectator.com/2022/07/21/a-woman-of-the-world-armen-ohanian-published-by-armenian-series-at-fresno-state/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

inventividade do pensamento rizomático sem nos afastar dos rigores acadêmicos necessários para a sua produção, explicaremos cada princípio individualmente à medida que estabelecemos o seu entrelaçamento com um aspecto fundamental e compositivo da Dança do Ventre.

A esse respeito, os princípios do rizoma nos ajudarão a esclarecer, dentre outros elementos, a sua terminologia, transnacionalidade, herança cultural, sua implicação num contexto imperialista, capitalista e colonial, seu orientalismo, bem como sua difusão global, derivações e movências. Assim, ao invés de explicar todos os princípios de uma só vez, compartimentalizando-os numa única sessão, elucidaremos seu significado à medida que formos discorrendo sobre tais inter-relacionamentos com a Dança do Ventre. Importa dizer, todavia, que essa é uma proposta didática que não se prende de maneira alguma às fixações e homogeneizações, uma vez que, assim como todos os princípios estão entrelaçados entre si, os argumentos que dimensionam a Dança do Ventre nessa pesquisa, também o estão. Assim, posto que cada componente do rizoma alicerça e esteia as suas outras características, eles podem muito bem ser direcionados a todo e qualquer aspecto da modalidade de dança que aqui será abordada.

Mas o que motivou a escrita desse trabalho sobre Dança, em específico acerca da Dança do Ventre, utilizando o rizoma como conceito filosófico? É de se confessar que essa pergunta me surgiu quando a escolha por esse eixo teórico já estava em análise. Foi a partir da busca por entendê-lo que me fiz extrapolar nos questionamentos, buscando inclusive e de forma ulterior, perceber a motivação por trás de minha própria relação com a Dança. Assim, em meio a uma infinidade de livros e vídeos que selecionei para estudar durante a pandemia do Coronavírus que se iniciou num 2020 ainda tão latente, visto que os avanços para conter a doença caminharam de forma diretamente proporcional ao empenho do governo brasileiro vigente naquela época em combatê-la, os textos e palestras ministradas pelo Professor Roberto Machado se tornaram um alívio para as inquietações provocadas à medida que a leitura de “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) avançava. Embora o livro seja tido como de difícil entendimento, não se mostrou de todo impenetrável, pois foi justamente em meio aos processos de não o alcançar que dele me aproximei. Foi preciso transpor a dualidade entre mente e corpo, costurando a própria

experiência com Dança à leitura, para iniciar os primeiros encontros com a obra. Cito, porém, a insistente permanência dos desencontros. No entanto, sigo tentando encontrar as relações que são suscitadas no livro que, tal qual um rizoma, permanecem em contínua mutabilidade e num sempre movimento.

Ao aplicar essa perspectiva à Dança do Ventre é possível entender como a mesma representação orientalista que a objetificou no século XIX ressignificou-se, transformando a Dança do Ventre num veículo de empoderamento sendo o desempenho dessa tensão, o fator que permite a sua permanência como interessante e relevante para muitas pessoas em todo o mundo (BURNAM, 2012; KEFT-KENNEDY, 2005). Diante de toda essa multiplicidade, somente uma definição rizomática poderia delinear sua própria existência, acolhendo todas (e igualmente relevantes) suas diversas características e manifestações. Como um rizoma, ela continua a se ressignificar e atrair milhares de praticantes em todo planeta não por ser uma linguagem fixa e imutável, mas justamente por ser esse “concurso de dialetos, de patoás, de gírias e de línguas especiais”, como bem o definem Deleuze e Guattari (2017, p. 23).

Importante frisar, contudo, que de nenhuma maneira entendemos o rizoma como único fator de validação dessa ou qualquer outra modalidade de Dança, mas uma maneira de pensá-la de forma mais horizontal e desestratificada. Importa ter sempre em mente que a arte deve funcionar como um formato pelo qual o conceito se adequa, e não o contrário. Uma vez que tal conceito se apropria filosoficamente da estrutura vegetal para categorizar modos de ser, viver e pensar humanos, o encerramento de tais modos ao conceito seria incorrer em mais uma maneira de aprisionamento e quadriculação.

Outrossim, a partir da leitura das demais obras referenciadas nessa pesquisa interpomos um diálogo intertextual no qual o conceito de rizoma, metáfora central do livro “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017), se articula no campo das artes como um elemento de problematização transdisciplinar envolvendo, em específico, a Dança. Seguindo a mesma natureza da estrutura vegetativa, o livro foi escrito de forma descentralizada, não existindo capítulos, mas linhas que agenciam conceitos entrelaçados, por sua vez, em platôs. As ideias que daí emanam se conectam para promover novos saberes, novos sistemas e multiplicidades.

Importante esclarecer que o conceito de platô vem de um ensaio de Gregory Bateson (1977)²³ que o define como uma região contínua de intensidades que vibra sobre ela mesma e que se desenvolve de maneira a evitar qualquer orientação sobre um ponto culminante ou que se dirija a uma finalidade exterior (DELEUZE; GUATTARI, 2017). A ideia do rizoma como sendo feito de platôs, estando sempre no meio, não possuindo início ou final, reafirma a rejeição das dicotomias e hierarquias como modelos de organização. Ora, se até mesmo as terminologias dos gêneros textuais estão hierarquizadas²⁴ em introdução, desenvolvimento e conclusão, ao propor a leitura de “Mil Platôs” de forma rizomática, os autores deixam de lado a abordagem canônica dos modelos mais tradicionais de escritura e leitura que são pautados na concepção linear de início, meio e fim, para sugerir que o leitor trace sua própria trajetória de leitura, construindo o percurso de seu rizoma conforme a orientação de seus próprios juízos. Segundo Moreira (2010, p. 27): “Os platôs não possuem necessariamente início ou fim. Pode-se entrar ou sair deles por qualquer ponto; mas formam, ainda assim, uma rede, um rizoma, uma multiplicidade.”.

De igual maneira, não seguiremos a organização convencional de subdivisão em capítulos, mas os converteremos em platôs que conversam entre si ao longo da pesquisa. Certamente, para os praticantes da Dança do Ventre, incluindo a autora que vos escreve, os platôs aqui expostos se perceberão ainda mais intensos posto que estarão em diálogo com as suas próprias vivências, corporeidades²⁵ e conhecimentos prévios. A partir do entrelaçamento dos

²³ Bateson (1904 - 1980) foi um antropólogo e sociólogo que trabalhou conceitos de ecologia da mente e é um dos fundadores, ao lado de Wiener, do conceito de cibernética (MOREIRA, 2010, p. 25).

²⁴ A esse respeito, Moreira (2010, p. 21) nos diz que “As hierarquias formam a base dos sistemas mais tradicionais de representação do conhecimento, mesmo nas classificações filosóficas, origem das classificações bibliográficas, encontram-se sistemas com maior ou menor grau de hierarquização, como se pode verificar, tomando-se como exemplo, na proposta de Cassiodoro que serviu de base para o ensino nas escolas medievais.”.

²⁵ Abordaremos o corpo enquanto corporeidade conforme atribuído pelo filósofo francês Michel Bernard em sua obra “De la création chorégraphique” (2001). Segundo o autor a corporeidade traz “uma visão original, ao mesmo tempo plural, dinâmica e aleatória, como jogo quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos.” (BERNARD, 2001, p. 21). Assim, pensar o corpo dançante enquanto corporeidade significa repelir os rótulos e entrar em contato com um corpo poroso que se atualiza e é atravessado constantemente na relação com o ambiente e com a cultura que o reivindicam. Diferente da estabilidade que a noção de corpo aduz, a corporeidade se afiniza com o pensamento rizomático ao se propor em contínua mutação, em eterna adaptação. Como uma rizoma, a corporeidade está “sujeita a sensações

diversos contextos em que a Dança do Ventre se apresentou para mim ao longo de quase duas décadas (2006 a 2023) de dedicação praticamente exclusiva a esta modalidade, vivenciei de maneira muito evidente sua capacidade de acolhimento ao diverso, bem como sua adaptabilidade. Interessante perceber que neste período nenhum desses contextos se excedeu de maneira a ofuscar algum outro, antes, eles estiverem em contínua retroalimentação.

Assim, ao nominar os capítulos desta pesquisa de platôs, além de adotar a mesma terminologia dos autores franceses estando coerente com o seu principal marco teórico, incentivamos a leitura e análise deste trabalho de maneira muito mais horizontal, suscitando novos questionamentos ao invés de estimular certezas ou respostas absolutas que de maneira alguma se alinham com a ideia do rizoma. Sugerimos, assim, a leitura da pesquisa à maneira tal qual Deleuze e Guattari (2017, p.15) dispõem, em nota, sobre sua obra: “Não é composto de capítulos, mas de ‘platôs’. [...] Em uma certa medida, esses platôs podem ser lidos independentemente uns dos outros, exceto a conclusão, que só deveria ser lida no final.”.

Desta maneira, no **Platô I** analisaremos o modo como Deleuze e Guattari utilizaram um termo específico da Biologia e estenderam seu significado dentro do campo filosófico e das ciências sociais de maneira polissêmica. A partir de sua formulação acerca do que é um conceito, identificamos a possibilidade de ampliar a perspectiva da Dança do Ventre ao modo de dançar que conhecemos atualmente observando-se além de seus arranjos estéticos e técnicos, suas configurações culturais, sociais, políticas e geográficas. A abordagem rizomática da Dança do Ventre não mais admite a sua prática sem levar em consideração os contextos, circunstâncias e ambientes aos quais ela está associada e por conseguinte, os seus praticantes. Sendo assim, em vez da mera reprodução de passos, objetiva-se a produção de novos conhecimentos; em vez de fomentar a padronização, estimula-se a inclusão e criatividade e em vez de objetificar, fornece ferramentas para o empoderamento de quem pratica. De igual maneira, essa abordagem é contra o silenciamento das corporeidades e experiências ao

diversas e distintas, que se entrecruzam e agem umas sobre as outras, trazendo alterações no seu funcionamento.” (BRAGA, 2018, p. 126).

reconhecer as produções de grupos que de maneira sistêmica foram subjugados histórico-geograficamente.

No **Platô II** será abordado os **princípios da conexão e heterogeneidade** e, como os autores, os analisaremos conjuntamente. Tais princípios versam sobre a capacidade do rizoma em se conectar de maneira plural e variada. Assim como o rizoma forma em um platô a imagem de um emaranhado de linhas, os modos de representação²⁶ da Dança do Ventre tem se conectado e propagado continuamente. Ela abrange povos e culturas múltiplas que estão a acrescentar novas identidades, vocabulários, linhas que realimentam esse ciclo e que se desdobram de forma transnacional²⁷ para outras regiões do planeta, transformando-se indefinidamente. Sendo assim, nessa sessão enfatizaremos o intercâmbio intercultural e os fatores geográficos e sociopolíticos que resultaram no desenvolvimento transnacional da forma.

Analisaremos no **Platô III** o **princípio da multiplicidade**. Para os autores a multiplicidade contradiz a unidade do sistema arborescente, da qual muitas áreas do conhecimento baseiam suas pesquisas pressupondo uma unidade ou pivô originário. Na introdução de “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (2017) explicam a multiplicidade e o rizoma a partir da formulação matemática “n-1”. O “n” seria, assim, um número qualquer, menos a unidade. Ou seja, menos o contorno totalitário, menos a possibilidade de unificação. Nesse sentido, para o rizoma não importa quantos elementos existam desde que não haja a possibilidade de unidade. Eles combatem, assim, a ideia de representação, ou seja, nada pode ser descrito de maneira taxativa. Descrever as coisas e fenômenos significa extrair daquela coisa a sua realidade e nesse sentido, a representação promove não apenas a sua síntese, o seu recorte, como também o seu encerramento.

A partir desse entendimento, analisaremos como muitas das representações associadas a Dança do Ventre partem da obsessiva tentativa de

²⁶ Segundo a pesquisadora Susan Leigh Foster (1986), o modo de representação é a maneira como a dança se relaciona tanto com seus praticantes, quanto com seus espectadores ao redor do mundo (VASCONCELOS, 2019).

²⁷ A ideia de transnacionalidade aqui utilizada encontra respaldo nos estudos de História Transnacional. Tendo surgido no contexto das teorias pós-modernistas e pós-colonialistas e da ideia cada vez mais presente da globalização, além de refletir a percepção contemporânea de que as fronteiras nacionais representam algo cada vez mais obsoleto, se identifica com a longa trajetória de estudos dos intelectuais anticoloniais e pós-coloniais, preocupados com os pontos de vista dos subalternos (DOS SANTOS, 2015; SEIGEL, 2005; LOWANDE, 2018).

estabelecer uma origem para essa prática. Conforme Xavier (2006, p. 50): “Qualquer afirmação que desconsidere o emaranhado de inter-relações que foram delineadas ao longo do seu processo de criação, difusão e transmissão está sendo parcial e insuficiente.”.

Essa pretensão teórica em estabelecer tais genealogias se coaduna com a lógica arborescente que, ao contrário do pensamento rizomático, estabelece relações de poder e hierarquia partindo de pressupostos positivistas e cartesianos imbricados ainda pela conjectura colonial. Nessa sessão daremos enfoque ao argumento de que não é possível precisar um núcleo fundante ou central para a Dança do Ventre, bem como reduzi-la a conceitos essencialistas que não abarcam toda a sua diversidade.

No **Platô IV** estudaremos que o rizoma é cortado por linhas segmentares que podem estratificá-lo ou até mesmo rompê-lo e redirecioná-lo num movimento de abertura que remonte a outras possibilidades de vir a ser. Assim, aqui desenvolveremos o **princípio da ruptura assignificante** e, com ele, o conceito de território e as dimensões da desterritorialização e reterritorialização, terminologias utilizadas por Deleuze e Guattari introduzidas principalmente através de “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia”, lançado em 1972 (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e desdobradas principalmente em “Mille plateaux” (1980) e “O que é a filosofia?”, lançado em 1991 (DELEUZE; GUATTARI, 1992). De modo que desterritorialização pode ser entendida como a operação de linha de fuga cujo movimento se dá pelo abandono do território, a reterritorialização é o movimento de construção do território (HAESBAERT, BRUCE, 2002), processos que se dão de maneira concomitante²⁸, ou seja, havendo um movimento de desterritorialização, haverá indissociavelmente um de reterritorialização.

²⁸ Essa característica que torna os movimentos de desterritorialização e reterritorialização concomitantes está ainda expressa no primeiro teorema da desterritorialização ou proposição maquínica descrita por Deleuze e Guattari no volume 3 de “Mil Platôs”: “Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio.” (1996, p. 41).

Neste platô aprofundaremos o estudo acerca do orientalismo a partir da já citada obra de referência “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” (SAID, 2007). Por meio do exotismo literário e enviesamento científico, o orientalismo agrupou e representou num mesmo lugar o norte da África, os países árabes, o Irã e o subcontinente indiano, em franco contraste com o “ocidente” (ou a Europa e Estados Unidos), fazendo assim uma distinção estrutural entre os “outros” e “nós”.

Para Edward Said, embora os termos “oriente” e “ocidente” sejam criações fictícias e sequer tenham estabilidade ontológica, esse binarismo serviu para a manipulação e organização de paixões coletivas que promoveu o choque e a divisão entre as civilizações (SAID, 2007). Por esse motivo, exceto quando em citações diretas, utilizaremos nesse trabalho os termos sinalizados em minúsculo e também entre aspas, no intuito de não reforçar as cargas essencializantes e generalizantes que lhe estão implícitos, particularmente a pretensa superioridade “ocidental” em relação ao “oriente” e corroborar com o entendimento de Deleuze e Guattari acerca do caráter múltiplo e de permanente expansão dos conceitos.

O discurso orientalista foi fundamental para justificar as políticas imperialistas e colonialistas de submissão de um “oriente” que fora representado como incivilizado, violento, místico, sexualizado, dentre outros atributos reducionistas. Nesse sentido, os territórios que sofreram com a colonização e exploração europeia e norte-americana, bem como a sua imensa variedade de povos, línguas, experiências e culturas foi não somente desqualificada e ignorada, como também reinventada por razões de controle e dominação externa.

Dentro desse discurso, figuras como a mulher e elementos ligados ao universo feminino como o harém e a odalisca foram especialmente essencializados. De igual maneira, as manifestações de dança das culturas localizadas geograficamente à leste da Europa passaram a estar relacionadas ao *voyeurismo* heteromasculino e à prostituição. Polarizada nesse domínio, a narrativa orientalista respaldou ainda a representação da Dança do Ventre como um termo “guarda-chuva” ao agrupar num mesmo lugar danças e formatos diversos, povos e costumes distintos, conectados pelo indissociável fato em comum: a colonização. O desenvolvimento e perpetuação das inúmeras

estigmatizações que degradam inclusive a natureza dos que dela praticam, com especial direcionamento para a figura feminina, simbolizam nada mais, nada menos, do que esse padrão de força relativa entre o “leste” e “oeste”, ou “oriente” e “ocidente”.

No **Platô V** investigaremos como tais máximas ganharam amplitude global a partir das Exposições Mundiais²⁹, considerados os espaços em que a Dança do Ventre fez as suas primeiras aparições na Europa e Norte da América no século XIX. A esse respeito, o empresário de entretenimento estadunidense Sol Bloom relata sem nenhuma desfaçatez sua contribuição em fomentar uma imagem distorcida e comercialmente atrativa da Dança do Ventre nesses eventos:

Quando o público soube que a tradução literal era “dança do ventre”, eles concluíram deliciosamente que deveria ser indecente e imoral. [...] Quando se degradou e vulgarizou, começou a adquirir a reputação que sobrevive até hoje - a de uma dança grosseira e sugestiva [...]. Inconscientemente, contribuí com um ingrediente essencial para o sucesso da versão bastarda da *danse du ventre*. (BLOOM, 1948, p. 135, tradução nossa³⁰)

Por outro lado, foi a partir dessas exposições que a dança “oriental” passou a figurar no circuito artístico e do show *business*, sendo apresentada como um número teatralizado em grandes anfiteatros e cassinos através de espetáculos com cenografia elaborada, figurinos sofisticados e coreografias cada vez mais complexas, inclusive no Egito. A partir daí, se mapeará não apenas uma nova modalidade de dança que passou a ser reconhecida como Dança do Ventre como também os agenciamentos possíveis a partir das conexões e

²⁹ As Feiras Mundiais eram grandes exposições em que povos e nações seriam apresentadas num espaço delimitado e controlado a partir da construção de pavilhões específicos (GIMENES, 2017). Enquanto instrumento criado pelos países colonizadores, as Feiras validavam e enalteciam o pensamento de sua suposta superioridade racial em detrimento da falta de civilização no mundo colonizado. Foram nesses eventos que difundiram e popularizaram concepções distorcidas de cultura e progresso que as primeiras exposições do que veio a ser considerado Dança do Ventre ocorreram na Europa e Estados Unidos.

³⁰ “When the public learned that the literal translation was “belly dance” they delightedly concluded that it must be salacious and immoral. [...] As it became debased and vulgarized it began to acquire the reputation that survives today— the reputation of a crude, suggestive dance [...] Unwittingly I contributed an essential ingredient to the success of the bastard version of the *danse du ventre*.”.

heterogeneidades advindas da crescente globalização, comunicação de massa, e os paradigmas sociais e políticos que a afetaram nos séculos seguintes.

Assim, estudaremos neste Platô, os **princípios da cartografia e decalcomania**. A partir de suas múltiplas conexões e entradas, Deleuze e Guattari consideraram o rizoma como um mapa sempre em expansão, advindo daí a sua natureza cartográfica. É, portanto, diferente de qualquer decalque que, como o nome denota, apenas oferece uma cópia, uma forma estagnada de trabalho. Para eles, “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 30).

Destarte, ao mesmo tempo que o deslocamento de um rizoma acontece por meio de suas linhas, conexões e rupturas, sendo o **princípio da ruptura assignificante** o que assegura essa característica movente, os **princípios da cartografia e decalcomania** se constituem no método possível de rastreamento dessa trajetória. Nesse trânsito permanente, se torna indispensável mapear as danças, identidades e corporeidades que foram decalcadas na construção da Dança do Ventre com destaque, nessa pesquisa, para as danças femininas das *ghawazi*, *awalim*, *shikhat*, *ouled nail*, e das danças masculinas dos *mukhannarhiins*, *khawals* e *ginks*. A partir de exibições *in loco* nas Exposições Mundiais, tais danças e suas particularidades foram percebidas, homogeneizadas e rearranjadas pelo discurso orientalista e arborescente vigente na Europa e Estados Unidos. Tornaram-se, assim, um decalque do que realmente eram e, por outro lado, serviram como um mapa que orientou a configuração da Dança do Ventre.

Essa orientação, não obstante, também foi agenciada por elementos próprios de danças “ocidentais”, notadamente as europeias e estadunidenses em voga à época das Exposições. Nesse sentido, enfatizaremos a influência da Dança Moderna e Pós-Moderna como fatores que promoveram novas desterritorializações e a formação, por conseguinte, de novos devires.

O devir é um termo amplamente empregado pelos autores franceses e foi enunciado em “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010), embora só tenha se tornado um conceito específico a partir de “Kafka: por uma literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 1977). Nesse

sentido, devir é o conteúdo próprio do desejo e da transformação, o movimento de fluxos e forças dinâmicas que constitui a realidade:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. [...] à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 23)

Por conseguinte, como devires possíveis da Dança do Ventre, citaremos, a título de exemplificação, o *FatChance® Style* [Estilo *FatChance®*] nos Estados Unidos e o *Shaabi* no Egito.

Consideraremos por fim, que a maneira rizomática de pensar a Dança do Ventre além de enfatizar a sua natureza plural e resiliente, a realça ainda como uma estratégia de desvio que desafia as noções convencionais de gênero, corporeidade e identidade. Noções essas que foram moldadas a partir de uma visão orientalista, heteronormativa e estigmatizante, típicas do modelo arborescente e colonizador.

Em conformidade com Miguel (2015, p. 60) ao inferir que os “mapas servem ao desvio, são em verdade meios para uma deriva e para uma ampla desterritorialização”, o mapa rizomático da Dança do Ventre estará sempre aberto a tais movências desviantes. Tal qualidade se estabelece como fator que permitirá sempre novos arranjos e agenciamentos, suscitando a criação, assim, de novos devires. Igualmente, pensar a Dança do Ventre à maneira do rizoma é agrimensar o seu funcionamento como ferramenta política, epistemológica e social de construção de conhecimento capaz de suscitar relações cada vez maiores de horizontalidade e autonomia, beneficiando-se com tal estratégia todo o campo de conhecimento da Dança.

2 PLATÔ I: O RIZOMA

Deixarão que vocês vivam e falem, com a condição de impedir qualquer saída. Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 32)

Rizoma é um conceito teórico desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari, se estabelecendo como a metáfora central do livro “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017). Escrito após os acontecimentos de 68, um período marcado por fortes revoluções, a obra significa para os autores a continuação e o fim de “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010), seu primeiro trabalho em parceria. Tal qual a pluralidade do rizoma, procurou combinar temas e estruturas da filosofia, literatura, antropologia, arte, economia, ciência, política e biologia para explorar uma série de perspectivas da realidade, pois, segundo os autores, era preciso tentar construir uma teoria em que se rompesse a dicotomia uno/ múltiplo. Assim surgiu a sua teoria das multiplicidades, um pensamento que se apresenta pelo múltiplo e não por uma lógica binária e dualista, do tipo dicotômica (DIAS; NASSIF, 2013).

Nesta pesquisa o conceito de rizoma se constitui como a principal ferramenta teórica para defendermos a pluralidade da Dança do Ventre tanto em seus aspectos estéticos e técnicos quanto composicionais, problematizando questões que se relacionam a sua transnacionalidade, possíveis origens que costumam lhe ser associadas, seus modos de representação ao longo do tempo, vocabulário de movimentos e identidade de seus praticantes. Ademais, ao abordar a Dança do Ventre de forma rizomática será possível compreender melhor seus múltiplos devires, posto que o termo não apenas abarca, mas garante suas reconfigurações através das movências espaciais e temporais que a perpassam.

Nos inspirando a partir da ideia de criação de conceitos Deleuze-guattariana, abordaremos a Dança do Ventre com a perspectiva rizomática para incorporar à atual ideia que configura essa prática as multiplicidades de contextos históricos, experiências e processos culturais, políticos e sociais, bem

como as relações globalizadas da humanidade que lhe estão atravessadas. Dito isto, o entendimento de Dança do Ventre que propomos não camufla os essencialismos orientalistas e estigmatizações eurocentradas que lhe são associadas pois, como nos lembra Deleuze e Guattari (2017, p. 22): “Há o melhor e o pior no rizoma.”. Antes, é de se destacar que muitos desses estereótipos como, por exemplo, o da mídia não realista e sexualizada sobre os corpos das mulheres, são justamente o que tornam essa dança tão atrativa para muitas pessoas que a buscam como uma ferramenta de empoderamento e libertação pessoal e sexual. Dessa maneira, a Dança do Ventre sob a ótica rizomática alerta para uma maior consciência crítica dos seus praticantes pois não nega seus estereótipos como se não existissem, nem permite sua naturalização como algo inerente e indissociável da prática. A tomada de consciência proposta, portanto, é um ponto de partida fundamental para a não perpetuação de tais essencialismos e a sua resignificação.

Acreditamos que o estudo da Dança do Ventre com a perspectiva do rizoma é uma importante estratégia de transmutação e criação de uma dança com mais autonomia, articulada e engajada com as realidades locais de seus praticantes, permitindo adaptações e mutabilidades que não impliquem na dissimulação dos estereótipos incorporados pela Modernidade eurocêntrica nem na falsa sensação de horizontalidade em relação as culturas que estão envolvidas nessa dança.

Qualquer diálogo intercultural tem que assumir que não vivemos em um mundo horizontal de relações culturais. A horizontalidade assume uma falsa igualdade que não contribui em nada para um diálogo produtivo entre norte e o sul do planeta. (GROSFOGUEL, 2012, p. 340)

Salientamos que o próprio conceito de rizoma não nos permite esgotar qualquer tema, pelo contrário, nos convida a um contínuo questionamento, sugerindo provocações permanentes que se coadunam com a mutabilidade da realidade e das relações. Alinhados com esse posicionamento, não somente buscaremos confrontar pressupostos essencialistas e totalizantes, como também nos esforçaremos a não os substituir por novos, através dos argumentos aqui apresentados. O que intencionamos é uma nova maneira de se pensar a Dança do Ventre propondo mecanismos que aproximem sua comunidade aos

debates que envolvem a prática e que derivem novas proposições na Contemporaneidade.

Encorajamos tais debates de forma mais conectada com nossas realidades locais, com as nossas histórias. Como nos sinaliza Boaventura de Sousa Santos (2018), os conhecimentos que adquirimos através de nossas realidades acabam por se materializar e corporificar em nossos próprios corpos, seja de forma individual ou coletiva. Então, a partir de nossas corporeidades e de forma rizomática, propomos uma abordagem ampla sobre a dança que nos conecta e questionamos: a dança que estamos construindo tem se relacionado com nossas realidades e singularidades ou apenas reproduz um conjunto de arquétipos eurocêntricos que nos foram submetidos por meio dos processos de colonização? Quais valores estamos reproduzindo com nossas danças? Esses valores têm nos objetificado ou suscitado lutas? Como ressignificar tais valores como estratégias de resistência e empoderamento?

2.1 Desemaranhando o Rizoma: Conceito e Contexto

Nesta sessão cumpre esclarecer o significado originalmente botânico do rizoma para então compreendermos como Deleuze e Guattari o empregaram como uma ferramenta conceitual de interpretação do mundo. Sendo um caule subterrâneo de crescimento polimorfo, desenvolve-se paralela e juntamente à superfície se conectando a outros sistemas de raízes permanentemente. Desenvolve, ademais, suas funções de forma plural, funcionando ora como órgão armazenador de nutrientes³¹, perenizador ou reprodutor, dentre outras.

Substantivo masculino – Caule longo, horizontal e subterrâneo, geralmente em forma de raiz que, rico em nutrientes e reservas, emite novos ramos: a íris e o gengibre possuem rizomas.

³¹ Azcón- Bieto e Manuel Talón relatam a importância desta estrutura como um mecanismo que algumas plantas utilizam para escapar da seca: “algumas geófitas, que possuem órgãos subterrâneos cheios de água (rizomas, tubérculos, bulbos) e podem sobreviver em períodos de seca por estarem protegidos contra perdas excessivas de água. Quando a estação chuvosa começa, elas brotam imediatamente, usando carboidratos armazenados, e florescem e frutificam em pouco tempo.” (2013, p. 73, tradução nossa). Texto original: “[...] algunas geófitas, que poseen órganos subterráneos repletos de agua (rizomas, tubérculos, bulbos) y que pueden sobrevivir durante períodos de sequía al estar protegidas frente a una pérdida excesiva de agua. Cuando empieza la estación lluviosa brotan inmediatamente, utilizando los hidratos de carbono almacenados, y florecen y fructifican en poco tiempo.”.

Etimologia (origem da palavra rizoma). Do grego rhizóma atos. (DICIO, 2022)

Metamorfose do caule devido à adaptação à vida subterrânea, ou, mais simplesmente, caule subterrâneo. [...] Por sua condição mecânica de suporte da planta, por sua falta de folhas e clorofila, por sua vida hipógea, poderia ser confundida com uma raiz; difere dela por seus catafilos e gemas, por não ter caliptra³², e, principalmente por sua estrutura que é caulinar e não radial. (QUER, 2001, p. 950, tradução nossa³³)

A partir do significado puramente botânico do rizoma, o entendemos como um caule geralmente subterrâneo e não uma raiz, pois diferente desta, não possui uma única centralização. Enquanto as linhas emaranhadas do rizoma alcançam caminhos diversos e vastos, se multiplicando de forma paralela à superfície, a raiz, por sua vez, alcança maior profundidade partindo de um ponto originário.

Não fosse a maneira como Deleuze e Guattari encaram o fazer filosófico, distanciando-se das explicações sistemáticas que enrijecem e afastam os conceitos puros da experiência sensível, o significado clássico do rizoma, sozinho, não passaria de mera referência botânica, não extrapolando a carga de sentidos que serviria para explicar fenômenos e acontecimentos. Assim, o rizoma transcende a imagem botânica do caule subterrâneo e se torna, segundo Souza (2012, p. 238) “uma tentativa de explicação filosófica do processo de construção do conhecimento humano, uma tentativa de explicação filosófica deste processo.”.

Durante uma entrevista dada em 1980³⁴ acerca de “Mil Platôs”, Deleuze explana que um conceito não corresponde a uma universalização, mas ao contrário, abrange diversos aspectos.

³² Órgão apical da raiz que, em forma de gorro ou em forma de pequena bainha, protege o cone vegetativo da mesma (QUER, 2001, p. 163).

³³ “Metamorfosis caulinar debida a la adaptación a la vida subterrânea [...] Por su condición mecánica de sostener a la planta, por su falta de hojas y de clorofila por su vida hipogea, podría confundirse con la raíz; difiere de ella por sus catafilos y sus yemas, por no tener caliptra, y, principalmente por su estructura, que es caulinar y no radical.”.

³⁴ Embora essa entrevista tenha sido dada em 1980, Bianco nos confirma que Deleuze estava convencido de que a atividade do filósofo era a da criação conceitual desde 1956 (BIANCO, 2002, p. 200).

A filosofia sempre se ocupou de conceitos, fazer filosofia é tentar inventar ou criar conceitos. Ocorre que os conceitos têm vários aspectos possíveis. Por muito tempo eles foram usados para determinar o que uma coisa é (essência). Nós, ao contrário, nos interessamos pelas circunstâncias de uma coisa [...] Para nós, o conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência. (DELEUZE, 1992, p. 37)

Bianco (2002) nos explica que para Deleuze haveria, então, um conceito clássico pertencente ao mundo da representação que diz respeito às essências estáveis, à determinação e aos estados de coisas (seria aqui o conceito botânico do rizoma) e um outro tipo de conceito, flexível e móvel, que exprime os devires e é fruto do encontro com os signos e dependente das ocasiões que o geram (a abordagem do rizoma como um sistema de conhecimento e para essa pesquisa em específico, o entendimento da Dança do Ventre com a perspectiva do rizoma). Nesse último caso, o conceito é utilizado como ferramenta metodológica e de reflexão que responde a um fenômeno, a um acontecimento e que passa a considerar as multiplicidades criadas a partir da experiência, não se recolhendo ao seu significado puro ou uma única verdade.

Essa forma expandida de transmutar o significado puro e universalizante do rizoma botânico como uma ferramenta capaz de refletir fenômenos e acontecimentos, validando uma multiplicidade de experiências depende necessariamente da observância do contexto. Para que o conceito atinja o seu novo significado é então necessário observar o plano de imanência, ou seja, o campo de considerações ao qual se relaciona e ao qual está inserido. E a imanência é, assim, contingente, ou seja, aberta, aleatória e imprevisível. Sem a observância do contexto, o conceito permanece uma entidade absoluta e rígida que diz respeito a uma única verdade ou sentido, quando na verdade deveria apresentar possibilidades e ser instrumento para produzir novos conhecimentos³⁵.

³⁵ Assim que, Deleuze e Guattari buscam combater a transcendência do pensamento moderno, ou seja, um conhecimento do qual se originam e se atrelam todos os outros. A transcendência trata, assim, daquilo que está além do mundo material, referindo-se aos fenômenos de natureza metafísica (COSTA, 2014). A história do pensamento moderno se constituiu justamente nas tentativas de encontrar nos fenômenos aquilo que eles são em si mesmos, a busca por exemplo, em encontrar um ponto de objetividade na subjetividade. Após Deleuze e Guattari, não há mais aspecto privilegiado para se entender a subjetividade. A subjetividade é rizomática porque só existe em conexão com tudo, é o contexto do qual ela funciona.

Assim, um plano de imanência se instaura a partir de conceitos, e os conceitos necessitam de um plano de imanência para terem sentido e não se perderem no vazio. Os conceitos fazem, então, referência ao campo de considerações sobre o qual estão sendo tratados. Um mesmo termo pode, dessa forma, apontar para dois ou mais conceitos diferentes. (EL KHOURI, 2009, p. 1)

Com base nessa formulação acerca da natureza de um conceito, identificamos a possibilidade de analisar a Dança do Ventre de maneira rizomática observando-se além de seus arranjos estéticos e técnicos, suas configurações culturais, sociais, políticos, geográficos, etc. Assim, tal abordagem não mais admite a sua prática sem levar em consideração os contextos, circunstâncias e ambientes aos quais está associada.

Por ora, voltemos a contextualização da criação do rizoma para os filósofos franceses, ou seja, o conjunto de considerações que tornou possível suscitar uma mudança de pensamento no que concerne a representação do conhecimento capaz de orientar o desenvolvimento desse conceito.

Deleuze e Guattari utilizaram o termo inicialmente em 1976 no livro “Rhizome” - sem tradução portuguesa - e depois republicaram em 1980³⁶ como um dos capítulos de “Mil Platôs”. “Mil Platôs” foi escrito após o lançamento de uma obra de grande sucesso para os autores, *Capitalismo e Esquizofrenia*, cujo primeiro tomo é “O Anti-Édipo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e ao contrário desta, não alcançou a mesma receptividade no meio intelectual. No entanto, para os autores, apesar do aparente malogro de “Mil Platôs”, a obra os fez avançar em “terras desconhecidas, virgens de Édipo, que “O Anti-Édipo” tinha apenas visto de longe sem nelas penetrar.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 10).

A conjuntura histórica quando do lançamento das obras foi um elemento que definiu a maneira como elas foram recepcionadas pela crítica e pelo público da época. Lançado quase que imediatamente após os acontecimentos de 1968³⁷, para os autores, o grande sucesso de “O Anti-Édipo: Capitalismo e

³⁶ A data referida é da publicação original de *Mil Platôs*. No Brasil a obra só foi publicada em 1995, 15 anos depois, e em 5 volumes concluídos em 1997 (MOREIRA, 2010).

³⁷ Segundo Voltaire Schilling, o ano de 1968 foi o “ponto de partida para uma série de transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais, que afetaram as sociedades nos decênios seguintes de uma maneira irreversível. É tido como o marco para os movimentos ecologistas, feministas, das organizações não-governamentais (ONGs), dos defensores das minorias e dos direitos humanos.”. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968.htm>. Acesso: 24 ago. 2021.

Esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010) se deve muito a esse período marcado pelas fortes revoluções comportamentais que tentavam nortear os fenômenos de seu tempo, enquanto a calmaria dos anos 80 reflete a indiferença com que “Mil Platôs” foi recebido.

Nas linhas de Abreu Filho (1998), “Mil Platôs” faz avançar não somente o trabalho de criação de uma nova imagem do pensamento, como também questiona os pressupostos dominantes na filosofia e nas ciências humanas, a saber, a crença em uma tendência natural do pensamento para a verdade, o modelo de reconhecimento e a pretensão de um fundamento. Tais pressupostos dizem respeito à concepção “ocidental” de produção de conhecimento que tal como uma árvore, “se processa por ramificações, representadas por galhos, galhos que são, por sua vez a representação das várias ciências, dos vários saberes produzidos sistematicamente pelo homem, a árvore do conhecimento.” (SOUZA, 2012, p. 241).

É importante esclarecer que esse modelo³⁸ remonta desde o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates, passando pela Idade Média, até o “penso, logo existo” de René Descartes e é dominante ainda hoje na Contemporaneidade. O entrelaçamento da lógica arborescente com os processos de desenvolvimento do conhecimento humano é tão grande que em muitos momentos se confunde com a própria história da filosofia, sendo leviano e para essa pesquisa, dispensável, tentar citar todas as suas aparições no transcorrer do percurso histórico epistemológico. Todavia, cumpre-nos dar especial ênfase ao método cartesiano de unificação de todo o saber (CHAVES FILHO; CHAVES, 2000) desenvolvido pelo filósofo-cientista Descartes no século XVII, pelo momento histórico em que foi lançado e pela alegoria da árvore que o sustenta. Em sua obra “Princípios da Filosofia”, publicado em 1644, ele chega a defender um modelo arbóreo de conhecimento, descrito a seguir:

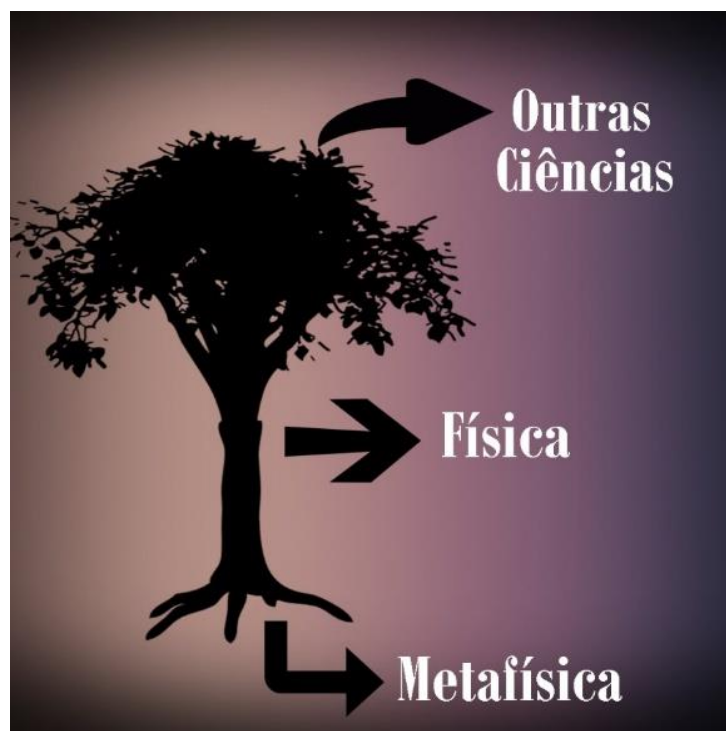
Assim, a Filosofia é como uma árvore, cujas raízes são a Metafísica, o tronco a Física, e os ramos que saem do tronco são todas as outras ciências, que se reduzem a três principais: a Medicina, a Mecânica e a Moral, entendendo por Moral a mais

³⁸ Na verdade, o modelo arbóreo é a representação imagética mais antiga que se tem do conhecimento humano posto que tem como “ponto de partida o pensamento pré-socrático, se desenvolve no pensamento de Platão e é problematizado por Aristóteles.” (SOUZA, 2012, p. 239).

elevada e mais perfeita, porque pressupõe um conhecimento integral das outras ciências, e é o último grau da sabedoria. (DESCARTES, 1995, p. 22)

O modelo arbóreo proposto por Descartes (Fig. 2) dispõe que todo saber possui um fundamento, a Metafísica, da qual todos os outros tipos de conhecimentos se multiplicam. Estando essencialmente atrelada à existência de Deus, a raiz é a unidade, a gênese que antecede a multiplicidade e todas as verdades existentes. Assim, tudo que é produzido ou baseado pelo modelo arbóreo de unificação do conhecimento tem-se como única verdade, resultando-se por assim dizer, num pensamento inflexível, na organização de relações de forma hierárquica e numa maneira de ver a vida de modo sedentário e imutável.

Figura 2 – A árvore do saber proposta por René Descartes³⁹



Fonte: Conhecimento Científico (2023)⁴⁰.

³⁹ Tal como uma árvore, Descartes descreve a Filosofia tendo uma raiz fundante ou central representando a Metafísica, o tronco como sendo a Física, isto é, os saberes referentes ao mundo sensível que podem ser expressos através da matemática e, por fim, a copa e os frutos representando as Ciências, tal como a Medicina e outras áreas do conhecimento (VANNUCCHI, 2017).

⁴⁰ Disponível em: <https://conhecimentocientifico.r7.com/rene-descartes/>. Acesso em: 17 jan. 2022.

Como exposto, o método de pensamento cartesiano⁴¹ e sua concepção da natureza é dominante até os dias de hoje, tendo influenciado todos os ramos da ciência moderna e refletindo o cientificismo que se tornou típico da cultura eurocêntrica. Com isso é possível inferir que como todo o sistema moderno de compreensão do universo está baseado na afirmação do método científico, as outras formas de saberes que não necessariamente precisam de validação científica para existirem são muitas vezes desprezadas (CAPRA, 2004; RIOS *et al.*, 2007). A partir de Descartes ficaram mais evidentes os abismos epistemológicos envolvendo de um lado, tanto a opinião tradicional quanto as experiências comuns da humanidade (tratadas como guias de mérito duvidoso) e, do outro, o método cartesiano que busca eximir-se inteiramente da influência desses saberes.

Para Descartes, por exemplo, tudo era duvidoso, nada podia ser considerado como certo, a não ser “penso, logo existo”, ideia central da Dúvida Metódica, que leva a aceitar apenas aquilo que a Razão possa compreender e que possa ser demonstrado. (AQUINO; ALVARENGA; FRANCO; LOPES, 1997, p. 99-100)

O método cartesiano serviu de inspiração para o Iluminismo, cujo apogeu se deu no século XVIII e por isso passou a ser denominado “Século das Luzes”. Seus procedimentos legitimavam os filósofos e o pensamento racional, apresentando-o como força motora da história (GRACIOSO; ALMEIDA; KAWASAKI, 2022). Com Auguste Comte (1798-1857), através de sua corrente filosófico-científica denominada positivismo, tais pressupostos foram estendidos, inclusive, no âmbito das relações humanas. O modelo positivista idealizou uma concepção de mundo determinista, configurado em coordenadas cartesianas de um sistema perfeito e harmônico, supondo que as leis sociais são leis naturais e que a sociedade não pode ser transformada, na medida em que é regida pela ordem da natureza (CHAVES FILHO; CHAVES, 2000).

⁴¹ Descartes, segundo Chaves Filho e Chaves (2000, p. 71), “divulgava que o universo nada mais era que uma máquina. A natureza funcionava mecanicamente de acordo com leis matemáticas. Esse método de conhecimento tornou-se o paradigma dominante da ciência até nossos dias, pois passou a representar o modelo no qual toda produção científica deveria se basear.”.

No entanto, não é difícil perceber que essa concepção rígida e determinista não encontra sustentação alguma na realidade visto que ela está em constante modificação por meio e a partir da diversidade dos contextos socioculturais e das experiências únicas das vivências. Assim sendo, a formulação de uma única visão de mundo que tenta enquadrar e rotular todas as maneiras de viver, desconsiderando sua diversidade, resulta apenas num absolutismo epistemológico que promove e perpetua injustiças e desigualdades de todas as ordens, sejam sociais, políticas, econômicas, culturais ou ambientais. Conforme Capra (2004), foi a aceitação do ponto de vista cartesiano como verdade absoluta e do método de Descartes como o único meio válido para se chegar ao conhecimento que estabeleceu nosso atual desequilíbrio cultural.

Mas o que todo este recorte tem a ver com a Dança do Ventre? Como veremos ao longo desta pesquisa, podemos considerar os séculos XVIII e XIX como fundamentais para o desenvolvimento do que se convencionou a ser Dança do Ventre nos moldes como hoje a entendemos. Esse período está associado ao processo de industrialização das potências europeias, decisivo para a configuração do mundo contemporâneo. Tal processo consolidou plenamente o capitalismo e impôs o regime colonial aos países africanos e asiáticos (CÁCERES, 1996) utilizando-se como ferramenta ideológica os pressupostos cientificistas. Todos esses elementos estão atravessados assim, na maneira como a Dança do Ventre foi desenvolvida e percebida.

Importante lembrar que a Inglaterra e a França tornaram-se as principais potências coloniais, entrando ainda em cena uma potência não-europeia: os Estados Unidos que pretendia o Havaí, Filipinas, Porto Rico, o protetorado sobre Cuba e o Pacífico (AQUINO; ALVARENGA; FRANCO; LOPES, 1997). Para esse trabalho concentraremos maior análise em como a colonização das potências europeias motivadas pela expansão das atividades de seus industriais e financistas buscando mercados para os capitais excedentes, juntamente com a influência norte-americana, afetou os países colonizados e conseqüentemente a configuração da Dança do Ventre.

Vale evidenciar que a partir da expansão da Europa sobre o mundo se disseminou a crença indefinida de uma filosofia de progresso centrada na ideia cartesiana de valorização da racionalidade como principal elemento para o

conhecimento de mundo e a dominação da natureza que tal como uma máquina, deveria funcionar de acordo com leis matemáticas. Foi justamente este absolutismo epistemológico das ideias e teorias centradas na racionalidade “ocidental” que legitimou a política imperialista e colonialista sobre os povos “orientais”. Por meio dessas lógicas, apresentadas muitas vezes como de razões filantrópicas e humanitárias, perpetuou-se a ideia de que as nações “evoluídas” tinham a missão civilizadora de livrar as nações “atrasadas” de seus costumes arcaicos e profanos, convertê-las ao cristianismo, proporcionar-lhes educação, saúde e melhores condições de vida.

O pretexto da “supremacia racial”, na qual o “homem branco” era superior ao “não branco” foi utilizado como fundamentação generalizante e, não obstante, concepções e premissas pseudocientíficas reforçadas com a predestinação metafísica das ideias religiosas ajudaram a desenvolver mitos justificadores da submissão de povos africanos, asiáticos e latino-americanos incorporados, à vista disso, ao circuito econômico capitalista na condição de áreas periféricas dependentes (AQUINO; ALVARENGA; FRANCO; LOPES, 1997). É dentro deste contexto escancarado de uma pretensa “superioridade racial do homem branco”⁴² em que o orientalismo figura como uma teoria central para entender o processo de dominação pelas potências industrializadas dos povos africanos e asiáticos. Ademais, foi justamente pelo método científico ocidental creditado como infalível que a polarização do mundo se acentuou, menosprezando-se “outras” culturas e povos em detrimento da “nossa” tão “clara” revolução e desenvolvimento.

Como se evidencia, essas ideias, conceitos e teorias estão apoiadas na lógica arborescente de racionalidade cartesiana, iluminista e positivista que estabeleciam verdades originárias e representações ideais as quais não poderiam ser postas em dúvida. Foi precisamente esse pensamento hegemônico que “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) buscou confrontar ao constituir o conceito de multiplicidade como uma via para debater a pretensa

⁴² Esse é um termo também generalizante não raro utilizado em pesquisas científicas e que está principalmente associado às nações imperialistas, notadamente Europa (França, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Alemanha, Itália) e Estados Unidos e sua política de expansão territorial no final do século XIX. Esse tipo de terminologia foi amplamente utilizada para realçar as dicotomias justificadoras de um tal tipo de dominação. Eis o motivo de sua menção entre aspas, juntamente com outros termos também assim destacados, como já sinalizamos anteriormente.

universalização do saber bem como a “rejeição e superação dos dualismos um/múltiplo, consciente/inconsciente, natureza/história, corpo/alma” (MOREIRA, 2010, p. 25). Esse paradigma é fundamental para a desconstrução das oposições entre “ocidente” / “oriente”, nós/outro e todas as demais abstrações que acabaram por colaborar na estigmatização em torno da Dança do Ventre.

A lógica da multiplicidade incorporada pelo rizoma rejeita o que é tido como totalizante, rígido, imutável e dualista. Nesta nova forma de pensar, as relações estão sempre em continuidade posto que são modificadas por uma infinidade de variáveis, contextos, elementos, processos, territórios, devires. Não há uma única forma de conceber o mundo, não há uma fórmula universal que adeque todas as pessoas e contextos; as experiências individuais são elas mesmas plurais e diversas. Ao propor o rizoma como um novo modelo de organização do pensamento, abre-se espaço para um sistema descentralizado em que é possível pensar a multiplicidade por ela mesma, sem necessidade de recorrer a um fundamento raiz de base inquestionável. Com o rizoma nada pode ser absoluto, não há uma estrutura única, um fundamento, um axioma capaz de dar conta da multiplicidade⁴³.

Por multiplicidade entendemos tudo aquilo que é fruto de incessante construção e contra uma única maneira de organizar, pensar e viver em oposição a um sistema fechado, criado a partir de uma origem única e universal. Perceber a multiplicidade como uma estrutura complexa que não faz referência a uma unidade anterior nos direciona a pensar tanto que as multiplicidades não são fragmentos, partes de um todo maior, bem como não podem ser consideradas múltiplas expressões de um único conceito ou unidade. Dessa maneira, a multiplicidade é encarada em sua forma substantiva e não como um adjetivo, como multiplicidade de alguma coisa. Para os autores, tudo é uma multiplicidade, opondo-se a este binário de “um” ou “muitos” em todas as suas formas.

A perspectiva rizomática portanto, implica numa mudança de percepção na qual deixamos de perceber a realidade como uma única coisa. O rizoma se contrapõe justamente à essa noção de unicidade e universalização disseminada

⁴³ Segundo Cardoso Júnior (1996, p. 151), a “multiplicidade é apresentada como conceito no livro dedicado a Bergson de 1966. Neste, Deleuze procura definir tipos de multiplicidade, tendo em vista a teoria físico-matemática de Riemann e o tratamento filosófico que lhe confere Bergson. Trata-se, portanto, de uma aliança filosófica com Bergson, e outra, de feição interdisciplinar, com a ciência.”.

pela lógica arborescente e passa a perceber a realidade como uma “multiplicidade de matérias intensivas, velocidades e fluxos, que compõem uma dimensão dinâmica e heterogênea.” (MELO, 2020, p. 4). Nesse sentido, para Deleuze e Guattari a história da multiplicidade foi um momento muito importante precisamente para:

[...] escapar da oposição abstrata entre o múltiplo e o uno, para escapar da dialética, para chegar a pensar o múltiplo em estado puro, para deixar de fazer dele o fragmento numérico de uma Unidade ou Totalidade perdidas ou, ao contrário, o elemento orgânico de uma unidade ou totalidade por vir. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 59)

Expressão da multiplicidade, o rizoma é tão eficaz que é possível estender o seu poder conceitual tanto para a epistemologia quanto para as relações e estruturas sociais e políticas, nos possibilitando compreender e descobrir novas formas de pensar a partir da livre associação, conexão e descentralização de conceitos e ideias. Isso não quer dizer, que a proposta rizomática seja melhor ou pior do que o modelo arborescente. Afirmar tal coisa só ratificaria os binarismos certo/errado, bom/mau, eu/outro, estabelecendo simplesmente uma continuidade de dicotomias. A lógica da árvore nos acostumou a pensar a realidade e a condição humana divididas por princípios antagônicos e dessemelhantes, como se existisse algo melhor que deveria ser imposto a todos. Foi essa necessidade de se chegar à multiplicidade partindo-se de uma unidade, um princípio básico ou uma representação ideal que fez emergir os nacionalismos, racismos, higienismos, eugenias e toda sorte de fascismos que fizeram corpos demais caírem por sobre a terra. Tratemo-los, antes, como o que de fato são: modelos epistemológicos distintos.

Embora reconheça-se o mérito do método e a utilidade dos cânones científicos para esclarecer aspectos problemáticos suscitados pelo senso comum, o fato do modelo arbóreo prever a obrigatoriedade de um fundamento dependente dele para multiplicar-se, o torna muitas vezes inflexível e inapto a solucionar diversos fenômenos. O fato é que estar em sociedade é estar em multiplicidade e é a partir dessas multiplicidades que todos os processos sociais se desenvolvem, não partem nem se baseiam em uma única coisa. Pela própria

diversidade a que o termo denota é muito mais coerente pensar a realidade, seus processos e propor transformações de forma menos hierarquizada e rígida.

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações, são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 10)

Ao passo que ambos os modelos utilizam um tipo de elemento da vida vegetal, o rizoma distingue-se da árvore pelo seu crescimento polimorfo, horizontalizado e sem direção definida. A grama é um exemplo bastante conhecido de rizoma. Ela se espalha indefinidamente mesmo quando plantada num canto de um quintal, criando caminhos diversos, novas trajetórias, desorganizando-se e organizando-se à medida que outros elementos também interfiram no seu desenvolvimento. Não existe uma única maneira da grama crescer, pelo contrário, é imprevisível pois está à deriva continuamente e se opera pelos desvios. As pisadas por sobre a grama, a falta ou excesso de água, relevos, obstáculos, dentre outros elementos não a aprisionam ou a reduzem, mas estimulam seu desenvolvimento seguindo outras direções. Uma macieira (Fig. 3), por sua vez, ao ser plantada neste mesmo canto do quintal crescerá sempre “a partir de” e na direção daquele ponto, embora suas maçãs e folhagens possam alcançar novos territórios⁴⁴.

Se pensarmos em tais estruturas como modelos epistemológicos, a árvore integraria o conhecimento numa unidade da qual o surgimento das multiplicidades dela sempre dependeria, enquanto o rizoma seria o próprio processo de surgimento e ligação dessas multiplicidades. Enquanto no modelo arbóreo o pensamento é orientado e mediado por uma unidade, no rizomático a multiplicidade se efetua como processo (LAURO, 2015; GRACIOSO; ALMEIDA; KAWASAKI, 2022).

⁴⁴ O conceito de território será aprofundado no **Platô IV** ao se tratar do **princípio da ruptura assignificante**.

Figura 3 – O crescimento da macieira é definido por um único ponto enquanto a grama se desenvolve por todo o território



Fonte: Rural pecuária⁴⁵.

Como um tecido feito de múltiplos recortes, “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) combina de forma heterogênea temas da filosofia a outros saberes como a literatura, antropologia, arte, economia, ciência, política e biologia para explorar uma série de perspectivas da realidade demonstrando que a maneira rizomática de pensar não se fecha sobre si mesma, mas pressupõe estar sempre em movimento, experimentando e expandindo novos caminhos e direções do conhecimento. As abstrações filosóficas, verdades absolutas e totalizações passam a ser tecidos cujas linhas se descosturam para a criação de novas tramas, atravessadas por linhas de intensidades outras, agenciamentos de novas texturas e cores. Aproximam-se, assim, conceitos aos contextos reais e às possibilidades efetivas de sua compreensão e intervenção na realidade (MELO, 2020). É notória essa aproximação desde o momento que entramos em contato com a obra pois seu conteúdo extravasa para a sua própria forma, estando em completa afinidade com a alegoria que o sustenta.

⁴⁵ Disponível em: <https://ruralpecuaria.com.br/tecnologia-e-manejo/fruticultura/artigo-embrapa-podando-macieiras-no-sistema-tall-spindle.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Como vimos na Introdução dessa pesquisa, para fazer de fato a multiplicidade, os autores modificaram a escrita e, como a própria estrutura vegetativa do rizoma, “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) se constrói de forma descentralizada, não existindo capítulos, mas linhas que se conectam e formam uma multiplicidade de conceitos e ideias que se entrelaçam, por sua vez, em outros platôs. Em nota inicial, os autores já alertam que a obra não deve ser lida de maneira tradicional, mas já seguindo a abordagem rizomática de rompimento com a linearidade (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

O pensamento desenvolvido em “Mil Platôs” instaura, como podemos inferir, um novo olhar para o modo como se compreende e se representa o mundo. Diferente da inércia arborescente “cujos galhos só podem se comunicar com o tronco e nunca entre si.” (SOUZA, 2012, p. 242), com ele nos é possível experimentar realidades outras que não foram moldadas rigidamente pelos padrões epistemológicos hegemônicos. Para dar sentido a esse pensamento é importante relatar a forma como o próprio Deleuze desenvolve Filosofia.

Para entender a maneira como Deleuze entende a Filosofia e por conseguinte, como desenvolveu seu pensamento juntamente com Guattari para construir o conceito de rizoma apresentado em “Mil Platôs”, recorreremos aos ensinamentos do brilhante professor nordestino Roberto Machado, o qual presto minha homenagem póstuma visto que no dia de hoje decorrem dez dias de seu falecimento⁴⁶. Esse grande estudioso da obra de Deleuze nos ensina que para além de se entender o conceito filosófico de uma obra, é necessário entender como o autor constrói a sua própria filosofia. E é justamente pela forma como Deleuze se posiciona frente ao conhecimento filosófico que essa pesquisa sobre Dança se aproxima de seu conceito. Discípulo direto de Deleuze, Machado o define como alguém solitário e que se mantinha longe de disputas internas na instituição acadêmica em que se encontrava. Antes, preocupava-se tão intensamente a preparar seus cursos que estes transformavam-se em livros a serem descobertos por quem queria pensar de modo diferente (MACHADO, 2015).

[...] era alguém vinculado a lutas concretas que ultrapassavam os muros da Universidade, comprometido com questões que o

⁴⁶ O professor Roberto Machado faleceu aos 19 dias de maio de 2021, aos 79 anos.

mundo ainda vive na atualidade – o socialismo e o capitalismo, a Palestina, as instituições de reclusão, o controle social, o racismo, as minorias, o álcool, as drogas... –, às quais dava respostas originais e muito sugestivas. (MACHADO, 2015, p. 1)

O próprio posicionamento de Deleuze em vida, já se relaciona com uma das proposições mais importantes abordadas nesta pesquisa, a saber, uma dança cujo molde se deu a partir de um sistema de mundo capitalista e colonial. Como resultado, a Dança do Ventre é impregnada de estereótipos racistas e patriarcais revestidos por um viés orientalista que os romantiza. Basta pensar que à Dança do Ventre sempre se convencionou direcionar apenas os povos do Oriente Médio como originários desta forma de dança, sem considerar muitas vezes a experiência e influência europeia e norte-americana que foi fundamental para sua atual configuração. Acontece que aquelas regiões sofreram e ainda sofrem as consequências do duro processo de colonização que esteve embasado por teorias cartesianas e orientalistas que justificavam tal exploração. A Dança do Ventre estando intimamente relacionada a essas sociedades herdou também atributos preconceituosos e estigmatizantes.

Foi contrariando toda essa estrutura baseada no modelo arborescente de proposições e enunciados que o pensamento filosófico de Deleuze se estabeleceu. Machado nos ensina que, para Deleuze, em oposição às ideias que tendenciaram a Modernidade, a filosofia não está num nível diferente dos outros saberes sejam eles artísticos, literários ou científicos. Não se configuraria, assim, como um metadiscorso que teria por objetivo formular critérios de justificação dos outros saberes posto que, para Deleuze, esses outros saberes não precisam ser legitimados nem justificados. Deleuze se opunha, portanto, ao modelo de pensamento cartesiano e positivista que implicou considerar que os outros saberes, embora produzissem conhecimento, deveriam ser refletidos, legitimados e justificados por uma filosofia que considera como única verdade apenas o que é produzido ou baseado pela lógica arborescente de unificação do conhecimento. Ora, se já existia essa tendência em considerar a produção de conhecimento dos outros saberes como necessitados de legitimação para existirem, com a colonização ela foi aplicada ao seu máximo.

A ótica “ocidental” cartesiana e positivista não apenas invalidou como preencheu de estereótipos o conhecimento que era produzido pelas culturas

colonizadas. Desde a religião às ciências aplicadas, do senso-comum à arte, aos saberes desses povos foi atribuído um conjunto de elementos essencializantes como homogeneidade, intemporalidade, hedonismo e misticismo associados ainda a uma geografia vagamente definida e anacrônica em contraste com a celebração da excepcionalidade e desenvolvimento das nações imperialistas (HAYNES-CLARK, 2010; VASCONCELOS, 2019).

Situando-se numa tendência diferente, Deleuze ao lado de outros filósofos como Bergson, na Modernidade, pensam que os saberes estão num mesmo nível, “não havendo nenhuma preeminência, nenhuma superioridade, nenhum privilégio da filosofia em relação às outras formas de criação, científica, artística ou literária.” (MACHADO, 2012, p. 16). Não sendo cabível um tal tipo de investigação da legitimação ou da justificação dos outros saberes, se exclui, portanto, as dicotomias que concluem pretensamente qual saber é superior ao outro uma vez que todos estão em igualdade no que concerne a produção de conhecimento.

Importa ainda sinalizar que embora para Deleuze os saberes estejam num mesmo nível, existe uma distinção clara entre as formas de criação que caracterizam os vários saberes. Para ele, a ciência cria pensamentos a partir de funções, a arte cria pensamentos a partir de sensações (o que engloba perceptos e afetos) e a Filosofia cria pensamentos a partir de conceitos⁴⁷ (MACHADO, 2012). Considerando, portanto, que não há um privilégio de um saber em relação ao outro, infere-se que artistas são igualmente pensadores e criadores de pensamentos. Tal elocubração também é bastante pertinente para o trabalho que ora se realiza uma vez que aqui se tratam não apenas conceitos filosóficos, mas também os perceptos e afetos que estão imbricados na existência artística

⁴⁷ No Seminário Temático Filosofia e linguagem organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, realizado em setembro de 2014, o professor Roberto Machado dispõe tão brilhantemente sobre o assunto que nos motiva a transcrevê-lo na íntegra: “A ciência cria pensamentos a partir de funções, a arte a partir de sensações que engloba perceptos e afetos. Percepção e percepto, afeto e sentimento. A arte é alguma coisa que dá consistência as percepções passageiras que nós temos. Através da arte é possível transformar essas percepções em perceptos, dando uma consistência a isso. Ao ler um livro, você tem perceptos e afetos e tudo isso é solidificado por uma existência artística. Um artista cria perceptos e afetos. Isso não é o filósofo que faz, mas sim o artista, cria sensações, enquanto o filósofo cria conceitos. [...] Deleuze considera os saberes no mesmo nível, mas não se identifica porque cada um tem elementos diferentes na sua produção de conhecimento.” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ttmrtL0RBA&ab_channel=LinguagensIdentidadesda%2FnaAmaz%C3%B4niaSul-Occidental. Acesso em: 25 mar. 2022.

da Dança, em especial a Dança do Ventre. Pelas razões explicitadas acima nos aproximamos ainda mais das ideias colhidas do pensamento de Deleuze e indicadas nesse trabalho. Acreditamos que elas possam ser aprofundadas e contribuir para uma releitura dos modelos de representação da Dança do Ventre estimulando estratégias de ressignificação que sejam impertinentes à sua versão estigmatizada.

Não podemos deixar de mencionar que a forma como Deleuze entende a Filosofia e o caráter peculiar de sua criação de conceito uniram-se à postura militante de Félix Guattari. Os autores foram apresentados por um amigo em comum, Jean-Pierre Muyard, estudante na Universidade de Lyon que havia participado juntamente com Guattari das manifestações de Maio de 68. Assim como o pensamento legitimamente filosófico de Deleuze instaurou novos olhares para o modo como se compreende e se representa o mundo (MOREIRA, 2010), o também filósofo e psicanalista Guattari concebeu o pensamento como uma ferramenta de luta social e política (KEN OTA, 2018).

Acontece, raramente, de um psicanalista e um militante se encontrarem na mesma pessoa, e ao invés de permanecerem fechados, de encontrar justificativas para permanecerem fechados em si mesmos, eles não cessam de se misturar, de interferir, de comunicar, de tomar-se um pelo outro. (AGOSTINHO, 2020, p. 103)

Embora não faça parte dos objetivos principais dessa pesquisa discorrer extensamente acerca da biografia dos autores, nos parece pertinente citar algumas de suas experiências já que estas reverberaram indubitavelmente em suas produções. Passemos agora a explorar um pouco acerca das vivências do maior parceiro de Deleuze, Félix Guattari.

Discípulo de Lacan⁴⁸, Guattari escreveu numerosas obras sobre política e filosofia tendo a sua vida sempre entrelaçada às lutas pelas quais acreditava,

⁴⁸ Jacques Lacan (1901-1981) foi um psicanalista cuja obra influenciou outros campos das ciências humanas, se tornando, segundo Vladimir Safatle, um interlocutor privilegiado em reflexões contemporâneas sobre filosofia, teoria literária, crítica de arte, política e teoria social. Criador de uma corrente psicanalítica própria: a Psicanálise Lacaniana, segundo Safatle (2007, p. 9) "ele talvez tenha sido o único psicanalista, juntamente com Sigmund Freud (1856-1939), capaz de transformar sua obra em passagem obrigatória para aqueles cujas preocupações não se restringem apenas à clínica, mas dizem respeito a um campo amplo de produções socioculturais vinculadas aos modos de autocompreensão do presente com suas expectativas e Impasses.". Guattari, militante de esquerda e psicanalista, acompanha os

aos contatos plurais e movimentos sociais, buscando sempre respostas alternativas em diferentes níveis. Sua carreira na militância começou cedo, aos 15 anos de idade no Partido Comunista Francês, passando também a fazer parte do Partido Comunista internacional. No início da década de 50 começou a cursar filosofia na Sorbonne, onde também participou ativamente na organização política (AGOSTINHO, 2020).

Guattari se instalou definitivamente na clínica de La Borde, situada na região de Loir-et-Cher, de 1953 até o final de sua vida, sendo inclusive neste lugar que vem a falecer. O proprietário e fundador da Clínica era o psiquiatra Jean Oury que também foi seu principal parceiro no campo clínico, assim como Deleuze o foi na filosofia (ROLNIK, 1993). No tratamento para doentes mentais Guattari é considerado um inovador, contribuindo para que *La Borde* tenha se tornado um novo paradigma, orientada pelos princípios da Psicoterapia Institucional.

Local de afluência militante de psiquiatras de diferentes correntes contestatórias ao regime hospitalar de privação dos doentes mentais, La Borde será para a geração de jovens militantes um terreno ideal – e idealizado – de experimentação libertária. Sua presença acompanhará Guattari até o final da vida. (KEN OTA, 2018, p. 76)

Ao estudarmos sua biografia, é bastante evidente perceber uma grande inclinação à pluralidade e diversidade dentro das relações de Guattari. Tal como Deleuze, preocupou-se em desenvolver suas atividades e analisar os fenômenos contemporâneos construindo sentidos múltiplos e maleáveis, recorrendo a uma perspectiva interdisciplinar ao invés de se restringir a um único campo. Enquanto psicanalista em La Borde, sua clientela era formada principalmente por cientistas e intelectuais, o que estimulou o seu engajamento no desenvolvimento do Grupo de Trabalho em Psicoterapia e Socioterapia Institucional e na criação da Federação de Grupos de Estudo e Pesquisa Institucionais (AGOSTINHO, 2020).

seminários de Lacan no Hospital *Saint Anne* na França desde o início e se faz analisar por ele até 1960. Os ensaios no início dos anos 60 de Guattari trazem a marca dessa influência, através do uso de termos como sujeito, significante, fantasma de grupo, estrutura e segundo Palombini (2009), mesmo na formulação de noções novas, como o conceito de transversalidade, que ele contrapõe ao conceito de transferência no contexto da análise institucional.

Sua equipe de trabalho também integrava pessoas das mais diversas áreas do saber, desde psiquiatras, psicanalistas e psicólogos a enfermeiros e antropólogos. Igualmente, sua área de preocupação não se limitava à psicanálise, o que lhe convergia ora em filósofo, ora político, ora teórico, além de militante.

Como resultado, as produções de Deleuze e Guattari refletem profundamente o comportamento desses autores em vida cuja análise crítica dependeu sempre de intensa interlocução com o contexto político e social da época. Em vez de centralizações, buscaram diversificar seu campo de atuação e conhecimento, e em vez de puras abstrações filosóficas buscaram aproximar o plano teórico dos contextos da realidade.

Para eles, não existe um pressuposto último que sustenta todo o conhecimento, e que se ramifica infinitamente em direção à verdade. A estrutura do conhecimento assume forma fascicular, em que não há ramificações, e sim pontos que se originam de qualquer parte, e se dirigem para quaisquer pontos. (EL KHOURI, 2009, p. 2)

Em Deleuze e Guattari, o conceito de rizoma surge, assim, em oposição ao modo positivista de se construir conhecimento e à maneira segmentada de se conceber a realidade (EL KHOURI, 2009). Tal postura vai de encontro ao paradigma cartesiano moderno que fragmenta, divide e separa a produção de saberes da complexidade da realidade, universalizando ainda seus pressupostos e excluindo as multiplicidades. Como já sinalizamos, é a partir dessa lógica arborescente que estão baseados todos os sistemas tradicionais de representação de conhecimento e à qual Deleuze e Guattari se contrapõem para afirmar uma lógica da multiplicidade e por conseguinte, do rizoma.

2.2 Rizoma e Dança do Ventre

Intencionamos, como já sinalizado, problematizar o viés orientalista que perpetua a Dança do Ventre, bem como entender o contexto pelo qual esse viés tornou-se parte indelével de sua constituição. A difusão da representação imagética da Dança do Ventre, ou seja, a imagem que o senso comum associa à essa prática, coincide e é fruto de suas primeiras incursões na Europa e

Estados Unidos dentro das Exposições Mundiais do século XIX, período que, como assinalamos marca a produção industrial em larga escala e expansão da colonização na África, Ásia e América Latina.

Conforme disporemos no **V Platô**, sendo instrumento criado pelos países colonizadores, as Feiras enalteciam o pensamento ocidental cuja validação era dada a partir dos mesmos métodos científicos cartesianos e positivistas que determinavam a superioridade das nações imperialistas em detrimento dos povos colonizados. Através dessas imensas exposições públicas representavam-se ambientes regionais com pessoas performando uma versão fictícia de suas próprias práticas culturais (BURNAM, 2012; VASCONCELOS, 2019). Reforçando o dualismo arborescente, de um lado estavam os pavilhões que exibiam o “mundo ocidental” como avançado e de outro, o “mundo oriental” era representado como atrasado, selvagem e inferior. Por meio dessas vitrines etnológicas, um binário artificial era perpetuado: os "primitivos", em exibição, interagem com os "civilizados" que os observavam. E, por meio de uma estrutura de pensamento⁴⁹ que fora exaustivamente propagada pelos cânones científicos eurocentrados e aprofundada pelo Orientalismo, tal dicotomia se enraizou.

Sem negar a estigmatização que o orientalismo a endereça, haja vista funcionar até hoje como um instrumento ideológico que mantém o controle cultural do “ocidente” sobre o “oriente” (SAID, 2007), entendemos que essa mesma representação orientalista funciona como um fator que a torna tão atrativa para muitos praticantes ao redor do mundo. O imaginário de uma dança fundada em misticismos, que aduz a cultos do sagrado feminino e despertar de uma deusa interior, o figurino glamourizado, a ideia de exotismo e sensualidade são alguns dos elementos que surpreendentemente a tornam tão convidativa para muitas pessoas em busca de emancipação individual e domínio sobre o próprio corpo.

No entanto, a lógica binária e dualista, aquela que polariza o certo, em detrimento do errado, a que faz o “outro” ser diferente de “nós”, distancia o empoderamento presente na Dança do Ventre e a aproxima da objetificação e

⁴⁹ Segundo Souza (2012, p. 242) ele ainda é “tão emblemático no senso-comum ocidental, que são poucas aquelas ciências que se afastam da filosofia, suposta raiz de todo o pensamento, plantada no substrato do saber popular, com medo de atrofiar suas raízes, assim, deixando de se alimentar, alimentar-se da essência deste substrato.”

sexualização. O modelo arborescente de pensamento ainda rejeita dezenas de culturas que, ao longo do tempo, contribuíram para sua atual configuração, agrupando em um único caldeirão, inclusive, tradições de danças distintas.

Teorias fundadas por tais lógicas tem a tendência de reduzir as multiplicidades ao seu próprio objeto e com a Dança do Ventre não é diferente. Se a referenciarmos apenas nas lógicas hegemônicas e centralizadoras do saber, imporemos limites muito violentos a todos os valores que não se enquadram nos parâmetros radicais dessas teorias contribuindo para a manutenção da ideia de que a Dança do Ventre é uma dança de baixo escalão, cuja finalidade é seduzir uma plateia masculina e que não demanda estudo ou pesquisa das culturas e técnicas que a envolvem.

Ao assim fazê-lo, reproduziremos a mesma conduta e discursos, por exemplo, dos pensadores que querem organizar o mundo a partir de suas próprias perspectivas, do moralista que deseja impor sua verdade arbitrária, do pesquisador obcecado pela origem e do cientista em busca da equação definitiva (LAURO, 2015).

Em “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) fica claro que não existe essa suposta equação definitiva para as questões do mundo. Ao contrário, tudo está em constante transformação tal qual a Dança do Ventre, não sendo possível compreendê-la a partir de perspectivas essencialistas que a aprisionam. Não é mais possível pensar a Dança do Ventre apenas como uma ferramenta de vulgarização, direcionada somente para as mulheres cis, heterossexuais, jovens e brancas, cuja origem jaz fixada num “oriente” vago e antigo sob pena de perpetuar estereótipos sexualizantes, de etarismos, raciais, de gênero, que negam sua composição diversa e sua contínua mutabilidade.

Falar da Dança do Ventre como esse algo fixo, imutável, estabelecendo uma forma e origem única é aprisioná-la numa estrutura arbórea que a limita. É preciso desenraizar as ideias pré-fabricadas, pré-concebidas, preconceituosas acerca da Dança do Ventre, pensá-la sem partir de uma origem única nem a encerrar sob a égide orientalista. Numa acepção mais direta a Deleuze e Guattari, é preciso pensar suas multiplicidades sem partir de uma unidade nem a encerrar em uma totalidade.

3 PLATÔ II: PRINCÍPIOS DA CONEXÃO E HETEROGENEIDADE

Deleuze e Guattari anunciam os princípios da conexão e da heterogeneidade conjuntamente e assim os definem:

1 e 2 - **Princípios de conexão** e de **heterogeneidade**: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 22)

O **princípio da conexão** significa a capacidade que o rizoma apresenta de se conectar indefinidamente possibilitando uma permanente expansão. Ao assim fazê-lo o rizoma estará sempre promovendo relacionamentos e por isso mesmo será por eles atravessado. Está implícita a essa natureza conectiva a **heterogeneidade** que lhe permite operar através de diversos modos de combinação e promover, assim, múltiplos vínculos. Um rizoma pode se combinar de forma subterrânea ou aérea, ligar-se a uma diversidade de nós, lançar brotos laterais, gemas, tubérculos, raízes adventícias, resultando numa infinidade de arranjos.

Como vimos, os autores utilizaram as características botânicas do rizoma como uma metáfora para discorrer acerca da forma como se organiza e se representa o conhecimento, ou mais especificamente, como uma forma de oposição aos moldes hierárquicos e rígidos que são utilizados para representá-lo (EL KHOURI, 2009; MOREIRA, 2010; SOUZA, 2012; MARUJU, 2017). O conhecimento em sua forma hegemônica de representação baseia-se numa unidade que impõe de forma dicotômica o que é certo ou errado, determinando qual caminho a se seguir e prevendo seus resultados e consequências quase que matematicamente. Nessa lógica não existem outras vias capazes de promover a intermediação e/ou resolução dos processos, mas tão somente aquilo que é tido como um cânone científico. Com o rizoma, por outro lado, há uma expansão de possibilidades pois, assim como o conceito botânico aduz, ele não traça um único caminho, não se conecta homoganeamente e nem se desenvolve de maneira hierárquica. A sua capacidade conectiva permite a veiculação de segmentos diversos e experiências múltiplas, daí a heterogeneidade ser desenvolvida no bojo da própria conexão.

Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro [...] Há sempre algo de genealógico numa árvore, não é um método popular. Ao contrário, um método do tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 23)

Valendo-se do princípio da conexão e heterogeneidade abordaremos a Dança do Ventre como uma linguagem transnacional de dança que vem sendo moldada ao longo do tempo e que tem conectado uma diversidade de culturas heterogêneas. Ao pensar a Dança do Ventre como esse rizoma que faz bulbo e evolui por hastes e fluxos subterrâneos (DELEUZE; GUATTARI, 2017) consideramos todas as tradições com as quais ela fez aliança e, conseqüentemente, sofreu contaminação. Por isso é tão cartesiano afirmar que exista uma única genealogia ou territorialidade que dê conta de tantos agenciamentos como estudaremos com maior profundidade no **Platô III**, ao tratar do **princípio da multiplicidade**. Preferimos pensar à maneira rizomática que não descarta a influência, os modos de ser, usos e costumes das civilizações e povos que habitaram o que conhecemos hoje como Oriente Médio, Ásia Central e Norte da África desde a Antiguidade, abrangendo também o período contemporâneo que a constituiu e que, não por coincidência, se operou com o processo de industrialização das potências imperialistas, notadamente França e Inglaterra, desenvolvimento do capitalismo e colonização daquelas regiões.

Desde tempos imemoriais, seja por processos migratórios, comerciais, políticos, beligerantes ou religiosos, povos de identidades étnicas diversas ocuparam e ainda ocupam esses mesmos territórios mantendo um fluxo permeável de relacionamentos. Com o surgimento do comércio global tal permeabilidade se intensificou e é por essa perspectiva que a natureza da Dança do Ventre deve ser analisada: como um conjunto de influências transnacionais heterogêneas em processo continuado de conexões. Como veremos a seguir, seu transnacionalismo se configura não apenas como um fator fundante que garante um fluxo rizomático e conectivo de estados e nações, mas também é um fator otimizador que potencializa subjetividades e fator de continuidade que estimula novas adaptações, interconexões e identidades.

Cabe sinalizar assim que, embora seja uma escolha metodológica da presente pesquisa trabalhar a transnacionalidade neste Platô, com tal princípio seria possível analisar diversas outras possibilidades de conexão e associações relativas à Dança do Ventre, como por exemplos seus desdobramentos e devires. No entanto, principalmente para bem entendê-los, também seria necessário buscar os elementos transnacionais que os compõem e que garantem a sua existência e continuidade. Dessa maneira, percorrer o campo da transnacionalidade dentro dos princípios da conexão e heterogeneidade se perfaz num entendimento muito mais abrangente da modalidade. Ademais, a fim de evitar os determinismos e hierarquizações que a reduzem, pensamos que da mesma forma que todos os princípios do rizoma estão intimamente imbrincados, assim deve ser a compreensão acerca da Dança do Ventre, considerando de forma ampliada não apenas suas dimensões estéticas, técnicas e composicionais, mas também as políticas, sociais, econômicas, históricas, materiais, geográficas e todas as outras que a ela se conectam. Evidenciamos assim, mais uma vez, a leitura dessa pesquisa como platôs que se inter cruzam e se retroalimentam.

3.1 Afrontando fronteiras: transnacionalidade à luz dos princípios da conexão e heterogeneidade

Desde a Antiguidade, os fluxos migratórios e o trânsito contínuo entre os povos fomentou um intercâmbio imperecível de ideias, técnicas, valores, informações e conhecimento entre as civilizações. Em outras palavras, as tradições, os costumes, a cultura, os modos de fazer e ser da arte se conectavam de maneira transnacional, impulsionados ainda pelas heterogeneidades de cada região.

Estudos sobre a transnacionalidade começaram a receber mais atenção nos anos recentes, graças especialmente ao desenvolvimento do capitalismo e globalização, ao advento de novas tecnologias e internet, bem como as melhorias de comunicação e transporte. Nesse sentido, a ideia de transnacionalidade encontra respaldo nos estudos de História Transnacional que, tendo surgido no contexto das teorias pós-modernistas e pós-colonialistas e da ideia cada vez mais presente da globalização, além de refletir a percepção

contemporânea de que as fronteiras nacionais representam algo cada vez mais obsoleto, se identifica com a longa trajetória de estudos dos intelectuais anticoloniais e pós-coloniais, preocupados com os pontos de vista dos subalternos (SEIGEL, 2005; DOS SANTOS, 2015; LOWANDE, 2018). No entanto, a transnacionalidade entendida como as relações que se atravessam para além das fronteiras territoriais e identitárias não é algo novo, estando sempre presente na história da humanidade desde o início da civilização humana (HOWARD, 2011, 2014; RESSTEL, 2015). Assim como no presente, no passado as relações transacionais desempenharam um importante papel na geração de riqueza e crescimento econômico, inovação no campo tecnológico e, logicamente, no desenvolvimento e intercâmbio das artes. Tais fluxos têm modificado não apenas o comportamento e a maneira de ser das pessoas, mas influenciado as políticas econômicas, relações religiosas, artísticas, culturais e sociais de todos os povos do planeta.

Quando tratamos acerca da transnacionalidade é importante elucidar os significados de nação e estado, embora os termos sejam completamente intercambiáveis entre si. Segundo William Little, Fowler e Coulson (1955), enquanto nação diz respeito a um “povo distinto, caracterizado por descendência, língua ou história comum, geralmente organizado como um estado político separado e ocupando um território definido.” (*idem*, p. 1311), estado se refere a “um grupo de pessoas ocupando um território definido e organizado sob um governo soberano.” (*idem*, p. 2005). De igual maneira, Sahid Maluf (1995) conceitua nação como uma entidade de direito natural e histórico formada por um conjunto homogêneo de pessoas ligadas entre si por vínculos permanentes de sangue, idioma, religião, cultura e ideais e define estado como um agrupamento humano, estabelecido em determinado território e submetido a um poder soberano que lhe dá uma unidade orgânica.

É importante chamar atenção para essa distinção porque nem sempre nações e estados coincidem, tendo em vista que a criação dos grandes impérios da Antiguidade e da maioria dos estados modernos envolveu a inclusão de mais de um grupo nacional ou étnico existente. Assim que, por exemplo, antes de haver Síria, Iraque ou Turquia, já havia uma variedade de grupos de pessoas que se identificavam etnicamente entre si vivendo nessas regiões mesmo antes da moderna constituição desses estados. Logo, questões complexas podem

surgir como a contestação por parte de grupos identitários em relação ao estado (ou estados) em que se encontram geopoliticamente como é o caso da etnia curda⁵⁰, um povo atualmente formado por cerca de 30 milhões de habitantes dispersos por todo o Oriente Médio e mais conhecidos por ser a maior nação sem pátria do mundo.

Figura 4 – Área historicamente habitada por curdos



Fonte: CIA BBC (2019)⁵¹.

No mapa (Fig. 4) é possível observar que a área em que os curdos sempre ocuparam historicamente, hoje em dia se refere aos países Turquia, Síria, Iraque, Irã e Armênia. Embora vivam e se relacionem enquanto nação ultrapassando as fronteiras de vários territórios, qualquer ação para estabelecer um estado curdo independente têm sido anulada, gerando conflitos armados e movimentos separatistas há décadas (PEIXINHO, 2010). Nesse sentido:

Um determinado grupo nacional pode muito bem compreender o grupo dominante dentro de um estado, mas estados nacionalmente homogêneos são uma raridade e a inclusão de grupos nacionais dentro de um estado pode muito bem ser

⁵⁰ Originários da região mesopotâmica, enquanto cultura unificada os curdos estão há mais de 8.000 anos nessa região (READE, 1991; IZADY, 1992). No entanto, após a definição artificial de fronteiras subsequente à Primeira Guerra Mundial, o povo curdo se encontra subdividido onde hoje está o sudeste da Turquia, o nordeste da Síria, o norte do Iraque, o noroeste do Irã e o sudoeste da Armênia.

⁵¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50012988>. Acesso em: 20 fev. 2023.

contestada. Esses grupos nacionais ou étnicos não são motivo de preocupação no contexto do transnacionalismo, exceto nos casos em que as relações são mantidas entre os membros além das fronteiras do estado. (HOWARD, 2011, p. 4, 5)

Essa diferenciação é importante para entender que a transnacionalidade vai além dos paradigmas geográficos (SCHILLER, 2008; RESSTEL, 2015), estando nela também inseridos relacionamentos outros como os que se perfazem entre identidades étnicas diversas (HOWARD, 2011). Assim, mesmo vivendo num mesmo território, o relacionamento entre comunidades distintas pode ser considerado transnacional, incluindo aí o intercâmbio entre suas manifestações e subjetividades artísticas, culturais, religiosas, ocupacionais, geracionais, dentre outras. Logo, o modo como as pessoas se organizam socialmente de acordo com tais identidades e como se relacionam com os outros também faz parte da transnacionalidade.

Essa abrangência nos remete mais uma vez ao princípio conectivo do rizoma e nos permite compreender assim, como os sucessivos povos que ocuparam a região mesopotâmica a exemplo dos assírios, sumérios, caldeus e acádios, dentre outros, nos fornecem um exemplo transnacional de desdobramentos culturais que vem se desenvolvendo desde a Antiguidade. Essa interação possibilitou que os assírios, por exemplo, falassem o idioma dos acádios e fizessem largo uso da escrita cuneiforme desenvolvida pelos sumérios. Estes, por sua vez, embora tenham sido sucedidos pelos acadianos por volta de 2.234 A.C., mantiveram sua influência cultural até por volta de 1.600 A.C. (OPPENHEIM, 1977; GEORGE, 2007; KRIWACZEK, 2012; RADNER, 2021).

No que concerne à Modernidade, relacionamentos transnacionais podem ser exemplificados pela própria experiência da colonização. Sem embargo, historicamente, a busca pelo lucro foi o fator motivador mais importante que promoveu a criação e manutenção de relações transnacionais, tendo se manifestado especialmente nas relações comerciais de longa distância (HOWARD, 2011, 2014). Assim, o projeto colonizador do século XIX, impulsionou a navegação de milhares de navios pelo Atlântico entre a Europa e África transportando não apenas bens comerciais, mas também um gigantesco montante de pessoas como migrantes permanentes ou temporários,

destacando-se aí o papel desempenhado pela França e Inglaterra em relação às suas colônias.

Embora todos os principais estados europeus possuíssem territórios coloniais, os impérios britânico e francês foram os mais extensos durante o século XIX e a primeira metade do século XX. Londres e Paris estiveram no centro de impérios que se estenderam pelo globo e ambas as cidades desenvolveram características transnacionais. (HOWARD 2011, p. 84, tradução nossa⁵²)

É a partir desse contexto que os primeiros contornos do que vem a ser reconhecido como Dança do Ventre se desenham. O contato dos colonizadores franceses e logo em seguida dos britânicos com as culturas do Oriente Médio e África no que concerne às movimentações sinuosas do torso e ventre, tremidos de quadril e ondulações do abdômen causou tanto estranhamento quanto fascinação. Sem se importar com as diferenças étnicas e identitárias, todas as danças que possuíam tais semelhanças foram generalizadas nesse imenso guarda-chuva, que passou a ser denominado Danse du Ventre⁵³. Graças ainda ao desenvolvimento de novas tecnologias, transportes e meios de comunicação, toda essa miscelânea de danças reduzida pelo olhar europeu, foi difundida globalmente seja por relatos de viagem, imagens de cartões postais ou pelas próprias migrações de artistas que começaram a reproduzir essa concepção no intuito de obter renda.

Percebe-se, assim, que a transnacionalidade se estabelece não apenas na denominação da Dança do Ventre, mas em seu próprio cerne como formato que a partir de múltiplas relações tem atravessado fronteiras temporais e espaciais, conectando uma heterogeneidade de culturas, espaços geográficos e danças que carregam por si só suas próprias subjetividades e identidades. A partir da transnacionalidade, a Dança do Ventre é portadora de um capital subjetivo e cultural ampliado pelas multiplicidades de costumes, valores,

⁵² “While all of the major European states possessed colonial territories the British and French empires were the most extensive during the 1800s and first half of the 1900s. London and Paris were at the center of empires that extended around the globe and both cities developed oped transnational characteristics.”.

⁵³ Terminologia francesa que significa dança da barriga.

linguagens, corporeidades, formas de ser e existir provenientes de tempos e territórios diversos.

Passaremos então a análise de alguns desses espaços e períodos de tempo que são marcantes para entender a sua transnacionalidade com destaque para o Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Em todas essas regiões perceberemos não apenas uma presença marcante da dança, mas também como o seu desenvolvimento a partir de ligações e elos plurais garantiram até hoje a sua permanência. Mesmo a Dança do Ventre tendo se estruturado a partir do encontro com a Europa e Estados Unidos no século XIX, sem essa multiplicidade de conexões fruto da transnacionalidade que a dança experimenta desde a Antiguidade no Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, ela jamais existiria.

Antes de qualquer análise, todavia, é importante registrar que por mais que os pesquisadores possam divergir acerca de determinados assuntos concernentes à Dança do Ventre, é praticamente unânime a sua associação às modalidades de dança presentes no Norte da África, Oriente Médio e Ásia Central (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005; DOX, 2006; FRÜHAUF, 2009; GUREL, 2015; LO IACONO; FALLON, 2018; WARD, 2018; LO IACONO, 2019; HAWTHORN, 2019; ASSUNÇÃO, 2021). Ao mencionar tais áreas dessa maneira simplificada, faz parecer que se trata de apenas três regiões com distinções bem definidas. Transnacionalmente, no entanto, essas áreas comportam uma dezena de países, cada uma com sua grande diversidade étnica, cultural, social e política.

No que concerne ao Norte da África ou África Setentrional (Fig. 5), objeto de inúmeras transformações culturais impostas por mudanças históricas ao longo de vários milênios, o geoesquema da Organização das Nações Unidas⁵⁴ atualmente sinaliza que fazem parte desta área o Egito, Saara Ocidental, Sudão, Argélia, Tunísia, Marrocos e Líbia. Todos esses países são partícipes da Liga

⁵⁴ A lista de regiões geográficas apresenta a composição usada pela Divisão de Estatística das Nações Unidas em suas publicações e bancos de dados. Essas regiões geográficas são baseadas em regiões continentais; subdivididas em sub-regiões e regiões intermediárias, elaboradas de modo a obter maior homogeneidade nos tamanhos da população, nas circunstâncias demográficas e na precisão das estatísticas demográficas (STANDARD COUNTRY OR AREA CODES FOR STATISTICAL USE, 1970). Disponível em: <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49>. Acesso em: 5 maio 2020.

Árabe⁵⁵ e os quatro últimos, juntamente com a Mauritânia, formam o que chamamos de Magrebe⁵⁶.

Figura 5 – Mapa do Norte da África



Fonte: Google Maps (2022).

⁵⁵ A Liga dos Estados Árabes, Liga Árabe ou LEA é uma organização regional com sede no Cairo e engloba os países árabes do Norte da África e Península Arábica. Ela foi instituída oficialmente em 1945 à luz do nacionalismo árabe e, de acordo ao artigo II da Carta da organização, tem como objetivos reforçar as relações entre os Estados-membros, coordenar suas políticas com o intuito de alcançar cooperação entre eles e de salvaguardar sua independência e soberania; e uma atenção generalizada para assuntos e interesses dos países árabes (PACT OF THE ARAB LEAGUE OF STATES, 1945, Artigo Segundo, tradução nossa). Texto original: “The purpose of the League is to draw closer the relations between member States and co-ordinate their political activities with the aim of realizing a close collaboration between them, to safeguard their independence and sovereignty, and to consider in a general way the affairs and interests of the Arab countries.”. Disponível em: https://avalon.law.yale.edu/20th_century/arableag.asp#art2. Acesso em: 5 maio 2020.

⁵⁶ O Magrebe Central, também conhecido por “Pequeno Magrebe”, é constituído pelo Saara Ocidental (ocupado por Marrocos), Marrocos, Argélia e Tunísia. O Grande Magrebe compreende além dos países que constituem o Pequeno Magrebe, a Mauritânia e a Líbia (SOUSA, 2010, p. 2).

A região do Magrebe (Fig. 6) é muito conhecida por abrigar o deserto do Saara e ser o berço das tribos berberes⁵⁷ e tuaregues⁵⁸. Além do Magrebe, à oeste, ao norte da Península Arábica fica a região conhecida como Maxerreque, que inclui ainda o Levante. Também é possível se utilizar o termo Grande Oriente Médio para representar a soma do Oriente Médio, com o Magrebe e partes da Ásia, onde se localizam países como Índia, Afeganistão e Paquistão.

⁵⁷ As pesquisas modernas assentem que os berberes eram um povo estrangeiro que, por volta do VIII milênio a.C., se fixou em terras norte-africanas, tomando o lugar de uma população autóctone cuja origem é incerta. Segundo Kormikiari (2007, p. 251) o “uso da palavra berbere, descrevendo os habitantes indígenas do Maghreb, surge no século VII d.C. com a chegada dos árabes na região. É possível que a palavra tenha se originado a partir de uma corruptela da palavra latina barbari. Durante o período de ocupação colonial europeia sedimentou-se como denominação dos habitantes locais originais. Apesar de poder ser considerada anacrônica foi adotada pela historiografia moderna para designar os habitantes autóctones, visto que foi este o sentido dado a ela pelos árabes. De maneira análoga, a historiografia denomina Berberia o Maghreb, identificando três áreas distintas: Berberia ocidental (Marrocos e Argélia ocidental); Berberia central (Argélia central) e Berberia oriental (leste da Argélia e Tunísia).”.

⁵⁸ Embora sejam conhecidos como “tuaregues” pelos árabes e europeus, esse povo se autodenomina *imajighane* (alguns autores também escrevem *kel tamasheq*), cujo idioma é o *tamajakht* (*tamasheq*), uma língua berbere. Embora o Saara seja considerado o berço da civilização tuaregue, segundo Issyad Ag Kato (2004) (líder tuaregue, antigo dirigente militar, presidente da Associação Tuaregue Vida e Desenvolvimento Sustentável – TEDHILT, membro do Gabinete Executivo do Congresso Mundial Amazighe (bérbere) e membro fundador da Fundação de Desertos do Mundo, presidente da ONG TEDHILT, BP na Nigéria, África) a descendência deste povo também se relaciona a processos transnacionais e migratórios desde a Antiguidade e que perpassa o centro da Ásia, nos altos planaltos mongóis e na antiga Mesopotâmia, a África (que segundo ele moldou definitivamente a identidade atual deste povo) e também a Europa. “Estas migrações milenares conferiram nossas origens indo-européias.” (*idem*, 2004, p. 82). Com a expansão árabe no século VII, foram dispersados para o Saara e a costa mediterrânea, tendo boa parte da nação tuaregue sido anexada. No século XX enfrentaram novamente a ocupação estrangeira, sofrendo os efeitos da colonização francesa. Segundo Ag Kato, assim que “seu território foi descolonizado, ele foi recortado da África do Norte à África do Oeste. Desse modo encontraram-se divididos entre a Argélia, a Líbia, o Níger, o Mali e o Burkina Faso. Em cada um desses países, os tuaregues ocuparam as posições sociais mais desconfortáveis, colocados em uma situação de párias e de intrusos.” (AG KATO, 2004, p. 83).

Figura 6 – Mapa representativo da região do Magrebe

Fonte: Bittencourt (2021, p. 31)⁵⁹.

Já a Ásia Central (Fig. 7), raramente unificada por um único governo, é uma região em sua maioria formada por estepes, montanhas e desertos o que também ocasionou intensos movimentos migratórios ao longo da história humana. Estando na encruzilhada entre o leste e o oeste do globo, a região é limitada a oeste pelo Mar Cáspio, ao norte, pela Rússia, a leste pela China e ao sul pelo Irã e Afeganistão. Nessa região se desenvolveram grandes civilizações como a mongol, otomana e hunas, além de contar com a presença constante de diversas comunidades indo-europeias. Atualmente a região da Ásia Central é constituída pelos Estados do Turcomenistão, Cazaquistão, Quirguistão, Tadjiquistão e Uzbequistão (PEREIRA, 2021).

⁵⁹ Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/handle/riufcg/19419>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Figura 7 – Mapa representativo da Ásia Central



Fonte: Pereira (2021, p. 27)⁶⁰.

No que diz respeito ao termo Oriente Médio ou Oriente Próximo, ele se estabeleceu durante a Segunda Guerra Mundial, embora seu uso seja comum desde meados do século XX. Essa terminologia⁶¹ é francamente uma construção eurocêntrica posto que situa um “oriente” no meio, entre a Europa e o “extremo oriente”, que seria a Ásia incluindo aí países como China e Japão. Situado na divisa de três continentes, devido as múltiplas minorias étnicas, religiosas e linguísticas que vivem dentro de seus limites territoriais, não há um consenso acerca de sua exata composição. De acordo a exposição de Bergmann (2009) (Fig. 8) considera-se como Oriente Médio, além dos territórios palestinos da Faixa de Gaza e Cisjordânia⁶², os Estados que correspondem ao Platô Persa

⁶⁰ Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21700?mode=full>. Acesso em: 18 mar. 2023.

⁶¹ Trataremos com mais detalhes acerca do uso dessa terminologia “oriente”/“ocidente” no **Platô IV**.

⁶² A Palestina é um Estado de *jure*, ou seja, não está legalmente constituído e encontra-se hoje, segundo Bergmann, “dividido em três partes: uma delas integra o Estado de Israel e as duas outras abrangem a Faixa de Gaza e a Cisjordânia, de maioria árabe-palestina, que deveriam integrar um Estado Palestino a ser criado, de acordo com a lei internacional, bem como as determinações das Nações Unidas e da anterior potência colonial da região, o Reino Unido.” (BERGMANN, 2009, p. 30). Atualmente um dos principais conflitos do Oriente médio é o que

que hoje é o Irã; à antiga Mesopotâmia onde hoje se situa o Iraque; à Península Arábica constituída pela Arábia Saudita, Kuwait, Iêmen, Omã, Bahrein, Catar, Emirados Árabes Unidos; ao Levante que é constituído por Israel, Jordânia, Líbano e Síria; à Anatólia com a Turquia; ao norte da África com o Egito; e ao Mar Mediterrâneo com o Chipre.

Figura 8 – Mapa representativo do Oriente Médio segundo Bergmann (2009)



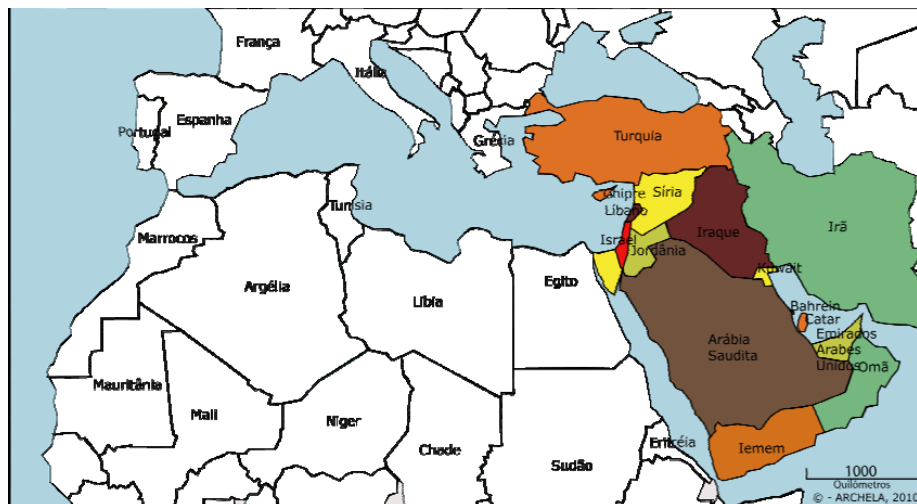
Fonte: Bergmann (2009, p. 7).

Archela (2010), por sua vez, aponta geograficamente (Fig. 9) o Oriente Médio como sendo formado pelos países da península arábica (Arábia Saudita, Bahrein, Catar, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Irã, Iraque, Israel, Jordânia, Kuwait, Líbano, Omã, Palestina, Síria), Chipre (país insular que ocupa grande

se estabelece entre Israel e Palestina em busca da formação de seus respectivos territórios e pela ocupação da cidade de Jerusalém, considerada sagrada para ambas as nações. Além desta, outra questão controversa é a dos curdos, já explicitada anteriormente. Além disso, muitas das nações dessa região, ao longo da história, guerrearam em busca de expansão de seus territórios. A intensificação dessas batalhas se deu após o processo de ocupação realizado pelas grandes potências europeias, que dividiram esse espaço em territórios diversos conforme suas vontades e necessidades.

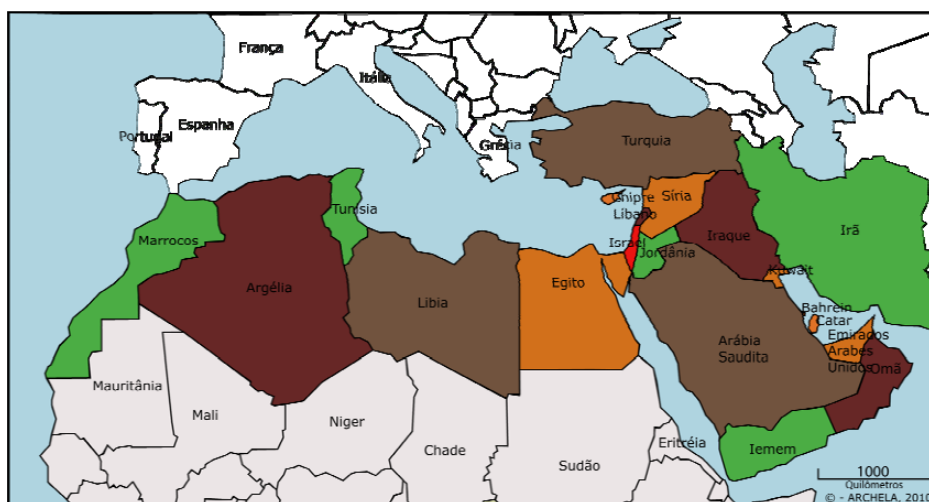
parte de uma ilha no Mediterrâneo), Turquia (considerado um país asiático, embora tenha uma parte de seu território na Europa) e a parte asiática do Egito e, sob o ponto de vista geopolítico (Fig. 10), somam-se ainda os países do norte da África desde o Egito até Marrocos, Argélia, Líbia e Tunísia (ARCHELA, 2010).

Figura 9 – Limites geográficos do Oriente Médio segundo Archela (2010)



Fonte: Archela (2010, p. 65).

Figura 10 – Limites geopolíticos do Oriente Médio segundo Archela (2010)



Fonte: Archela (2010, p. 66).

Embora seja costume contextualizar como pertencentes ao Oriente Médio apenas os povos árabes ou os países de maioria islâmica, incluindo o norte da África, essa região compreende uma miscelânea de outras etnias como curdos, judeus, gregos, persas, azeris, armênios, turcos e mais uma extensa variedade de outros povos, incluindo os árabes. Nessa região mais de vinte idiomas são

falados como o árabe, persa, hebraico e turco. Além dos idiomas locais que inclusive não apresentam nenhuma semelhança linguística, também se falam o inglês e francês.

O Oriente Médio se confunde com o início da civilização e história humanas, posto que convencionou-se chamar Idade Antiga o período que compreende o surgimento das primeiras civilizações nessa região, a partir do quarto milênio A.C. Nessa época a Revolução Neolítica⁶³ já havia se firmado tendo a agricultura e pastoreio sedentarizado muitas populações em pequenos acampamentos e aldeias, embora grupos nômades continuassem existindo em terras inóspitas, como desertos, florestas e regiões montanhosas (CÁCERES, 1996). Esse legado encontra-se até hoje conectado e transnacionalizado em muitas danças nativas dessa região posto que enfatizam sua tradição nômade, agrícola e pastoril. As atividades cosmopolitas também já se desenvolviam de forma intensa, existindo vida urbana e atividades artesanais bem desenvolvidas em Jericó na Palestina e Catal Huyuk na Turquia consideradas “precursoras das grandes cidades que se desenvolveram na Mesopotâmia, região entre os rios Tigres e Eufrates, no atual Iraque, a partir do quarto milênio A.C.” (CÁCERES, 1996, p. 23).

Como vimos, ao longo dos séculos antes da era cristã, vários foram os povos que se estabeleceram nesse núcleo mesopotâmico da Antiguidade, dentre eles os sumérios, acádios, amoritas, assírios, caldeus, persas, dentre outros. Essas populações ocuparam o centro geográfico do Oriente Médio fazendo surgir os primeiros estados e as primeiras formas de escrita ideográfica⁶⁴. Diferente do que o discurso colonial costuma imputar a essas civilizações, elas floresceram de forma grandiosa e manifestaram sua engenhosidade em obras que permaneceram até os dias de hoje. Estabeleceram ainda sistemas tributários e jurídicos (como o direito

⁶³ Dá-se o nome de Revolução Neolítica ao conjunto de transformações provocadas pela humanidade a partir das novas relações que passou a desenvolver com a natureza ao produzir seu próprio alimento através de técnicas agrícolas e pastoris (CÁCERES, 1996).

⁶⁴ Segundo Cáceres, a origem dessa escrita está relacionada com os povos sumérios. Nela, as ideias são representadas através de sinais ou desenhos reproduzindo os objetos ou ações dos quais se fala. Fala-se também em escrita cuneiforme porque os sinais eram gravados na argila mole (CÁCERES, 1996). Graças a essa escrita é possível identificar nos dias atuais informações importantes acerca das tradições artísticas desses povos, incluindo a dança.

consuetudinário⁶⁵ dos sumérios e o Código de Hamurábi⁶⁶ dos amoritas), treinaram exércitos poderosos (dos quais o do Estado militarista assírio é o mais conhecido), construíram obras públicas como grandes canais de irrigação e desenvolveram uma arquitetura rebuscada (a despeito dos templos babilônicos). Além disso construíram bibliotecas (como a Biblioteca de Nínive⁶⁷), desenvolveram dentre muitas áreas, a medicina, literatura, metalurgia e matemática, além de serem grandes ceramistas, pintores e escultores, função que nos permitiu atestar no momento presente, através de seus registros, sua grande diversidade e engenhosidade.

Um aspecto comum entre esses povos é que embora não houvesse unidade política⁶⁸, havia uma expressiva interdependência econômica entre eles. Essa descentralização política e intenso intercâmbio econômico ao longo da história ocasionou um constante fluxo transnacional influenciando as culturas e as tradições dos povos que por ali estabeleceram morada e descendência, intermediando e moldando de maneira dinâmica as suas mais diversas manifestações. A transitoriedade desses fluxos demonstra os processos de mudanças constantes, refletidos na habilidade de absorver e dispersar, integrar e descentrar da natureza humana que se processa em constante adaptação e que também é uma qualidade típica do rizoma.

⁶⁵ Ao Direito baseado nos usos e costumes chama-se consuetudinário e é a base para muitos sistemas jurídicos ainda na atualidade.

⁶⁶ Primeiro código de leis escritas da Mesopotâmia das quais a mais conhecida é a Lei de Talião. Tal lei estava relacionada a prescrição de sanções a atos criminosos cujo preceito era “olho por olho, dente por dente.”

⁶⁷ Construída por volta de 650 A.C. por ordem do rei assírio Assurbanipal, o sítio arqueológico da Biblioteca de Nínive foi encontrado no atual Iraque. É considerada a primeira biblioteca da história da humanidade e estima-se que nela foram encontradas mais de 20 mil placas em escrita cuneiforme sobre os mais variados assuntos, incluindo relatos que remontam a períodos ainda mais antigos da civilização mesopotâmia (GRIZZO, 2019).

⁶⁸ É importante salientar, todavia, que desde o início nunca houve uma unificação duradoura, havendo quando muito uniões temporárias em virtude de guerras ou alianças entre cidades que formavam Estados monárquicos com o poder real considerado divino. Mesmo quando se organizavam e pareciam se estabelecer definitivamente, essas civilizações eram logo sucedidas por outras, com maior poder beligerante. Por essa razão, “raramente esses Estados atingiram grandes dimensões territoriais, o que nos leva a concluir que, apesar da identidade econômica, social e cultural, nunca houve um Estado mesopotâmico, e sim Estados mesopotâmicos.” (CÁCERES, 1996, p. 33).

Costumes, tradições e instituições que são primeiro atestados nas primeiras sociedades históricas da Mesopotâmia foram passados de uma geração para outra e de uma civilização para outra através de todo o mundo do Oriente Próximo durante um período de vários milhares de anos. (BRYCE, 2005, p. 373)

Mas, o que todas essas regiões têm a ver com a Dança do Ventre, afinal? Particularmente, quando abordamos o Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, registros arqueológicos demonstram que a dança sempre foi um elemento extremamente presente nessas civilizações, tendo esse processo estimulado uma cultura permeada por uma rica memória dessa linguagem. Sem embargo, a antropóloga Dra. Najwa Adra (2005) afirma que a dança é tão presente nessas regiões que praticamente todos os que lá vivem já a experienciaram de alguma maneira e em algum momento de suas vidas, seja em grandes celebrações como também em reuniões sociais mais informais. Levando em consideração apenas alguns países do Oriente Médio, a variedade de danças é tão extensa que a autora identifica pelo menos vinte tipos apenas no Egito, trinta nos países do Golfo Pérsico do Barein, Kwait, Qatar e Emirados Árabes Unidos e vinte e cinco no Yemen.

Além da evidente variedade, a constante interação entre povos e etnias diversas ao longo da história fomentou um interesse natural em aprender a linguagem da dança de outras culturas que ainda hoje prevalece: “Quando as pessoas retornam para casa de uma viagem, elas provavelmente serão convidadas a demonstrar as danças da área que visitaram. Viajantes de todos os lugares serão solicitados para mostrar suas próprias danças locais.” (ADRA, 2005, p. 29).

Para essa pesquisa, nos interessa discorrer acerca da importância das danças que atravessaram essas civilizações e que permanecem vivas, embora de formas outras a partir dos processos transnacionais. De antemão já argumentamos que as manifestações das danças presentes nos registros antigos não representam uma forma “ancestral” de Dança do Ventre até porque essa dança é uma construção que está intimamente conectada com os processos modernos de colonização e imperialismo do século XIX. Por mais semelhantes que sejam essas representações com o que conhecemos como Dança do Ventre, historicamente é impossível afirmar que se trate da mesma dança.

No entanto, compreendemos que a partir da alegoria do rizoma, é possível traçar conexões que garantem uma tal transnacionalidade que vem sendo construída ao longo do tempo. Nessa sessão compreenderemos como a interpretação dessas referências históricas pelos estudos acadêmicos e literários validam a importância e presença da dança desde a Antiguidade, para no Platô seguinte entendermos por que muitas dessas representações costumam estar diretamente associadas à genealogia da Dança do Ventre.

3.2 Presença e impermanência: danças em fluxo desde a Antiguidade

No Oriente Médio, a maioria dos registros textuais ou iconográficos mais antigos já encontrados e relacionados com danças, encontram-se na região mesopotâmica. No que concerne às fontes textuais a dança é retratada tanto como uma atividade recreativa que denota diversão e entretenimento quanto como uma atividade que se perfaz em rituais religiosos (GABBAY, 2003; BOURCIER, 2006). Alguns exemplos que ilustram a alegria e a vitalidade associadas à dança podem ser encontrados na carta do estudioso assírio Adad-shumu-usur ao rei assírio Assurbanipal (século VII A.C.), na qual ele descreve o reinado de seu monarca como uma era de ouro onde “homens velhos dançam, homens novos cantam, as mulheres e as moças são casadas e felizes.” (GABBAY, 2003, p. 103, tradução nossa⁶⁹) e o trecho da Epopeia⁷⁰ do sumeriano Gilgamesh (2.100 A.C.), em que Siduri, uma deusa do vinho profere “Quanto a ti, Gilgamesh, enche tua barriga de iguarias; dia e noite, noite e dia, dança e sê feliz, aproveita e deleita-te.”. (GRIZZO, 2015, p. 1).

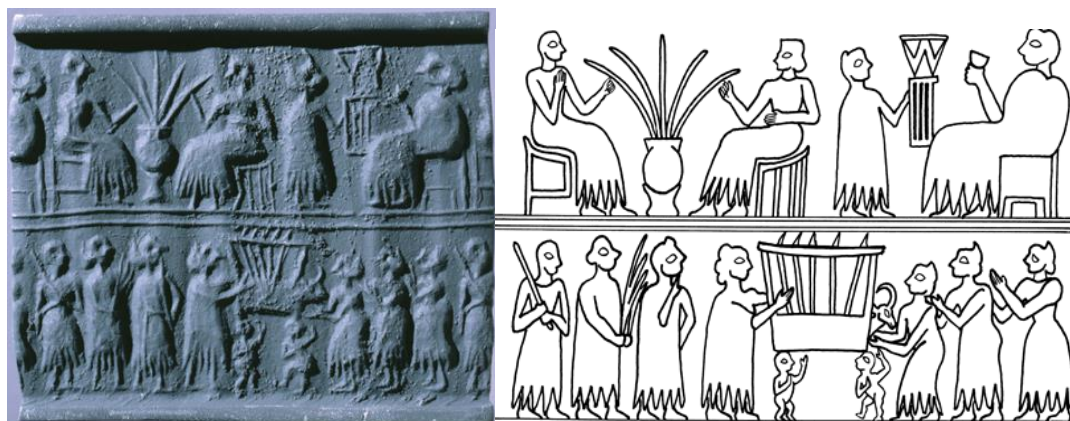
Embora as fontes textuais sejam um importante material de estudo que nos dão bons indícios acerca do papel da dança nessa região, a maioria de seus registros são, no entanto, os iconográficos. Suas representações estão presentes numa vasta coleção de artefatos como vasos de cerâmica, selos

⁶⁹ “the old men dance, the young men sing, the women and the girls are merry and happy.”.

⁷⁰ A história épica do rei sumério Gilgamesh é contada em 12 tábuas encontradas na Biblioteca de Nínive. Os trechos revelam a incrível história de um rei da Suméria, que provavelmente teria existido e governado a cidade de Uruk, uma das maiores cidades da Idade do Bronze, por volta de 2.700 A.C. A tradução do trecho está disponibilizada na “Revista Adega” nº 112 do artigo “A incrível história do rei Gilgamesh e sua relação com o vinho e a imortalidade”, de Arnaldo Grizzo. Disponível em: https://revistaadega.uol.com.br/artigo/relacao-do-vinho-o-homem-e-imortalidade_10952.html. Acesso em: 13 maio 2020.

cilíndricos⁷¹, placas de terracota, tabuletas de argila, esculturas de cerâmica e pinturas de parede. A ampla documentação acerca desses registros torna possível reconhecer a dança como parte integral da vida das sociedades que habitaram a Mesopotâmia conectando-a a atividades que envolviam entretenimento, festividades, celebrações de casamentos e vitórias militares, jogos, liturgias fúnebres e cerimônias religiosas (COLLON, 2003). Os objetos abaixo (Fig. 11, 12), mesmo com praticamente 900 anos de diferença entre si, sugerem bem esse caráter:

Figura 11 – Selo cilíndrico sumério datado de 2600 A.C, em exposição no Museu Britânico



Fonte: Sumerian Shakespeare (2022); Ferrebeekeeper (2014)⁷².

⁷¹ Outra importante fonte de representação da dança antiga é o selo cilíndrico. Um selo cilíndrico é um pequeno objeto (em torno de 1 a 3 centímetros) no qual imagens e inscrições são esculpidas para deixar uma impressão quando roladas por uma superfície, em geral argila molhada. Embora sejam encontrados de forma mais escassa em relação a outros artefatos, eles se tornaram um dos principais meios de representação da dança na Mesopotâmia. Os selos eram uma espécie de carimbo no formato de pequenos cilindros com desenhos entalhados e geralmente feitos de pedra, embora alguns fossem verdadeiras joias como o de lápis-lazúli encontrado no “The Great Death Pit” [O Grande Poço da Morte], na cidade de Ur, no sudeste iraquiano. Ao serem pressionados numa estrutura aderente como a argila por exemplo, os selos reproduziam a imagem que estava esculpida nesses cilindros. Usados muitas vezes como um símbolo de status, serviam não apenas para decorar portas, tampas e recipientes, mas também para selar envelopes e documentos administrativos funcionando como marcadores de propriedade e autenticidade (COLLON, 2003; NIEDERREITER, 2020).

⁷² Este selo cilíndrico faz parte da coleção de objetos encontrado no túmulo de Pu-abí localizado no grande cemitério The Great Death Pit [O Grande Fosso da Morte] e possui mais de 4.500 anos. Essa e outras tumbas foram escavadas em 1920 por uma expedição britânica capitaneada pelo arqueólogo Leonard Woolley. O nome da nobre senhora só foi identificado porque a sua inscrição constava no selo. Por ter sido enterrada com honras, pesquisadores costumam associar Pu-abí a uma rainha governante de Ur ou a uma sacerdotisa da deusa Inanna. Nesta representação identifica-se uma atividade festiva em duas sessões. Na parte superior, há a imagem de várias pessoas bebendo, duas delas através de grandes canudos em um único vaso e outra sendo servida. No registro inferior, a pesquisadora Collon (2003) identificou moças que dançam e batem palmas ao lado de uma mulher que toca uma lira com

Figura 12 – Disco de terracota babilônico de 1850-1750 A.C. Em exposição no Museu de Bagdá



Fonte: Alamy (2023); Collon (2003, p. 99)⁷³.

Em ambas as representações, uma atribuída aos sumérios e outra aos babilônios, aspectos equivalentes são direcionados para o motivo dançante identificado pelos pesquisadores pela ocorrência frequente de anões em placas de terracota e selos cilíndricos (COLLON, 1987; 2003; SPENCER, 2003; SCHACHTER, 2012). É recorrente ainda o aspecto interartístico, uma vez que ao lado dos dançarinos muitas vezes estão músicos, acrobatas e poetas.

Outra civilização desenvolvida na Mesopotâmia em que a dança teve destaque e evidenciou um importante papel transnacional é a persa (atualmente designada como o Estado do Irã). Segundo Cáceres (1996, p. 57) “com a conquista de todo o Oriente Médio, o Império Persa tornou-se o maior, em extensão, de toda a Antiguidade oriental.”. A expansão (Fig. 13) se acentuou

cabeça de touro e, logo abaixo, mais duas pequenas figuras dançarinas representadas com grande vivacidade.

As imagens à direita e à esquerda estão disponíveis em: <http://sumerianshakespeare.com/117701/118201.html> e <https://ferrebeekeeper.wordpress.com/tag/eridu/>, respectivamente. Acesso em: 8 maio 2020.

⁷³ Neste exemplo estão duas mulheres batendo palmas entre si e dois anões com joelhos flexionados, ao centro, tocando instrumentos de corda. No disco também estão presentes macacos usando coleiras, dois deles sentados e um de pé com um bastão entre os ombros. Esse disco encontra-se atualmente no Museu do Iraque, em Bagdá.

As imagens apresentadas à direita e à esquerda estão disponíveis para consulta respectivamente em: <https://www.alamy.com/stock-photo-fine-arts-mesopotamia-babylonian-relief-dancers-terracotta-old-babylonian-10888045.html> e <https://www.jstor.org/stable/3210911?seq=1>. Acesso em: 8 maio 2020.

ainda mais com a conquista das colônias gregas da Ásia Menor e da porção oriental da Índia.

Figura 13 – Extensão do Império Persa em relação a Mesopotâmia



Fonte: História do mundo (2023)⁷⁴.

Essa vastidão do Império Persa refletia a sua miscelânea cultural, com muitas realizações intelectuais e artísticas sendo derivações mesopotâmicas, egípcias, turcas e gregas⁷⁵. Esse intercâmbio cultural com as civilizações antigas, particularmente com o Egito e a Grécia prosseguiu durante vários séculos tendo repercutido em muitos traços da dança no Irã. As obras de historiadores gregos⁷⁶ sinalizam essa transnacionalidade atestando ainda o

⁷⁴ Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/persa/mapa-do-imperio-persa-e-da-mesopotamia.htm>. Acesso em: 30 abr. 2023.

⁷⁵ Importante sinalizar que em meados do século VI a. C., Ciro unificou todas as tribos persas formando um grande império que se expandiu pela Ásia Menor, Fenícia e Palestina culminando com a conquista da Babilônia e tendo seu filho conquistado o próprio Egito (CÁCERES, 1996).

⁷⁶ Além de Heródoto, Kiann (2002) cita ainda o historiador grego Ketzias, que escreveu sobre a popular e talentosa Zenon, de Creta, que era dançarina na corte de Artaxerxes II (Ardestir Shah II) e considerada “a menina dos olhos do rei” e o historiador grego Polukleitos que mencionou o casamento de Alexandre, o Grande, com a mulher persa “Roxana” em Susa,

legado artístico e cultural persa. Segundo Kiann (2002), tais obras relatam a presença de mestres da dança persa (professores e coreógrafos) na Grécia antiga, bem como a de esportistas, poetas e dançarinos gregos que foram enviados ao Império Persa.

Muitos estudiosos afirmam, ademais, que o Irã pode ser considerado um dos impérios do mundo antigo que metodicamente e ativamente mais se dedicavam ao desenvolvimento da arte da dança (KIANN, 2002; CAMPOS MÉNDEZ, 2018; CANTONE, 2018). Performada por ambos os sexos, a dança englobava não apenas as associadas aos diversos grupos étnicos presentes no Irã e na região circundante, mas também as danças tradicionais que se conectam a eventos ou celebrações específicas da vida e ainda aos “jogos” relacionados a rituais ou celebrações. Para além das funções cerimoniais, ritualísticas e de entretenimento, traço comum a praticamente todas as culturas desenvolvidas nesta região, a dança na Pérsia tinha também uma função muito peculiar no que concerne ao auxílio às campanhas militares. Para adestrar e acostumar os cavalos aos campos de batalha, eram encenadas verdadeiras coreografias simulando os combates com a colisão rítmica das armas (KIANN, 2002).

Algumas representações que costumam ser atribuídas à dança por muitos pesquisadores (SHEPHERD, 1964; OLSON, 2009; GHASEMI; RAKESH; IZADPARAST, 2021; SANGARI *et al.*, 2022) podem ser vistas nos três exemplares de prata abaixo (Fig. 14-16). Datados dos séculos V a VII D.C. os objetos remetem à dinastia sassânida⁷⁷, uma das mais importantes da Pérsia, além de ser a última pré-islâmica⁷⁸. Nestes, é possível perceber a natureza

como uma festividade que durou por cinco dias, tendo o mesmo se divertido com músicos, cantores e dançarinos gregos que estavam envolvidos na corte imperial persa.

⁷⁷ A dinastia sassânida foi fundada por Ardashir I após a derrota do Império Arsácida, autoproclamando-se o “Rei dos Iranianos” em 226 A. C. Nesse período a Pérsia se tornou uma potência mundial, rivalizando somente com o Império Romano e Bizantino. Os discos em prata sassânidas são considerados a maior conquista da metalurgia oriental, sendo extremamente raros, havendo apenas 40 (quarenta exemplares) descobertos. Em contraste com a dinastia anterior à sassânida, as peças de metal foram executadas em alto relevo e possuem imagens primorosamente esculpidas. É evidente que o que se retrata nesses discos possuía uma dimensão extremamente relevante para essa sociedade, não sendo de se admirar que a dança tenha sido representada através desses raros e belíssimos exemplares.

⁷⁸ Não obstante sua relevância, o valor atribuído a dança sofreu um considerável retrocesso a partir do século VII com a expansão árabe no Irã. A religião muçulmana passou a proibir a dança, música e outras formas de arte, suprimindo inclusive o seu registro.

eclética da sociedade e da religião sassânida refletindo-se em suas convenções artísticas em estreita conexão iconográfica com as obras gregas. Em muitos itens é praticamente onipresente a referência ao culto do deus greco-romano Baco-Dionísio⁷⁹ com a representação de videiras e vinho, elementos que lhe são diretamente associados e que se transnacionalizou para a arte persa.

Figura 14 – Conexão entre os cultos persa e grego na representação da deusa Anahita



Fonte: Wikimedia Commons (2012)⁸⁰.

⁷⁹ Dorothy Shepherd (1964) sustenta que a presença da videira em cenas com uma figura feminina representa uma mistura do antigo culto iraniano de Anahita com o de Dionísio, o deus grego da fertilidade, cujo atributo era a videira. Tanto Dionísio quanto Anahita foram associados à fertilidade e, por causa dessa ligação, a imagem da fertilidade do deus único também pode ser utilizada para representar a divindade persa.

⁸⁰ Atualmente é encontrado no Museu de Arte de Cleveland, nos Estados Unidos. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anahita_Dish,_400-600_AD,_Sasanian,_Iran,_silver_and_gilt_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08123.JPG. Acesso em: 26 jul. 2020.

Figura 15 – Performance interartística. Dançarinos e músicos em meio a folhas de videira



Fonte: Miriam's Middle Eastern Research Blog (2023)⁸¹.

Figura 16 – Dançarinos segurando em suas mãos taças e uvas



Fonte: Miriam's Middle Eastern Research Blog (2023)⁸².

⁸¹ O item está atualmente no Freer and Sackler Museum, nos Estados Unidos. Disponível em: <https://awalimofstormhold.wordpress.com/2017/04/23/sasanian-dancers-in-silver/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

⁸² O item está atualmente no Freer and Sackler Museum, nos Estados Unidos. Disponível em: <https://awalimofstormhold.wordpress.com/2017/04/23/sasanian-dancers-in-silver/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

A Anatólia⁸³ também é outra região que não passa despercebida ao se tratar de dança e transnacionalidade na Antiguidade, tendo se estabelecido como um dos principais cruzamento de rotas utilizadas por diferentes povos em suas migrações e conquistas através da Europa e da Ásia. Além da Turquia, atualmente a Anatólia compreende partes do Líbano e Síria, territórios em que se desenvolveram importantes impérios como o hitita há cerca de 2.000 anos A.C. e o otomano há cerca de 800 anos D.C., interconectando ainda diversas civilizações como a dos acádios, assírios, gregos, persas, macedônicos, romanos, bizantinos e seljúcidas⁸⁴, sendo um grande celeiro de transmissão e fusão de culturas (SAYCE, 1890; KANTOR, 1999; BRYCE, 2005, 2014; BECKETT, 2016).

Assim como em outras regiões do Oriente Médio, a civilização hitita⁸⁵ fazia parte de um *continuum* de desenvolvimento humano que, na Anatólia, remontava muitos milênios. Até o século XIX a civilização hitita basicamente só era conhecida por ser referenciada no Velho Testamento⁸⁶, até que suas primeiras ruínas foram encontradas em 1839 na Turquia (COLLINS, 2007). Hoje sabemos que Hatti, o reino dos hititas, era um dos grandes poderes do período final da

⁸³ A Anatólia é a região mais oeste do continente asiático e seu nome em grego significa “nascer do sol”. Para os estudiosos do século XIX, a Anatólia era pouco mais do que um vazio misterioso na paisagem do Oriente Próximo da Idade do Bronze durante o período em que as grandes civilizações da antiga Mesopotâmia e do Egito estavam no auge. Desde os primeiros anos do século XX, esse quadro mudou dramaticamente. Agora é bem sabido que a Anatólia foi a pátria de um grande complexo de civilizações que remonta a milhares de anos antes mesmo do início da Idade do Bronze (COLLINS, 2007).

⁸⁴ Os seljúcidas eram uma cultura muçulmana turco persa que chegou a dominar a Anatólia entre os séculos XI e XII.

⁸⁵ A civilização hitita extraiu muito das tradições culturais - sociais, religiosas, literárias, artísticas - das civilizações anteriores e contemporâneas do Oriente Próximo. Ao absorver e preservar muitos elementos das civilizações de seus vizinhos, eles ajudaram a garantir a transmissão desses elementos para civilizações posteriores (BRYCE, 2005).

⁸⁶ O termo Hititia ocorre primeiro como um termo bíblico (*hittî*, *hittîm*) usado em referência a uma pequena tribo cananéia que morava nas colinas da Palestina nos primeiros séculos do primeiro milênio a.C. O termo foi posteriormente adotado por estudiosos para se referir ao reino que dominou a Anatólia durante o final da Idade do Bronze. Há outras referências bíblicas aos hititas, chamados de heteus, e sua terra que são inconsistentes com a noção de serem uma pequena tribo de uma colina cananéia. O mais notável entre eles é II Reis 7: 6: “O Senhor fez o exército dos sírios ouvir o som de carros e de cavalos, o som de um grande exército, de modo que diziam uns aos outros: Eis que o rei de Israel contratou contra nós os reis dos Hititas e os reis do Egito para virem sobre nós.”. Essa passagem denota que os reis hititas eram pelo menos proporcionais em importância e poder aos faraós egípcios (BRYCE, 2005).

Idade do Bronze, rivalizando e eventualmente superando seus dois contemporâneos mais poderosos, os reinos de Mitanni⁸⁷ (também chamados de Hurritas) e Egito. De sua capital, Hattusa, na Anatólia central, seus reis controlavam uma ampla rede de estados vassallos, que no auge do desenvolvimento político e militar hitita se estendeu da costa do mar Egeu, no oeste, através do norte da Síria até Damasco, no sul, chegando as franjas ocidentais da Mesopotâmia no leste (BRYCE, 2005; 2014).

No que concerne à dança, os hititas também produziram arquivos textuais e iconográficos em que sua presença é retratada de forma bastante significativa (DE MARTINO, 1995; GABBAY, 2003; BRISON, 2014; ŞARE, 2017) e que reflete, inclusive, o caráter transnacional de sua sociedade. Embora o seu contexto esteja relacionado majoritariamente a cultos religiosos, foram descobertas informações preciosas de dança em registros literários⁸⁸ que descrevem até mesmo a execução de determinados passos e especificam nomes atribuídos a estilos de dança. Por exemplo, de acordo com De Martino (1995, p. 2665, tradução nossa⁸⁹), “as pessoas eram descritas como dançando à maneira da cidade de *Lahsan* ou, mais especificamente, à maneira de um leopardo, com os dançarinos possivelmente realizando agachamentos e saltos.” Há ainda descrições reminiscentes às danças tradicionais mediterrâneas feitas até hoje como as que “eram executadas por um grupo de dançarinos que se posicionam em fileiras paralelas ou círculos concêntricos, e que primeiro dançam no lugar, depois alcançam a fila na frente.” (DE MARTINO, 1995, p. 2665, tradução nossa⁹⁰). Encontram correspondência com essa exposição os selos cilíndricos conhecidos como selos de Gawra, descobertos em Nínive, no norte

⁸⁷ Por alguns séculos, de aproximadamente 1600 a 1375 A.C., o reino de Mitanni compreendeu áreas do sudeste da Turquia, o nordeste da Síria e norte do Iraque. Embora a independência de Mitanni fosse mantida apenas pela hábil manipulação do instável equilíbrio de poder que era característico do mundo do Oriente Médio, na última parte do Segundo Milênio este estado ainda era poderoso o suficiente para estender sua influência e hegemonia além de suas próprias fronteiras, sendo retratados como um reino grandioso estabelecido a leste do Eufrates por documentos hititas e egípcios (KANTOR, 1999).

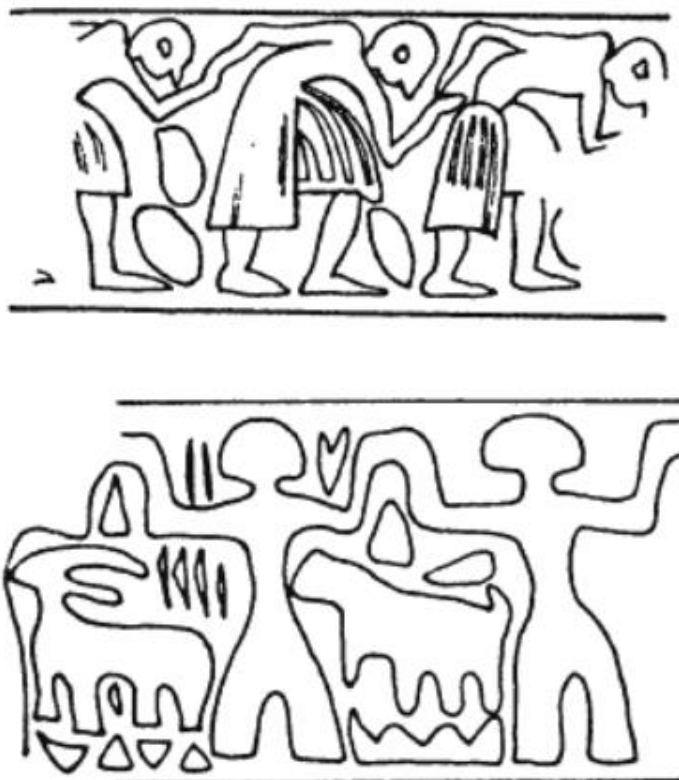
⁸⁸ Estudos acerca desses textos podem ser encontrados em Boehmer e Güterbock (1987); Güterbock (1995); De Martino (1995) e ALP (1999).

⁸⁹ “people are described as dancing in the manner of the town of Lahsan or, more descriptively, in the manner of a leopard, the dancers possibly crouching or springing.”

⁹⁰ “executed by a group of dancers who position themselves in parallel rows or concentric circles, and who first dance in place, then catch up with the row in front.”

do Iraque, e em Hama, na Síria. Os selos remontam aos anos 3.000 a 2.700 A.C. e neles é possível ver fileiras de dançarinos de mãos dadas (Fig.17).

Figura 17 – Selos de Gawra encontrados no Iraque e Síria de mais de 5.000 anos



Fonte: Collon (2003, p. 97)⁹¹.

A mesma semelhança encontrada na descrição da dança hitita na antiga Anatólia informada por De Martino (1995) e nas imagens representadas nos selos cilíndricos mesopotâmicos de Gawra (COLLON, 2003) é evidenciada num pedaço de cerâmica datado de 5.000 anos A.C. que fora encontrado no atual Irã (GHASEMI; RAKESH; IZADPARAST, 2021). Neste, uma fileira de dançarinos também é exibida de mãos dadas, conforme Figura 18.

⁹¹ Desenhos retirados do original por Dominique Collon (2003).

Figura 18 – Peça de cerâmica encontrada no Irã de mais de 7.000 anos



Fonte: Ghasemi, Rakesh e Izadparast (2021, p. 3)⁹².

Ainda hoje tais registros podem parecer bastante familiares para os praticantes de danças tradicionais a exemplo do Dabke⁹³, muito popular nos países da região do Levante, partes do Iraque e Arábia Saudita, além de algumas comunidades de Beduínos que vivem perto do Líbano e áreas vizinhas. Nesse sentido, Collon (2003) descreve uma dança executada por homens durante um casamento que presenciou em 1964, numa tribo próxima à Petra (conhecida por ser um sítio arqueológico famoso no deserto ao sudoeste da Jordânia). Ela observou movimentações idênticas às que estão demonstradas nos selos, representando as duas fases da performance. Segundo ela, “Enquanto

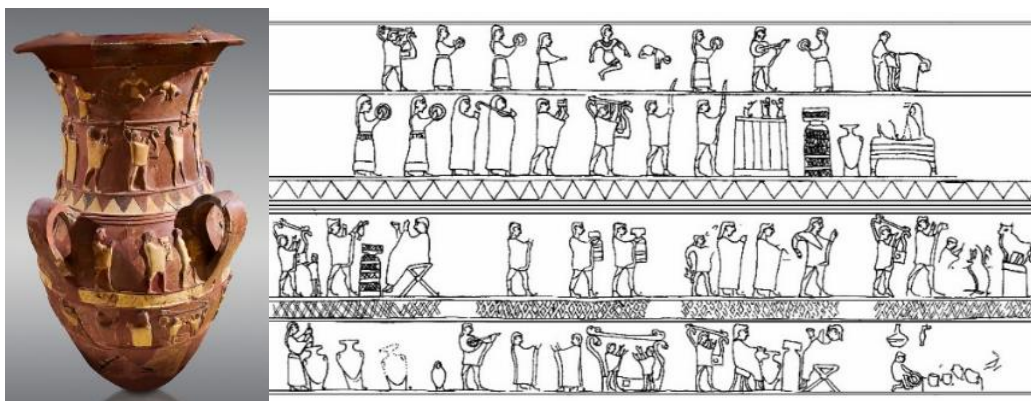
⁹² Encontrado em Cheshmeh-Ali no Irã, atualmente encontra-se no Museu no Louvre, em Paris.

⁹³ O Dabke é uma dança folclórica composta de intrincados passos e pisadas em que os dançarinos permanecem unidos pelas mãos em círculo ou em fileiras. Resultante do papel desempenhado pela transnacionalidade cultural e revelando como a dança pode ser usada para definir (e redefinir) uma identidade coletiva, no século XX o Dabke ajudou a construir três comunidades políticas e identidades culturais diversas como o sionismo, o panarabismo e o nacionalismo palestino. Segundo Nicholas Rowe (2011), a partir das apresentações públicas dessa dança tais ideais ganharam credibilidade política, muito embora sequer tivessem alguma associação no século anterior.

encaravam uma multidão, o grupo de dançarinos se deslocava para a frente com grande energia, batendo os pés, entoando canções e fazendo ululações vocais. Logo em seguida se endireitavam e recuavam para trás mantendo as mãos unidas.” (COLLON, 2003, p. 97, tradução nossa⁹⁴).

Outros artefatos que atestam a importância da dança e música na cultura hitita são os vasos conhecidos como *Inandık* (Fig. 19) e *Hüseyindede Tepesi* (Fig. 20, 21), datados de 1650–1550 anos A.C. Confirmando as inúmeras descrições textuais, as iconografias mostram com bastante clareza a participação de homens e mulheres nessas atividades, a prevalência de instrumentos de percussão rítmica e a *interartisticidade*, traços comuns à todas as regiões e culturas que estamos estudando (GABBAY, 2003; YIIDIRIM, 2008; ŞARE, 2017).

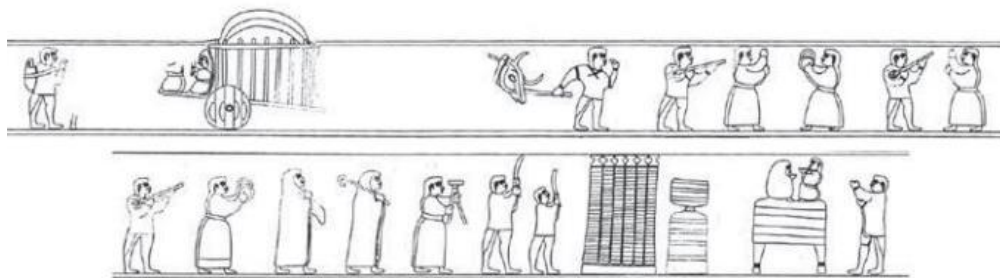
Figura 19 – Vaso Inandık inclui músicos, dançarinos e acrobatas



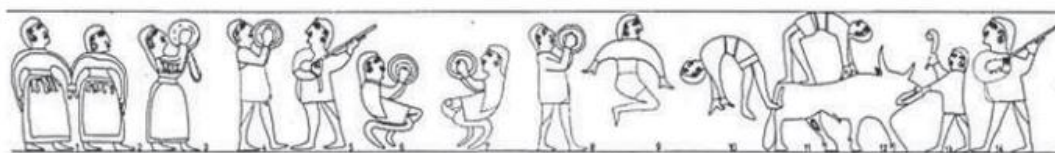
Fonte: Salikoğlu (2020)⁹⁵.

⁹⁴ “They approached the assembled crowd bent forward in a menacing attitude, stamping, grunting and shouting. They then streighten up and retreat, while still facing the crowd.”

⁹⁵ O sítio arqueológico de Inandık está situado a cerca de 100 km a noroeste de Hattusa – Bogazkoy, considerada a capital do Império Hitita e que atualmente pertence à província turca de Çorum. Nele é possível observar diversos artistas, incluindo músicos, dançarinos e acrobatas (em especial na primeira linha da parte superior do objeto) no que parece ser um festival hitita, talvez um casamento (GABBAY, 2003). Atualmente se encontra no Museu das Civilizações da Anatólia, em Ancara, na Turquia As imagens das figuras 19 e 20 estão disponíveis em <https://twitter.com/hsalikoglu/status/1309729137821724672>. Acesso em 14 maio 2020.

Figura 20 – Vaso I de Hüseyinde Tepesi

Fonte: Şare (2017, p. 557).

Figura 21 – Vaso II de Hüseyinde Tepesi

Fonte: Şare (2017, p. 558)⁹⁶.

Assim como muitas iconografias persas se conectam com as convenções artísticas gregas, as estatuetas de terracota hitita (Fig. 22) além de compartilhar a mesma afinidade, sinalizam a ocorrência de uma forma de dança que foi comum a todas essas culturas. Datadas do final do século IV A.C., as peças retratam um interessante agrupamento feminino com diversas linguagens artísticas: três figuras tocando instrumentos, uma poetisa declamando um pergaminho e outra dançando ao centro.

⁹⁶ No primeiro vaso de Hüseyinde Tepesi é possível ver três dançarinas no registro superior e uma no inferior. Elas estão com as mãos para cima e duas delas tocam instrumentos. A procissão cerimonial contém quatro mulheres dançando ao som da música de alaudistas com os braços erguidos. Duas dançarinas também tocam seus pratos com as mãos erguidas. (ŞARE, 2017; YILDIRIM, 2008). Atualmente se encontra no Museu Arqueológico de Çorum, na Turquia. Já no segundo vaso, na extremidade esquerda, duas mulheres em vestidos longos com cintos de franjas seguram a mão uma da outra e, ao contrário da visão de perfil dos outros membros, os seus corpos são mostrados de frente possivelmente para significar seu papel como dançarinas. As franjas penduradas em seus cintos também podem sugerir a produção de um som rítmico para acompanhar sua dança (ŞARE, 2017; SIPAHI, 2000; YILDIRIM, 2008). Atualmente se encontra no Museu Arqueológico de Çorum, na Turquia.

Figura 22 – Estatuetas de terracota descobertas na necrópole de Assos na Turquia



Fonte: Şare (2017, p. 574)⁹⁷.

Essa postura específica da dançarina com as mãos cruzadas sobre a cabeça enquanto seu corpo se inclina em direção a uma espécie de altar costuma designar uma dança conhecida como *oklasma* e tem vários paralelos tanto no continente grego do século IV, quanto na iconografia da Anatólia, sendo frequentemente associada a artistas femininas dos rituais de culto a Dionísio e Cibele (WINTER, 1903; THOMPSON, 1963; TÖRÖK, 2011; ŞARE, 2017; GÜRBÜZER, 2018).

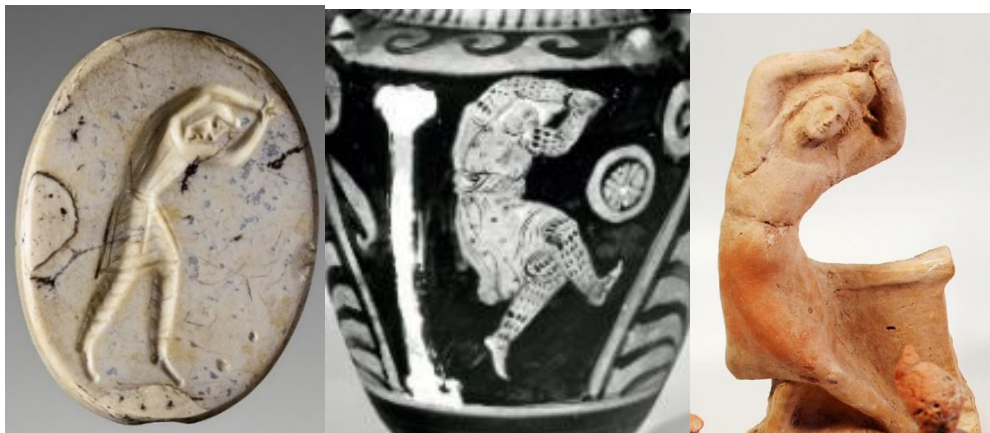
Além da própria movimentação corporal, podemos observar outros elementos transnacionais como os que estão presentes em seu figurino, a respeito do capuz que usa em sua cabeça conhecido como *bashlyk* ou *baslique*⁹⁸ e que é bastante comum não somente para os turcos, mas também para os iranianos, cossacos e cáucasos (BERT, 2012; NEUSNER, 2022). Outro aspecto interessante em relação à sua vestimenta (calças justas, túnica na altura do joelho e *bashlyk*) é que ela era típica da moda masculina do século IV na Anatólia e segundo Şare (2017, p. 574) “não se deve descartar a existência de

⁹⁷ As instrumentistas são representadas tocando *crótalos* (instrumento percussivo semelhante a um címbalo ou chocalho feito de metal ou madeira), aulo (instrumento de sopro como uma flauta) e cítara (instrumento de corda semelhante a uma lira). Exceto a flautista que está nua, todas estão vestidas com túnicas sendo que a poetisa tem um manto adicional com mangas compridas e soltas. Todas as figuras estão ainda sentadas, com os pés apoiados em banquinhos, enquanto a dançarina está de pé e ao centro do grupo.

⁹⁸ Esse capuz tem forma de cone e possui lapelas que permite que sua pontas sejam usadas como xale, penduradas no pescoço ou enroladas na cabeça em forma de turbante (BERT, 2012).

travestimento feminino em atividades ritualísticas.”. As iconografias persa, grego e hitita abaixo (Fig. 23) demonstram bem essa conexão transnacional.

Figura 23 – Representações transnacionais da dança *oklasma* na Antiguidade



Fonte: Wikipédia (2023); British museum ([2022?]; Turkish Journal of Archaeological Sciences (2021)⁹⁹.

Outra civilização importante a se desenvolver posteriormente na Anatólia foi a dos turcos otomanos que ocupou boa parte do Oriente Médio, sudeste da Europa e norte da África. Seu império desponta nos séculos XV e XVI como uma das maiores potências do mundo, e finaliza no século XX se tornando a República da Turquia (ÖZTÜRKMEN, 2011).

Na fase inicial do Império a dança era tida como uma forma de entretenimento bastante apreciada tanto pelas camadas mais populares e camponesas quanto pelas classes elitizadas. Embora fosse uma linguagem utilizada sobretudo para o entretenimento, suas origens estão relacionadas com as tradições xamanísticas dos povos que ocuparam a região Uralo-Altaica e depois migraram para a Península da Anatólia (VAN DOBBEN, 2008; ÖZTÜRKMEN, 2011; GÜNSÜR, 2019; AYVAZOĞLU, 2022).

⁹⁹ Da esquerda para direita: Selo persa do período Aquemênida, considerado um dos mais antigos, de 400 A.C. Atualmente se encontra no Getty Museu de Los Angeles, Estados Unidos. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Iranian_dance. Acesso em: 30 abr. 2023. Vaso grego datado de 340 a 330 anos A.C e atualmente no Museu Britânico em Londres. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1772-0320-468. Acesso em: 30 abr. 2023.

Estatueta de dançarina de terracota encontrada no Sítio Arqueológico de Assos, na Turquia e atualmente pertencente ao Museu Arqueológico de Çanakkale, também Turquia. Imagem publicada no perfil do Turkish Journal of Archaeological Sciences (TJAS) no Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/archsciencesTR/status/1393168602157694977/photo/1>. Acesso em: 1 maio 2023.

No entanto, como já mencionado, esses povos também entraram em contato com as tradições das civilizações que os antecederam e que também imprimiram suas impressões à essa forma de arte como os hititas, os gregos, os frígios, capadóciolos, bizantinos, dentre outros. A dança, mais uma vez, como parte indissociável das culturas que a acessavam, funcionava como um rizoma que não apenas conectava informações como também as registrava, mantendo viva as tradições e memórias nos corpos que a reproduziam. Através dela, é possível acessar características não só de povos diversos, mas coletar informações das épocas e dos acontecimentos históricos que a remodelaram.

No que concerne a dança antiga otomana, ela se constituiu numa prática variada que incluiu sistemas de movimento religioso, dança profissional em contextos urbanos e dança folclórica nas províncias. Enquanto a dança profissional era realizada em ambientes da corte, as comunidades muçulmanas e não muçulmanas realizavam suas próprias danças nativas em pequenas cidades e aldeias em ocasiões como casamentos, festivais de primavera e reuniões de despedida para soldados que partiam para o serviço militar¹⁰⁰ (ÖZTÜRKMEN, 2003).

Foi sobretudo o campesinato, maioria da população, quem melhor preservou as características da dança turca ao longo dos séculos. No entanto, muito das informações acerca dessas tradições não sobreviveram até os dias de hoje, estando restritas principalmente às miniaturas otomanas presentes nos *surnames* (livros ilustrados encomendados pelo sultão a artistas que retratavam grandes festivais), narrativas descritivas de poetas da corte, desenhos e pinturas de europeus, bem como relatos de viagem de observadores estrangeiros que visitaram a Turquia nos últimos séculos.

Outras fontes importantes são as imagens e informações coletadas por testemunhas cujo trabalho era recolher informações escritas e visuais sobre o Império Otomano para os monarcas europeus, conforme estudaremos melhor no **Platô IV**. Mesmo assim, embora os registros visuais dos observadores estrangeiros sejam úteis e bastante descritivos, as informações contidas nos

¹⁰⁰ Essas danças nativas foram a base do que mais tarde formaria o repertório “nacional” ou de “dança folclórica” dos novos Estados-nação, surgindo das ruínas do Império Otomano (ÖZTÜRKMEN, 2003).

relatos de viagens que os acompanham não delineiam totalmente a natureza da dança profissional otomana como um sistema de movimento estruturado com suas próprias unidades, diferenças de estilo e significado para seu público e sua comunidade.

Em relação a essa estruturação da dança profissional otomana, a pesquisadora Dr^a. Arzu Öztürken (2003) dispõe que havia dançarinos masculinos e femininos, organizados sob elaborados sistemas de guilda (*kols*) que se apresentavam nas grandes cidades do império, em cafés, mansões da elite (*konaks*), festivais imperiais e apresentações em palácios.

Embora também não houvesse uma separação formal entre as linguagens artísticas, Dr. And (1976) discorre sobre a forte ligação das danças otomanas com o teatro (uma vez que os performers encenavam seus temas através da pantomima em forma de dança, usando a linguagem corporal para transmitir seu significado) e expõe interessante semelhança com as performances europeias. Segundo o autor, “como todo teatro asiático, o teatro tradicional turco é um teatro total no sentido de que muitos recursos como dança, música, acrobacia, canções e história se fundem, todos sendo sempre direcionados para produzir risos e prazer sensorial no espectador.” (AND, 1976, p. 132). Outra interessante figura é o *curcuna*, um tipo de dançarino cômico que relembra muito o arlequim, o esperto e espirituoso criado que aparece no teatro improvisado da *commedia dell'arte*¹⁰¹ italiana.

Além dos *curcunas*, estudos acerca das danças antigas otomanas também citam a existência de pelo menos mais duas categorias, os *cengis* e os *koçeks*. Os dançarinos conhecidos como *çengi*¹⁰², que originalmente incluíam homens e mulheres, mas em tempos posteriores passaram a ser apenas mulheres, são os menos retratados nos *surnames* e em geral suas apresentações eram mais restritas a nobreza.

¹⁰¹ A *Commedia dell'arte* é uma forma teatral caracterizada por diálogos improvisados e um elenco de personagens coloridos que surgiram no norte da Itália no século XV. A técnica de atuação cômica inigualável contribuiu para a popularidade das trupes de comédia itinerantes que viajaram por toda a Europa (VIANELLO, 2018).

¹⁰² A palavra *çengi* é derivada de *çeng*, um tipo de harpa tocada sobre os joelhos e não mais usada hoje em dia.

Figura 24 – Miniatura de uma dançarina *çengi* de 1710 e atualmente no Museu do Palácio Topkapı



Fonte: The Gilded Serpent (2011)¹⁰³.

Na imagem acima (Fig. 24) é possível perceber os trajes altamente ornamentados dessas dançarinas, com várias camadas de tecidos ocultando todas as partes do corpo, exceto o rosto e as mãos. A dançarina é ainda retratada segurando um tipo de castanhola conhecida como *çarpapa*, sendo também comum o uso de lenços.

Uma segunda categoria de dança é a que era executada por homens ao dançar o gênero musical conhecido como *köçekçe*. Esses dançarinos eram, portanto, conhecidos como *köçek* e foram muito populares durante os séculos

¹⁰³ Obra de Levni. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2011/12/12/edwina-nearing-ghawazi-research-part11/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

XVI ao XIX (SELLERS-YOUNG, 2016). No entanto, a partir do século XIX, as percepções dos *köçek* começaram a mudar, principalmente entre as elites otomanas, cujos esforços de modernização foram influenciados pelo olhar europeu e pelas interpretações orientalistas dos viajantes que os estigmatizaram.

Interessante pontuar que os dançarinos *köçek* são retratados nos registros antigos otomanos com muito mais frequência do que as dançarinas *cengis*. Isso demonstra a popularidade desses artistas, profissionais ou amadores, que tanto poderiam ser encontrados em palácios, dançando para a corte imperial otomana, como também em tavernas e cafés por toda a Anatólia. O seu principal público era o masculino, sobretudo os soldados janissários¹⁰⁴ que muitas vezes os patrocinava. No início do Império Otomano o dançarino *köçek* incorporava noções de amor divino e o ideal de beleza de um jovem objeto dos desejos dos homens adultos, sendo louvados por poetas e escritores¹⁰⁵ (HAYNES, 2014).

Outra categoria de dançarinos, como já citado anteriormente, incluía os *curcuna*, aqueles que realizavam um tipo de dança cômica grotesca. Uma descrição desses dançarinos está presente na observação do europeu Nicholas von Haunolt, uma testemunha ocular da delegação alemã no festival de 1582 em homenagem à circuncisão dos filhos de Murade III¹⁰⁶. Mais do que a mera exposição do movimento, seu relato carrega em si a percepção estigmatizada e preconceituosa do olhar europeu em relação a dança apresentada, um assunto que será amplamente abordado nos **Platôs IV e V**. Sua observação está tão simplesmente focada nos padrões de movimento de um desses dançarinos, bem como na reação da plateia, que sequer leva em consideração o teor satírico e teatral da performance.

¹⁰⁴ Os janissários era a força militar de elite das tropas otomanas.

¹⁰⁵ As últimas referências principais nos estudos históricos da dança otomana *köçek* são as obras *Defter-i Aşk* e *Çenginame* do poeta Enderunlu Fazıl Bey, que contêm poemas amorosos sobre *köçeks* dos séculos XVIII e XIX e dão alguns de seus nomes artísticos como *Altintop* (Golden Ball) e *Kanarya* (Canárias) (HAYNES, 2014).

¹⁰⁶ Murade III foi um sultão do Império Otomano e governou de 1574 a 1595. Era filho de Selim II com Nurbanu e neto de Solimão, o Magnífico. Seu reinado foi marcado por guerras contra o Império Safávida e os Habsburgos da Áustria e a deterioração econômica e social dentro do Império Otomano.

Esses pulos estranhos, danças e outras posturas com estômago, que ele puxava para dentro e para fora, e também balançava as nádegas de um lado para o outro de forma que era positivamente nojento de se olhar; ainda assim agradou alguns dos nobres turcos que riram de sua causa e o elogiaram. (AND, 1976, p. 147, tradução nossa¹⁰⁷)

Características desses dançarinos também podem ser auferidas das remanescentes ilustrações otomanas que os retratam como uma espécie de palhaços, trajando figurinos e máscaras cômicas. Assim como as descrições e relatos de observadores estrangeiros, muitas miniaturas mostram os *curcunas* distorcendo suas posturas, em contraste com os movimentos elegantes da parte superior do corpo dos dançarinos *köçek*.

Como exemplo, na miniatura de Levnî abaixo (Fig. 25), é possível ver dançarinos *köçek* e *curcuna* se apresentando nas festividades realizadas para celebrar a circuncisão dos filhos do Sultão Ahmed III¹⁰⁸ em 1720. Aqui os *köçeks* dançam diante da tenda do grão-vizir, enquanto os dançarinos *curcunas* divertem o público com uma imitação desajeitada deles.

¹⁰⁷ “Such strange jumping, dancing and other postures with stomach, which he pulled in and out, and also shook his buttocks from side to side so that it was positively disgusting to look at; yet it pleased some of the noble Turks who laughed on his account and praised him.”.

¹⁰⁸ O sultão Ahmed III (1673, Bulgária-. 1730, Istambul) foi poeta, calígrafo e escritor experiente, além de ter sido patrono e apoiador de artistas e cientistas durante seus 27 anos de sultanato.

Figura 25 – Dançarinos curcuna (em baixo) imitando os Koçeks (em cima). Obra de Levni, 1720



Fonte: Fineartamerica (2023)¹⁰⁹.

No que concerne ao Egito, é sabido que jogos, dança e música eram uma parte inseparável de sua cultura desde os primórdios, sendo que suas representações também podem ser encontradas numa infinidade de artefatos,

¹⁰⁹ Miniatura do século XVIII de Nakkaş Levni e atualmente no Museu do Plácio Topkapı em Istambul. Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/a-dance-for-the-pleasure-of-sultan-ahmet-iii-1673-1736-from-the-surnama-1720-ottoman-school.html?product=greeting-card>. Acesso em: 13 ago. 2020.

pinturas e esculturas cuja variedade de contextos demonstram sua abrangência na sociedade e seu caráter transitório já que passaram por muitas adaptações ao longo do tempo (GARFINKEL, 2001; SPENCER, 2003; GRAVES-BROWN, 2010; RELKE, 2011). Como as tumbas dos falecidos, pertencentes a realeza ou não, são um importante sítio de preservação arqueológica que fornecem fontes inestimáveis para o entendimento dessa civilização, a existência dos registros bidimensionais dessas atividades atestam sua importância já no início do Antigo Império (2.675 - 2.130 A.C.) No que concerne à dança, essa linguagem ocupa uma posição singular, sendo uma presença constante no dia a dia do povo egípcio até hoje.

Por conta da posição geográfica privilegiada ao longo do Rio Nilo, protegida e isolada pelos desertos, pelo Mar Vermelho e Mar Mediterrâneo, o Egito manteve sua unidade por quase cinco mil anos de história resistindo às invasões estrangeiras e crises internas. A sua longa duração colaborou para que muitos dos seus costumes, cultura e tradição resistissem e fossem absorvidos pelos povos que os sucederam após o seu declínio.

Essa simbiose tão presente nas regiões do Oriente Médio também é responsável por sua formação, já que a constituição dessa civilização deve muito as culturas que a precederam, especialmente a partir do quarto milênio A.C. Nesse período houve grande contato com a Mesopotâmia, em particular com a civilização sumeriana resultando na assimilação de alguns bens culturais já bem desenvolvidos nessa região. Muito provavelmente a influência mesopotâmica reverberou nas técnicas egípcias de construção, escrita e nas artes em geral. Apesar dessa absorção, o antigo Egito sempre imprimiu um estilo original às suas criações (CÁCERES, 1996), não sendo diferente com a linguagem da dança.

Assim como nas demais civilizações do Norte da África, a representação e o registro da dança no Egito deram-se de forma majoritária através de imagens. Segundo Spencer (2003, p. 111), “evidências sobre dança, por si só, de fontes literárias são raras, uma vez que os antigos egípcios não viram necessidade de descrever em palavras algo que lhes era tão familiar.” Ainda assim, mesmo essas referências casuais em sua literatura e documentos administrativos fornecem informações valiosas acerca da dança e dos dançarinos no Egito

antigo, suas vidas e o comportamento dos antigos egípcios em relação aos artistas.

É o caso de um papiro da era ptolomaica (305 - 30 A.C.) encontrado na cidade greco-romana de Arsinoe contendo importante evidência acerca da vida de dançarinas profissionais (WESTERMANN, 1924). Trata-se de uma carta que descreve a contratação de Isidora, uma dançarina profissional, por uma mulher chamada Artemisia para executar uma performance em sua vila, juntamente com outra dançarina. Tais informações sugerem uma celebração particular, uma vez que o pagamento seria feito diretamente pela contratante Artemisia, em sua residência.

Na carta de contratação é possível inferir que Isidora era uma profissional da dança independente, que executava com maestria uma performance acompanhada por uma espécie de castanhola, pequenos címbalos percussivos, a ponto de ser reconhecida como “dançarina de castanhola”. Como vimos, a presença desse instrumento não era incomum nas civilizações da antiguidade, havendo sido encontrado entre os fenícios, gregos, romanos tendo se transnacionalizado nos atuais *snujs*¹¹⁰ e castanholas¹¹¹, comuns na prática da Dança do Ventre e Flamenco de hoje em dia.

Pelo seu serviço, a dançarina de castanhola receberia além da remuneração monetária no valor de 36 (trinta e seis) moedas de prata, remuneração em espécie consistindo em cevada e pães. Seu pagamento era em muito superior à taxa média diária de um trabalhador regular, que girava em torno de 3 (três) dracmas. Além de boa remuneração, o contrato ainda previa o transporte de ida e de volta da dançarina, além de garantias para seus figurinos e jóias. A importância desse manuscrito é de valor inestimável para o estudo das danças em geral. Demonstra de forma clara, uma atividade cuja valorização ensejava proteção e garantias contratuais. Seu conhecimento torna-se

¹¹⁰ Snujs são pequenos címbalos de metal utilizados como instrumentos de percussão que acompanham muitas vezes as performances de Dança do Ventre. A utilização de snujs por dançarinas tem origem incerta e bastante antiga. Há diversas esculturas gregas que os representam como o “Sátiro com címbalos de dedo e kroupezion” do século I A.D. e atualmente em exibição na Galeria Nacional de Arte Antiga do Palácio Corsini, em Roma. Os snujs foram largamente retratados nas pinturas orientalistas de artistas europeus do século XIX como veremos no **Platô IV**.

¹¹¹ Instrumento de percussão reconhecido na Espanha como nacional, mas que encontra parentesco com instrumentos similares desde a Antiguidade nas regiões da Mesopotâmia, Mediterrâneo, Anatólia, antigo Egito, dentre outras culturas e civilizações.

interessante na medida em que traz clareza sobre as relações que se estabeleciam entre a artista mulher e dançarina, seu trabalho e a conjuntura da sociedade de seu tempo. O teor da carta pode ser lido abaixo:

Para Isidora, dançarina de castanhola, de Artemisia da vila de Philadelphia. Eu peço que você, assistida por outra dançarina de castanhola - totalizando duas - realize uma performance no festival de minha casa por seis dias começando no dia 24 do mês de *Payni*, de acordo ao velho calendário, vocês receberão como pagamento 36 dracmas por cada dia, além de fornecermos 4 *artabas* de cevada e 24 pares de pães, e com a condição de que, se peças de vestuário ou ornamentos de ouro forem deixados, os guardaremos com segurança e forneceremos dois burros quando você vier até nós, e um número parecido quando você voltar para a cidade. (WESTERMANN, 1924, p. 135)

No que concerne às representações iconográficas, também se evidencia a participação de mulheres e homens e, com base nessas imagens, é possível ainda compreender o contexto de tais performances. Embora a maioria desses registros tenha sido encontrada em templos religiosos ou túmulos (os quais não intencionavam informar sobre a natureza da dança já que sequer deveriam ser vistos por outras pessoas além dos sacerdotes dos templos, dos deuses ou do próprio falecido após sua morte) há evidências suficientes para mostrar que a dança não estava confinada a cerimônias rituais e desempenhava um papel muito importante na vida cotidiana dos egípcios. Segundo Spencer, é a partir dessas representações seculares, menos rígidas em estilo e convenções do que aquelas em cenas religiosas ou funerárias formais, “que podemos aprender a maior parte do contexto da dança na vida das pessoas comuns do antigo Egito, e tentar reconstruir as situações nas quais a dança ocorreu e a natureza da dança em si.” (SPENCER, 2003, p. 118, tradução nossa¹¹²).

Registros arqueológicos que procedem de épocas anteriores à 2.500 a 2.350 A.C. demonstram que em geral, embora não exclusivamente, a dança era executada de forma coletiva com músicos e dançarinos chamados de *h̃nr* ou *khener*¹¹³. Esse termo se refere a grupos de cantoras e dançarinas que

¹¹² “we can learn most of the context of dance in the lives of ordinary people in ancient Egypt, and can attempt to reconstruct the situations in which dance occurred and the nature of the dance itself.”.

¹¹³ Famílias e palácios mais abastados, assim como templos, teriam seus próprios *khener*. Tais artistas figuravam muitas vezes no quadro de funcionários regulares de casas funerárias e

desempenhavam tanto papéis de culto no templo e funerários quanto puramente de entretenimento. Em sua maioria, todos os membros do *khener* eram do sexo feminino, uma vez que as representações masculinas para essa função somente começaram a aparecer a partir do final do antigo Reino (2.675 - 2.130 A.C.).

Exemplos de mulheres *khener* pertencentes a templos, são mostrados na Capela Vermelha de Hatshepsut¹¹⁴, na representação do Festival Bonito do Vale. Conforme Figura 26, as mulheres cantam, sacodem um instrumento percussivo denominado *sistra*¹¹⁵ e seguram colares, acompanhados por um harpista e três homens designados como “coro”. Em mais uma representação interartística, outras mulheres são também mostradas realizando acrobacias, numa espécie de *cambrê*¹¹⁶ (GRAVES-BROWN, 2010).

Figura 26 – *Khener* de dançarinos e músicos comemorando o retorno de Amon a Karnak



Fonte: Kairoinfo (2015)¹¹⁷.

cemitérios importantes, havendo inclusive divisão por cargos e funções como supervisores e inspetores.

¹¹⁴ Hatshepsut foi uma rainha-faraó que viveu no começo do século XV A.C. e cujo reinado correspondeu a uma era de prosperidade econômica e relativo clima de paz no Antigo Egito (GRAVES-BROWN, 2010).

¹¹⁵ O sistrum ou sistra é um instrumento musical de percussão com pequenos discos de metal dispostos de forma horizontal formando uma espécie de chocalho (SPENCER, 2003, p. 114).

¹¹⁶ Cambrê é um movimento bastante conhecido para artistas da dança e consiste na flexão do tronco para trás ou para os lados. Também é comum em performances circenses e acrobáticas.

¹¹⁷ Imagem do Museu ao Ar Livre Karnak onde está a Capela Vermelha de Hatshepsut. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/manna4u/21748800810/in/album-72157600043659633/>. Acesso em: 4 jun. 2020.

Algumas traduções incorretas associaram a palavra *khener* a “confinar” ou “restringir” e, portanto, a haréns. Além de denotar um significado orientalista e pejorativo ao harém¹¹⁸, lugar da residência de uma família muçulmana onde mulheres se reuniam para lazer, desenvolver-se nas artes ou afazeres domésticos (JARMAKANI, 2008), segundo Graves-Brown (2010) a tradução como harém mostra-se particularmente inapropriada pelo fato de que deusas, como Hathor e Bat, também tinham seus *khener* particulares. Ademais, muitas esposas de homens de elite tinham papéis de superintendentes dentro desses grupos. Esses coletivos desempenhavam majoritariamente atividades de cunho litúrgico (Fig. 27) ou seculares como os festejos relacionados às colheitas, estando ainda vinculadas a cerimônias reais de caráter divino.

Figura 27 – Carpideiras executam dança fúnebre no túmulo de Ramose



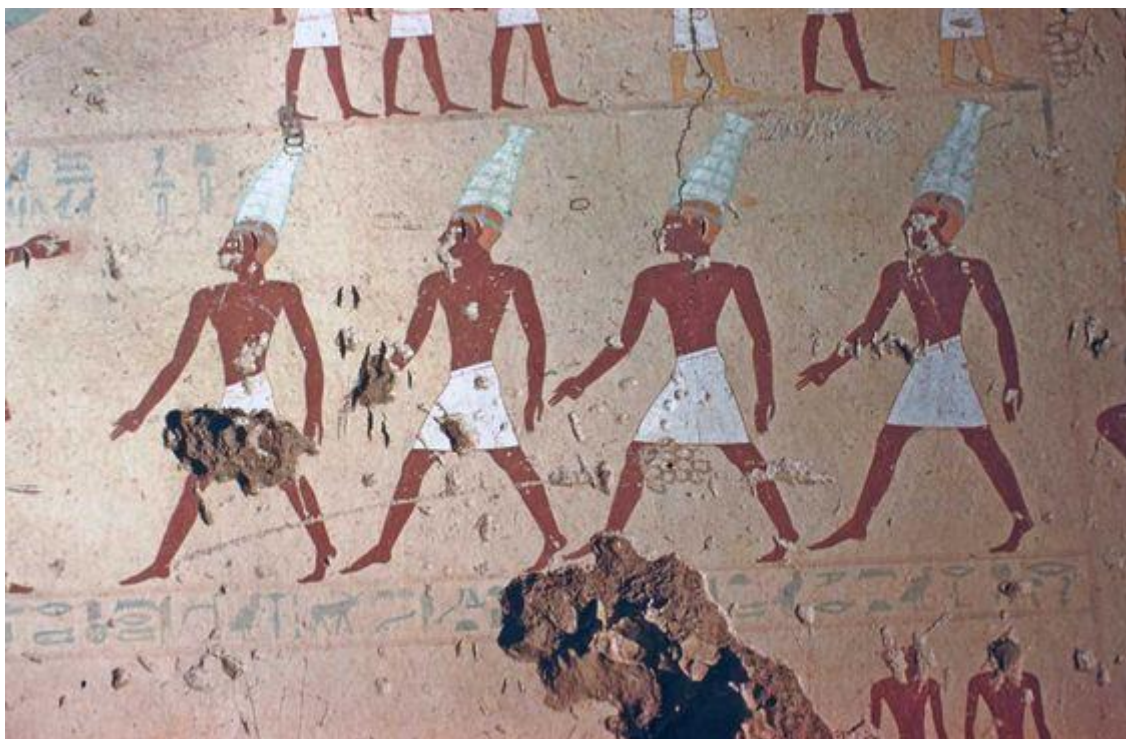
Fonte: Ask-aladdin ([2023?])¹¹⁹.

¹¹⁸ Esse assunto será abordado com profundidade no **Platô IV**.

¹¹⁹ Ramose foi vizir durante a décima oitava dinastia e serviu durante a transição de poder e reinos de Amenhotep III e Amenhotep IV. A tumba particular de Ramose, conhecida como TT55, está localizada na área Sheikh Abd el Qurna, na margem oeste de Luxor. Disponível em: <https://www.ask-aladdin.com/egypt-sites/egypt-tombs/ramose/>. Acesso em 31 maio 2020.

Outro grupo especializado de dançarinos era chamado de *Muu* e supõe-se que tenham atuado ativamente por pelo menos 1.500 anos, desde o Antigo Reino (2.675 - 2.130 A.C.) até o Novo Reino (1.539 - 1.075 A.C.) (SPENCER, 2003; BÁRTA, 2011). Por conta do traje específico que usavam, geralmente saias curtas e coroas de junco ou fibra de palma semelhantes a coroa branca usada pelos reis do Alto Egito¹²⁰ (*hedjet*), esses dançarinos são identificados facilmente nos registros iconográficos egípcios (Fig. 28). Eles atuavam em ocasiões funerárias em que, simbolicamente, entregavam o falecido ao mundo dos mortos. Durante o Novo Reino, sua presença é demarcada também em registros literários uma vez que os escribas às vezes identificavam as imagens de dançarinos de *Muu* apenas com legendas, em vez de mostrá-los usando o distinto chapéu.

Figura 28 – Dançarinos *Muu* retratados no túmulo de Antefiker e Senet



Fonte: Osirisnet ([2023?])¹²¹.

¹²⁰ Enquanto o Alto Egito abrangia a nascente do Nilo e seu curso médio, o Baixo Egito abrangia o delta do rio. O Alto Egito é uma região cujo relevo tem elevação maior que a do Baixo Egito, por isso recebe esse nome. Ao olharmos um mapa de cima, o Baixo fica ao Norte e o Alto ao Sul (KINDER; HILGEMANN, 2003).

¹²¹ Túmulo do início da 12ª dinastia (cerca de 1958-1913 A.C.) A tumba está localizada em Luxor, na margem oeste do Nilo, na encosta da colina Sheikh Abd el-Qurna, na área conhecida como "recinto superior". O complexo funerário TT60 é um dos únicos conhecidos pertencentes a

Além do caráter funerário, as danças também tinham funções relacionadas ao culto de deuses e deusas a exemplo de Hathor e Bes (MURRAY 1956; BAUMGARTEL, 1960; CROWFOOT PAYNE, 1993, GARFINKEL, 2001, GRAVES - BROWN, 2010). A deusa Hathor estava diretamente associada à música e dança havendo muitas representações de dançarinos segurando instrumentos musicais e objetos consagrados a ela, a exemplo de espelhos, *sistra* e colares. A divindade conhecida como Bes, provavelmente de origem africana, estava associada ao nascimento e renascimento.

Os egípcios acreditavam que dançar em sua intenção poderia afugentar os espíritos malignos e oferecer proteção às mães e recém-nascidos durante o parto. Bes era representado através da figura de um anão com cabeça de leão, tornando popular a associação dos anões à dança, traço que já acompanhamos em outras civilizações e culturas. É possível, inclusive, que os dançarinos *Muu* tenham sido substituídos por anões (Fig. 29) pela vigésima dinastia (1.190 - 1.075 A.C.), tendo o deus anão Bes se juntado à procissão fúnebre (SPENCER, 2010).

uma mulher e o único do período que se encontra em bom estado. Disponível em: https://osirisnet.net/tombes/nobles/antefoqer/photo/antefoqer60_unidia_bs_20316.jpg. Acesso em: 31 maio 2020.

Figura 29 – Dança fúnebre da Tumba de Niunetjer apresentando um anão dançarino



Fonte: Digital Giza ([2023?]¹²²).

Embora a dança exercesse diversas funções no cotidiano da sociedade egípcia, a respeito de sua marcante e constante presença em centenas de achados arqueológicos, a tentativa de interpretação dos movimentos ali representados ainda é difícil. A maior dificuldade relaciona-se diretamente com seu estrito cânone artístico que limitava a forma humana a uma representação bidimensional. Com isso, a tentativa de reconstrução dos movimentos envolvidos é bastante controversa já que havia pouca flexibilidade para o artista representar um movimento tridimensional com qualquer grau de precisão. Ainda assim, apesar das convenções de sua arte, é notório o apreço e importância direcionados à dança. Como bem salienta Spencer, “mesmo o artista egípcio, governado por suas convenções formais e grades rígidas, não podia obscurecer totalmente o espírito da dança.” (SPENCER, 2003, p.121).

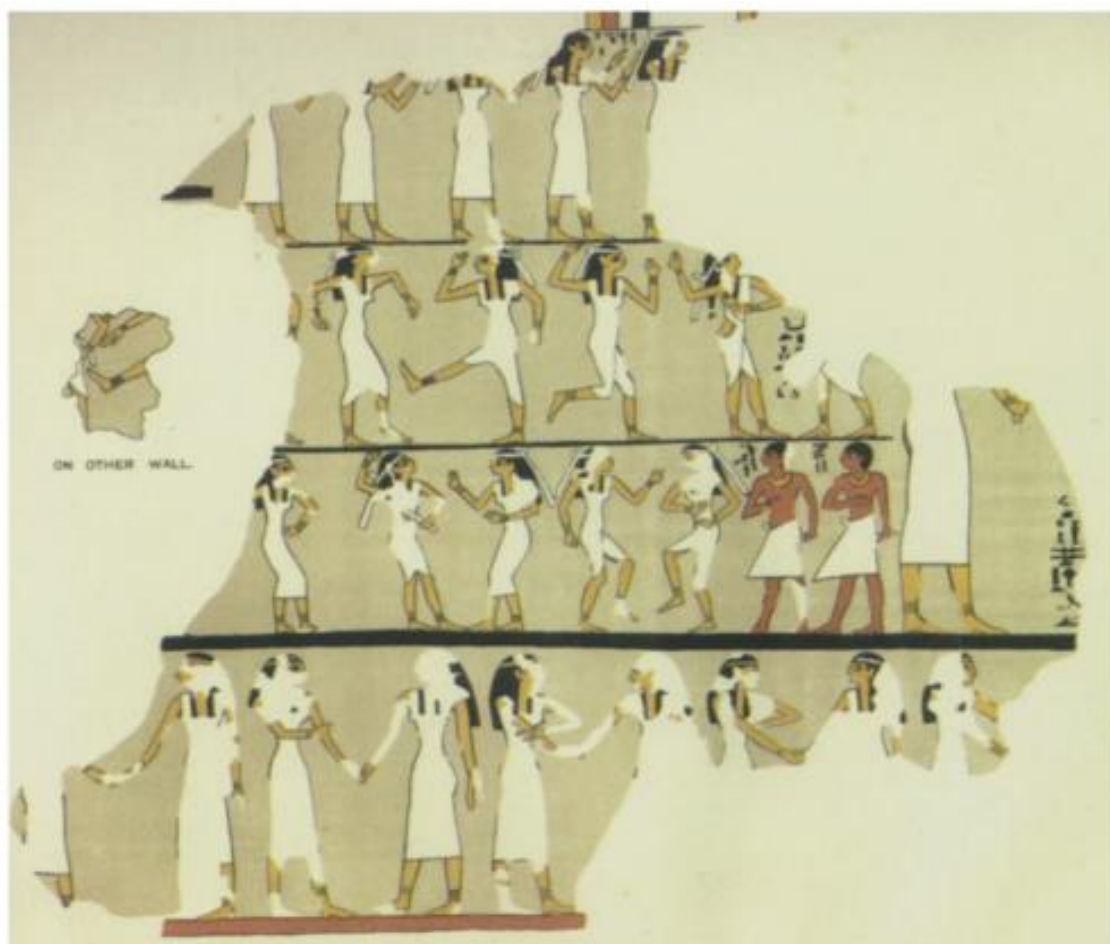
¹²² Niunetjer (também conhecido como Ninetjer, Nynetjer e Banetjer) é o nome de Hórus do terceiro faraó da Segunda Dinastia do Egito. Segundo diferentes autores, Nynetjer governou o Egito de 2.850 A.C. a 2.760 A.C. ou mais tarde de 2.760 A.C. a 2.715 A.C. Disponível em: <http://giza.fas.harvard.edu/ancientpeople/722/full/>. Acesso em: 31 maio 2020.

Essa rigidez, no entanto, passou a ter certa flexibilização a partir do período intermediário do reinado egípcio (1.075 - 656 A.C.). Registros arqueológicos datados dessa época demonstram alguma indulgência do controle estatal permitindo aos artistas a liberdade de retratar seus trabalhos de forma mais realística. A exemplo, podemos citar os desenhos de dançarinas nos túmulos do faraó Nubkeperre Intef e do escriba Nebamun, ambas localizadas próximas a cidade conhecida atualmente por Luxor.

A representação da dança é bastante expressiva no túmulo de Intef (Fig. 30) e muitas informações valiosas foram levantadas pelos pesquisadores. Nele é possível visualizar aspectos importantes como o uso de figurinos e acessórios específicos. Num período em que a maioria das mulheres era representada com vestidos longos até o tornozelo, as dançarinas usavam saias ou vestidos mais curtos, provavelmente para liberar as pernas para a dança. Ocasionalmente também eram retratadas nuas ou com apenas um cinto em volta dos quadris. Os dançarinos homens apresentavam cabelos curtos e as mulheres tinham seus cabelos longos e por vezes amarrados com um disco ao final do “rabo de cavalo” para pesá-lo e tornar o movimento do cabelo mais dramático (SPENCER, 2003).

Outras informações interessantes que podem ser apuradas é a existência de dança em dupla ou em pares (sempre são dois homens ou duas mulheres – homens e mulheres nunca são representados dançando juntos), além de muitos gestos facilmente reconhecíveis contemporaneamente na dança.

Figura 30 – Cena do túmulo de Intef em Dra Abu'l Naga datado por volta de 1580-1550 A.C.



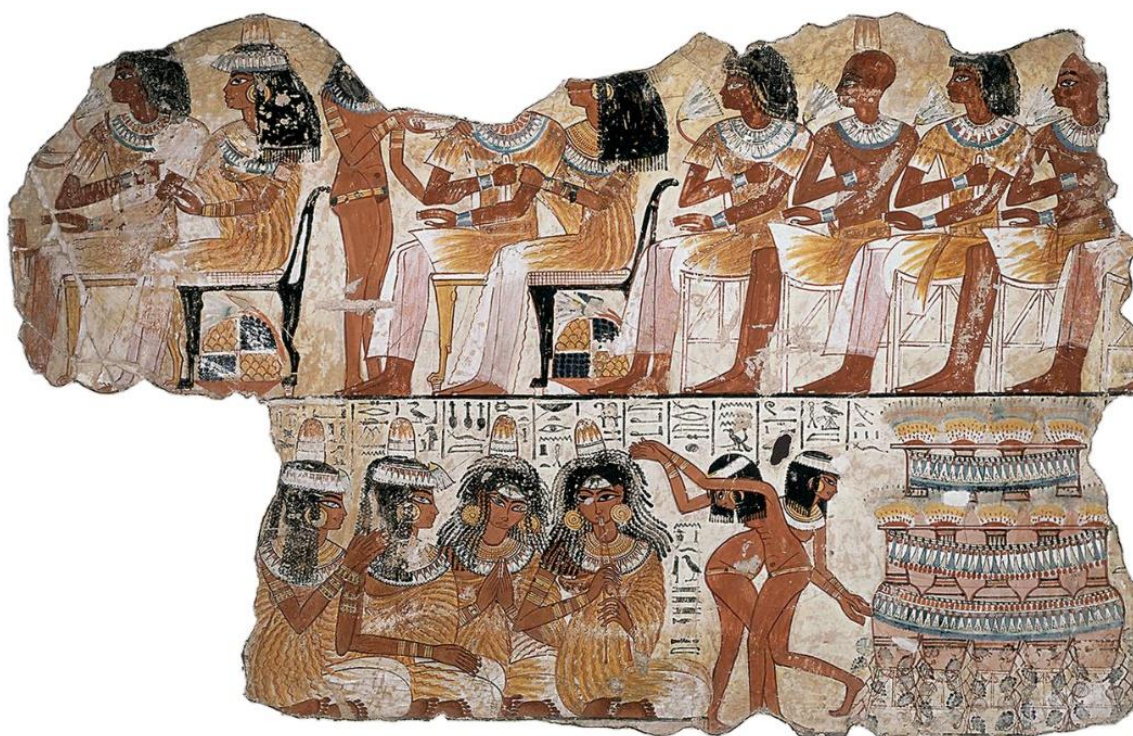
Fonte: University College Londres (2001)¹²³.

O túmulo de Nebamun também é outro exemplo que nos fornece uma maior interpretação do significado da dança graças a sua liberdade artística. A cena abaixo (Fig. 31), por exemplo, retrata um banquete com convidados, criados, músicos e dançarinos. Nela, duas mulheres dançam acompanhadas de um grupo de musicistas. O desenho é tão realista, considerando o padrão artístico egípcio anterior, que é possível sentir o entrelaçamento dos corpos das dançarinas enquanto dançam e batem palmas, acompanhando a música tocada pelas instrumentistas.

¹²³ Atualmente exposto no Museu das Civilizações da Anatólia, em Ancara na Turquia. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/museums-static/digitalegypt/thebes/tombs/dancerstomb.html>. Acesso em: 14 maio 2020.

A esse respeito, segundo Schachter (2014), embora seus movimentos não sejam completamente idênticos e suas poses sejam ligeiramente diferentes umas das outras, não há dúvida de que a dança é composta por ambas as dançarinas com seus movimentos se complementando, sendo um verdadeiro dueto.

Figura 31 – Um fragmento do Novo Reino (1350 A.C.) dos afrescos do túmulo de Nebamun



Fonte: Digital Map Softhean Cient World (2023)¹²⁴.

Embora o Egito atualmente seja considerado um estado árabe, não se pode deixar de perceber a controversa relação dos povos árabes com a dança. Ao mesmo tempo em que se reconhece sua grande afinidade com celebrações e festejos nas quais a dança está sempre presente, a religião islâmica que passou a ser dominante para esses povos a partir do século VII, não lhe confirma

¹²⁴ O Túmulo de Nebamun da dinastia XVIII foi localizado na margem oeste do Nilo em Tebas, atual Luxor, mas atualmente os afrescos estão em exposição no Museu Britânico, em Londres. Nebamun era um escriba e contador de grãos oficial no complexo do templo em Tebas. Seu túmulo foi descoberto em 1820 por um jovem grego, Giovanni d'Athanasia, a serviço do Consulado Geral Britânico e comprado em 1821 por Henry Salt. A imagem encontra-se disponível em: <https://digitalmapsoftheancientworld.com/mythology/egyptian-mythology/main-egyptian-gods/hathor/>. Acesso em: 14 maio 2020.

validade. Dentro da complexidade que envolve o campo de estudo transnacional, um dos assuntos que mais gera dúvida é a que envolve os contornos entre os estados que hoje se consideram árabes e as demais nações e identidades étnicas envolvidas. Assim sendo, importante realçar que, embora a maioria dos povos de língua árabe professe a fé islâmica, a sua cultura engloba também outras religiões. Logo, nem todo árabe é muçulmano e nem todo muçulmano é árabe. Da mesma forma, nem todos os árabes (como os egípcios) habitam a Península Arábica, (região onde hoje está a Arábia Saudita, Iêmen e Emirados árabes Unidos) embora daí tenham se originado. Além dos países da Península Arábica, os árabes são o maior grupo étnico no Egito, Jordânia, Síria, Líbano, Iraque e nos territórios sob a Autoridade Palestina.

Como é sabido, a partir do século VII, os habitantes da Península foram capazes de formar um império cuja vastidão territorial sobrepujou o de Alexandre Magno¹²⁵. Um dos motivos para seu grande êxito territorial foi a sua grande capacidade de assimilação, integrando sob sua autoridade povos diferentes na sua origem, nas suas crenças, na língua e na cultura. Sob a insígnia do Islã criaram uma civilização com fases brilhantes na qual se conectaram tradições e saberes diversos, inclusive de judeus e cristãos.

Revestida na forma de monoteísmos anteriores, a fé nascida no seio árabe possuía um caráter universalista que ajudou a expandir não somente a sua língua, mas criou um sentimento de pertença a uma só e mesma comunidade. Essa universalidade se deveu tanto ao regime de tolerância que os árabes aplicaram às populações submetidas (com o tempo, tal conduta acabou contribuindo para que muitos se convertessem ao islamismo) quanto ao *Tawhid*¹²⁶ (AL FARUQI, 1978).

Falar sobre algumas manifestações artísticas, em especial a dança, traz sempre inquietações, sobretudo no que concerne a sua legitimação dentro dos

¹²⁵ Alexandre Magno também conhecido como o Grande, foi um antigo governante macedônio e uma das maiores mentes militares da história, tendo conquistado no século IV A.C. muito do que era considerado o mundo conhecido na época: Egito, Mesopotâmia, Anatólia, Síria, Fenícia, Judéia e Gaza, chegando até a Índia e cobrindo mais de três mil milhas de terra (ATKINSON, 2015, p. 25).

¹²⁶ O *Tawhid* preceitua a unidade de Deus, da humanidade, da vida e da existência, não havendo separação entre a vida secular e religiosa. Tal preceito demanda aderência não somente às crenças e práticas, mas aos ideias sociais, econômicos, políticos e até mesmo artísticos da religião (AL FARUQI, 1978).

preceitos da religião islâmica. Embora não se possa falar em uma dança islâmica ou muçulmana, já que seus praticantes a consideram como uma forma de arte que não é aceita por sua religião, a dança sempre ladeou os povos que adotaram essa fé. Desta forma, a pesquisadora Lois Ibsen Al Faruqi¹²⁷ (1978) ao se referir a tais manifestações utiliza os termos “dança da cultura islâmica” ou “dança dos muçulmanos” já que transmitem o sentido de uma forma de arte praticada por alguns muçulmanos. Segundo ela, o par de expressões “dança da cultura islâmica” ou “dança dos muçulmanos” é mais adequado porque leva o leitor a interpretar esse assunto como uma expressão artística cultural em vez de uma expressão artística de culto.

E quais seriam os preceitos da religião que tornaram a dança, mesmo tão presente entre os povos que foram submetidos a expansão e até mesmo entre os próprios árabes, um tabu para os muçulmanos?

Uma primeira razão para a dança ter se tornado um terreno instável para a religião muçulmana é que os seus adeptos não fazem separação entre a vida religiosa e a vida secular, como já sinalizado. Mesmo as buscas estéticas e atividades recreacionais devem estar relacionadas com os ensinamentos e princípios éticos islâmicos. Segundo Al Faruqi (1978, p. 6), “o fato de que isso não é possível para todos os tipos de dança talvez tenha tornado toda a forma de arte suspeita.”.

Uma segunda razão se relaciona com o processo de construção de uma identidade muçulmana durante o período da expansão territorial árabe. Para se afirmar politicamente e garantir as terras conquistadas nas mãos de um único povo, foram utilizados elementos que passaram a estabelecer relações de similaridade e alteridade, realçando as dicotomias entre identidade e diferença. O processo de expansão começa no ano 632 D.C. com a ascensão do profeta Maomé enquanto líder religioso e político na Península Arábica e a consequente dominação de uma área que se estendia do noroeste da Índia, através da Ásia Central, o Oriente Médio, Norte da África, Península Itálica meridional

¹²⁷ Lois Lamy al-Faruqi (1926-1986), era uma especialista em arte e música islâmica. Nascida em Montana, ela se tornou uma especialista em música do mundo árabe e obteve seu doutorado na Syracuse University sobre o assunto. Al-Faruqi foi assassinada junto com seu marido na manhã de 27 de maio de 1986 em sua casa na Pensilvânia por um invasor desconhecido. Al-Faruqi também foi co-autora do Atlas Cultural do Islã com seu marido, publicado postumamente pela Editora Macmillan.

e Península Ibérica. Ao contrário dos judeus e cristãos, cuja experiência de fé direcionava para uma única divindade, essas regiões, como sinalizamos, foram berço de civilizações politeístas em que a dança, dentre outras funções, assumia um papel importante dentro de suas ritualísticas. A dança, amplamente associada aos rituais religiosos das culturas consideradas “pagãs”, era um elemento que conferia identidade ao culto dessas civilizações e povos. Ademais, a religião islâmica incorporou muitas qualidades da experiência monoteísta dos cristãos e judeus que também ocupavam a península arábica à época de Maomé e que também davam pouca ou nenhuma ênfase a dança.

Assim, como a dança era uma forma de culto para muitas culturas pré-islâmicas que foram assimiladas, aliada ao fato de que os judeus e cristãos também não a enfatizavam, ela também passou a ser vista como inapropriada. Enquanto elemento que conferia identidade aos cultos dos povos conquistados, considerados pagãos por não pertencerem a religião islâmica, ela passou a estar em franco contraste com a simplicidade ritualística muçulmana cuja ênfase estava voltada para a austeridade e ausência de mistérios ou sacramentos.

Essa questão pode muito bem exemplificar a consideração de Paul Gilroy (2007) ao discutir a identidade como uma questão de poder e autoridade utilizada para unificar um grupo politicamente. A partir das realizações de um líder individual, nesse caso, religioso, foram utilizados dispositivos que puderam vincular os cidadãos à pátria, e uns aos outros. Dentro desses dispositivos a noção espacial de território é um elemento muito latente no que concerne a ideia de identidade. Mas como conferir identidade a um território que ainda não existia, que ainda estava por vir, que estava por expandir-se? Nesse caso, assim como observado com a formação do povo judeu, abre-se a prerrogativa das tradições comuns, usos e costumes, ritos e cerimônias particulares, como elementos norteadores da identidade e construtores de culturas políticas capazes de transformar grupos desorganizados e internamente divididos em unidades coerentes.

Nesse sentido, podemos inferir que a relação da dança com os cultos e cerimônias das culturas que foram assimiladas se transformou num dispositivo identitário das mesmas. Compreendida dessa maneira, entendemos que a dança, mesmo ocupando um papel de tamanha expressividade para esses povos, nunca recebeu um *status* legitimado dentro da comunidade islâmica.

Apesar disso, a presença da dança nessas regiões não é apenas recorrente, mas bastante significativa até os dias de hoje, a exemplo do *Raqs Sharqi*¹²⁸.

Em terceiro lugar há o controverso entendimento sobre a representação ou não de figuras humanas e formas vivas. Embora não exista proibição expressa no Corão, segundo Hourani (2006, p. 72), “a maioria dos juristas, baseando-se no Hadith, considerava tal prática uma infração do poder divino único de criar vida.”. Assim, qualquer intuição da natureza da existência não poderia ser transmitida de forma eficaz para o muçulmano por meio da representação estética naturalista do mundo das criaturas. Por conta disso, a beleza estética passou a ser concebida como aquilo que estiliza e disfarça a natureza, ou a evita completamente em desenhos abstratos (AL FARUQI, 1978).

Assim, enquanto algumas formas de arte se adaptaram prontamente aos requisitos abstratos e geométricos do sistema de crenças islâmicas, a respeito da caligrafia decorativa e artes visuais em geral, as que envolviam a figura humana mais diretamente, como a dança, não alcançavam exequibilidade. Se a dança envolve necessariamente o corpo humano e seus movimentos existem como modo de representação dos eventos e humores da vida humana ou do mundo terreno, existia a inerente dificuldade em depurar seus aspectos naturalísticos por meio da estilização e desnaturalização.

[...] foi a compreensão subconsciente dessa dificuldade que despertou e direcionou os sentimentos muçulmanos para um distanciamento da dança, embora os motivos possam ter sido mais frequentemente explicados como ditados por considerações morais. (AL FARUQI, 1978, p. 7, tradução nossa¹²⁹)

¹²⁸ Segundo Karayanni, *Raqs Sharqi* é a tradução para “Dança do Leste”, um termo árabe que indica que no mundo árabe, especialmente no Egito, esta é uma dança do “Oriente.” (2004, p. 26). Esta designação pode resultar de uma adoção árabe da identificação europeia “Dança do Oriente”, uma vez que esta era a forma de dança nativa mais amplamente experimentada nos cafés egípcios do século XIX e em casas noturnas do Nilo na década de 1920, frequentados por estrangeiros ocidentais que se referiam a ela como tal. Com o tempo, o termo *Raqs Sharqi* e Dança do Ventre passaram a ser usados indistintamente e ambos derivam da *Danse du Ventre* dos primeiros orientalistas.

¹²⁹ “In the case of dance, we would suggest that it is a subconscious realization of this difficulty which prompted and directed muslim feelings, although the motives may have more often been explained as dictated by moral considerations.”.

Assim, devido a não separação entre vida religiosa e secular, a identificação da dança com a ritualística pré-islâmica e a sua inerente naturalização, a dança foi levada para um terreno que embora instável dentro das comunidades muçulmanas, jamais deixou de existir. Independente das motivações descritas acima, os sentimentos negativos em relação à dança não conseguiram eliminar entre os muçulmanos a tendência inata do seu povo de se recriar e se expressar em movimentos de dança. Antes, alguns desses mesmos valores e preceitos, assim como foram incorporados em outras manifestações artísticas, também interferiram na maneira como a dança passou a se manifestar. É o caso, por exemplo, da abstração que se desenvolveu na forma de improvisação. Logo, ao invés de se construir uma dança narrativa ou descritiva, elas passaram a ser uma tradução de padrões cinestésicos análogos aos arabescos abstratos das artes visuais. Não havendo planejamento prévio ou um estado de espírito específico, os artistas são livres para inventar e combinar as etapas conforme a executam. Nesse sentido:

Assim como o músico, seja vocalista ou instrumentista, dá rédea solta à sua habilidade de improvisação em um solo de *layali* ou *taqsim*¹³⁰, assim como o *qari*¹³¹ nunca canta uma passagem do Alcorão Sagrado exatamente da maneira como fazia antes, então dançarinos solistas, bem como grupos de dança estão sempre envolvidos em criações “imediatas” de beleza. (AL FARUQI, 1978, p. 8, tradução nossa¹³²)

Traços dessa improvisação abstrata podem ser vistas em diversas modalidades de dança nessas regiões como as de combate que utilizam espadas ou bastões (e não representam de fato um duelo real, mas manobras habilmente executadas que apenas sugerem sua inspiração numa luta) como o

¹³⁰ O *layali* é um estilo de improvisação executada por uma voz cantante em música árabe. É semelhante ao *taqsim*, que é executado por um instrumento solo. No *layali*, o cantor geralmente improvisa usando a frase árabe comum "Ya 'ayn ya layl", que significa "Ó olho, ó noite". O termo *layali* é a forma plural da palavra *layl*, que significa noite. Instituto de Cultura árabe Brasileira. Disponível em: <https://www.facebook.com/ICABDFOficial/posts/3980423598715518>, acesso em: 21 mar. 2021.

¹³¹ A pessoa que lê o Alcorão adotando suas próprias regras de retórica.

¹³² "Just as the musician, whether vocalist or instrumentalist, gives free reign to his improvisatory skill in a solo *layali* or *taqsim*, just as the *qari* never chants a passage from the Holy Quran exactly the way he has done it before, so solo dancers as well as dance groups are Always involved in "on-the-spot" creations of beauty."

caso do *Tahtib*¹³³ egípcio (Fig. 32) e do *Ardah*¹³⁴ saudita, as praticadas com propósitos religiosos, místicos e contemplativos como as presentes em cerimônias *Sufi*¹³⁵ (Fig. 33) e *Zar*¹³⁶ e dentro do próprio *Raqs Sharqi* cuja vocabulário de dança é inclinado a pequenos movimentos intrincados da cabeça, mãos, tronco ou quadris (MERCIER, 1927; AL FARUQI, 1978; SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005; ADRA, 1998a, 2002; BURNAM, 2012).

¹³³ É o mais antigo sobrevivente da arte marcial egípcia. Embora o *Tahtib* seja uma luta entre duas pessoas, é um evento coletivo no qual participam jogadores, músicos e o público reunido em um círculo. A dança é utilizada como uma fase introdutória, acompanhada de instrumentos típicos como o *mizmar* (uma flauta) e o *tabl baladi* (um tambor grande) e é um ritual harmônico em que cada jogador segura um bastão chamado de *asa*, *asaya*, *assaya*, *nabboot* ou *nabut* como uma ferramenta usada para este duelo. Além de regras próprias, o *Tahtib* possui uma série de valores como cavalheirismo, força, orgulho e harmonia, sendo uma fonte de entretenimento, alegria e prazer durante as diversas comemorações (ADRA 1998a, 2002; BOULAD, 2014).

¹³⁴ Muito popular na Arábia Saudita e países do Golfo, é considerada uma dança nobre executada com duas fileiras de homens opostos um ao outro, cada um dos quais pode ou não estar empunhando uma espada, e é acompanhada por tambores e poesia cantadas que falam sobre coragem e honra (ADRA, 1998a).

¹³⁵ A dança Sufi ou giro Sufi é uma forma de meditação fisicamente ativa que se originou entre os praticantes Sufis e Dervixes Sufi da ordem *Mevlevi*. Os membros da ordem de *Mevlevi* são chamados de “dervixes rodopiantes” devido ao movimento que executam. Esta dança é realizada durante uma cerimônia chamada *sema*, durante a qual os dervixes rodopiantes executam rotações sobre si mesmos cada vez mais rapidamente seguindo o som da música tradicional e visam alcançar a fonte de toda a perfeição (*kema*) Busca-se ainda o abandono do ego ou desejo pessoal através da música, focando em Deus e girando o corpo em círculos repetitivos, o que tem sido visto como uma imitação simbólica dos planetas do Sistema Solar orbitando o sol (ERZEN, 2008; KOUTANAEI, 2015; SELKANI, 2018).

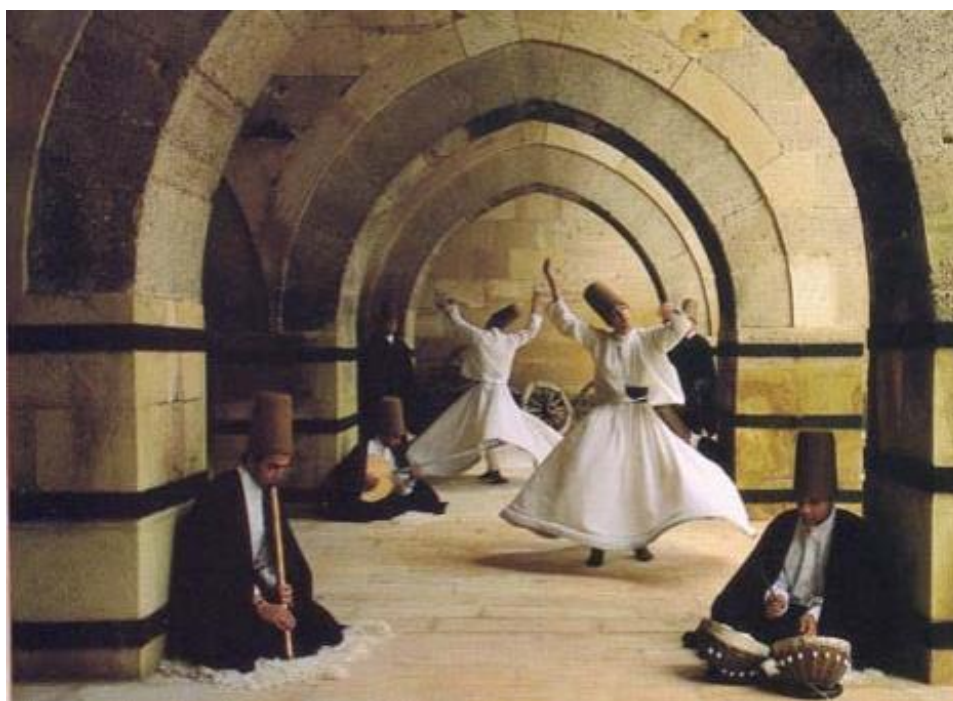
¹³⁶ Antiga prática de cura amplamente encontrada na África Oriental, no Egito, Sudão, Somália, Etiópia e em todo o Golfo Pérsico que usa tambores e dança para curar males que se acredita ser causada por um demônio (*jinn*) (EJIBADZE, 2011; AL-SAYAD, 2021). Embora seja tecnicamente proibida pelo Islã como uma prática pagã, continua a ser uma parte essencial da cultura egípcia, fornecendo ainda uma forma única de alívio para as mulheres em sociedades patriarcais rígidas (BIZZARI, 2013).

Figura 32 – Cartão Postal de 1906 ilustrando o Tahtib no distrito de Bab-Sidra, em Alexandria



Fonte: Traditional Sports (2019)¹³⁷.

Figura 33 – Giro *Sufi* realizada pelos dervixes



Fonte: Erzen (2008)¹³⁸.

¹³⁷ Disponível em: <http://www.traditionalsports.org/traditional-sports/africa/tahtib-or-tahteeb-egypt.html>. Acesso em: 16 maio 2023.

¹³⁸ Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0006.007/--dervishes-dance-the-sacred-ritual-of-love?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 16 maio 2023.

Diante do exposto é possível argumentar que não apenas a dança conseguiu subsistir dentro das diversas comunidades muçulmanas alocadas em áreas geográficas amplamente dispersas, como também foi contaminada por muitas características dessa religião. Seja pelas descrições que lemos sobre danças ou mesmo as condenações advindas por elas, ambas são provas significativas de como a transnacionalidade em conexão com outras culturas foi capaz de resguardar e manter a sua presença viva nessa sociedade.

Durante todo esse Platô evidenciamos como a Dança é parte integrante e fundamental da vida das sociedades que se estabeleceram nas regiões que hoje conhecemos geopoliticamente como Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. A partir de conexões heterogêneas que ultrapassam as fronteiras territoriais para abarcar ainda as múltiplas identidades, subjetividades e implicações sociais, culturais, políticas e religiosas, é possível afirmar que a Dança do Ventre, como modalidade de dança cuja unanimidade de estudos a direciona para tais regiões, é resultante tanto dessa transnacionalidade que vem se desenvolvendo desde a Antiguidade, quanto a que a estabeleceu na Idade Moderna com a colonização imperialista europeia. Ademais, por estar implícito o seu caráter transnacional, a Dança do Ventre se mantém até os dias atuais em constante impermanência, motivo pelo qual não podemos supor que exista uma única genealogia. É sobre este assunto que trataremos a seguir.

4 PLATÔ III: PRINCÍPIO DA MULTIPLICIDADE

Dando seguimento aos princípios definidores do rizoma, Deleuze e Guattari assim abordam a multiplicidade:

3º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 23)

O senso comum não apenas se acostumou a colocar de lados opostos a unidade e a multiplicidade, como também estabeleceu uma relação de sujeito e objeto entre elas. O que está introjetado neste senso comum está baseado no modelo arborescente de conhecimento e reflete uma perspectiva racional e científica de entendimento da realidade que nos é determinada desde o momento que nascemos, por isso pensar e agir de maneira diferente se torna umas das mais árduas tarefas.

Através dessa visão unívoca, o mundo passou a ser definido pela exatidão dos juízos mecanicistas e demarcado por polarizações e categorizações binárias cujos contornos estão sempre bem destacados. Estamos rodeados o tempo todo por critérios que não admitem outra interpretação ou significado da realidade a não ser os que são ditados pelo cientificismo hegemônico.

No decorrer da história do Ocidente, é possível vislumbrar a subordinação do múltiplo pelo uno como uma característica marcante, onde o uno sempre esteve contido no múltiplo. Além disso, muitas vezes, na história, o múltiplo só foi admitido para garantir o uno por oposição dialética [...] (CAVALCANTI, 2018, p. 18)

À essa unidade que subordina a multiplicidade, tal como uma raiz que fixa num único ponto a estrutura da árvore, Deleuze e Guattari propõem uma abordagem à maneira do rizoma na qual a multiplicidade se estabelece por ela mesma. É essa a ideia que podemos inferir quando os autores dão ao múltiplo a conotação de substantivo. Ao ser substantivo, o múltiplo deixa de estar em necessário relacionamento com uma unidade, como se sempre extraído, adjetivado ou originário dela, e passa a ter autonomia e horizontalidade como

multiplicidade. Essa ausência de relacionamento entre o uno e o múltiplo proposta pelos autores, advinda da multiplicidade enquanto substantivo, abarca tudo, desde as relações de sujeito e objeto, realidade natural e espiritual, imagem e mundo. Essa é a própria expressão do rizoma, que não cria unidade nem hierarquia, muito menos estabelece relações de poder entre seus componentes.

A ênfase na inexistência do sujeito e objeto, própria da multiplicidade, orienta ao abandono do pensamento dicotômico, que determina e reveste de verdade incondicional a separação binária entre polos como ocidente/oriente, bem/mal, homem/mulher, razão/emoção, mente/corpo. O rizoma combate justamente essa forma de compreender a vida que, pautada na neutralidade científica e absolutismos epistemológicos, impede novas leituras aos fenômenos e engajamentos políticos mais aprofundados.

Diferente do modelo arbóreo, com o rizoma se operam multiplicidades na própria consciência e é a partir dessa potência que nosso campo de visão acerca do que seja a Dança do Ventre se expande. É nesse sentido por exemplo que, enquanto o senso comum costuma direcioná-la exclusivamente para o Oriente Médio, especificamente ao Egito, preferimos pensá-la de maneira transnacional e, em vez de direcioná-la para uma origem mitológica, pensamos a Dança do Ventre a partir da multiplicidade.

Ademais, enquanto a árvore parte de uma posição fixa que centraliza a interpretação dos fenômenos, no rizoma essa interpretação observa a própria natureza da rede fenomênica composta igualmente por complexidades, elementos díspares (ANDRADE FERREIRA; KROHLING, 2018) e ainda “[...] determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 23). Assim, entendemos que não é possível interpretar a Dança do Ventre sem evocar aspectos de seu desenvolvimento à luz de contextualização histórica, ignorando os processos políticos, sociais e econômicos que a envolveram e que continuam a interferir em seus modos de representação.

Devemos observar, sobretudo, que esses modos de representação obedecem necessariamente a uma agenda igualmente política, social e econômica, satisfazendo os interesses de determinados agentes e suas relações de poder. Quando repetimos a crença de que a Dança do Ventre nasceu no período faraônico, por exemplo, ignoramos as influências culturais - incluindo

seus modos de dançar - das diversas outras civilizações que antecederam e foram absorvidas pelo Egito Antigo. E para além disso, é ainda mais ulterior pensar o porquê, mesmo em face a total ausência de evidências históricas que confirmem essa hipótese, crenças como essa e as que associam a Dança do Ventre aos cultos do “sagrado feminino” e “grande deusa” se tornaram praticamente um fato no imaginário coletivo.

Assim, se nada é imutável e se tudo está em constante mudança, como é possível atribuir de maneira matemática um único ponto de origem, definidor para determinado fenômeno? Embora na matemática a noção de ponto de origem esteja elevada ao *status* de axioma, é possível utilizar esse conceito para as relações e vivências humanas? Ao perceber a realidade como um rizoma e não como árvore, compreenderemos não somente que os fenômenos não são fixos como também se conectam e se deslocam criando dimensões e modificando sua própria natureza.

Fazendo o atravessamento desse entendimento com a Dança do Ventre, parece mais razoável pensar nessa dança de forma ampla, como um complexo de práticas que vem recebendo influências e modificações ao longo do tempo. A maneira como as sociedades do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central se organizavam nos dão indícios importantes (mas nunca certezas já que não encontramos evidências e comprovações irrefutáveis em boa parte de seu período histórico antigo) acerca de suas manifestações culturais e por conseguinte sobre as danças que praticavam. É, todavia, a forma como hoje são desenvolvidas que nos direciona a pensar que se conectam em alguma dimensão aos seus antigos costumes e danças, reconhecendo sempre as adaptações e mutações heterogêneas que estão sempre a se coadunar com os códigos da temporalidade.

Percebemos mais uma vez como todos os princípios do rizoma estão imbricados, ora um se manifestando mais do que o outro, mas sempre em interlocução. Assim, a multiplicidade e a conexão permitem que o rizoma crie relações diversas e esteja em constante variação, constituindo novas leituras e possibilidades outras de pensar. A essas redes e conexões, a essas linhas que se cruzam, a essas tramas que naturalmente fazem mudar a natureza dos fenômenos, Deleuze e Guattari denominam agenciamento: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda

necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 24).

Sendo o rizoma um sistema aberto, que não se fecha, haverá sempre infinitos agenciamentos de suas linhas. A multiplicidade de interpretações é, assim, inerente a essa realidade que está o tempo todo imbricada por fenômenos e conexões de toda natureza. Não há como uma única resposta dar conta absoluta da realidade em que estamos inseridos, pois como bem nos orienta Boaventura de Sousa Santos:

Estamos perante um fenómeno multifacetado com dimensões económicas, sociais, políticas, culturais, religiosas e jurídicas interligadas de modo complexo. Por esta razão, as explicações monocausais e as interpretações monolíticas deste fenómeno parecem pouco adequadas. (SANTOS, 2002, p. 26)

Nesse mesmo sentido expõe Foucault (1979, p. 18): “[...] gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes da mão do criador [...]”. Tal pensamento, todavia, neutraliza as multiplicidades, classificando e reduzindo os fenômenos a um ponto de origem e a um começo essencial definidor de identidades que desconsidera seus entrecruzamentos, modificações e agenciamentos. É a partir daí que muitas teorias são fabricadas para justificar e legitimar crenças que nem sempre encontram fundamentação histórica, mas que atendem a interesses específicos.

Com base nessas considerações questionamos: seria possível definir precisamente uma origem para essa dança, afinal?

4.1 Dança do Ventre como árvore: teorias e motivações acerca de sua origem

Independente da apreciação ou não dessa modalidade de dança, há um interesse praticamente universal acerca de uma suposta origem para a Dança do Ventre. De crenças mitológicas vagas a teorizações acadêmicas, várias são as hipóteses que se levantam com o objetivo de elucidar as suas verdadeiras raízes. Consequência dessa especulação, não raro os termos “ancestral”, “milenar”, “primitivo” Ihe são associados quase que simbioticamente, como se

fizessem parte de seu repertório de movimentos, despertando uma espécie de fetichização que se presume implícita à sua natureza e atraindo mais atenção do que para a própria performance de dança. Segundo Karayanni (2009, p. 451, tradução nossa¹³⁹) “embora essa atenção às origens tenha marcado também outras formas de dança como o Tango e o Flamenco, com a Dança do Ventre ela persistiu obsessivamente, enquanto nesses outros casos ela se dissipou e o foco voltou para a dança em si.”.

Acreditamos que a única maneira possível de se pensar acerca de uma suposta origem para a Dança do Ventre é seguindo uma lógica arborescente, aquela em que se presume uma genealogia, um marco que fixa um início do qual os demais eventos se seguem por hierarquia. A motivação por trás dessa busca incessante por uma origem da dança, seja por quem a pratica, seja por quem apenas a observa, só reflete que estamos reproduzindo, também neste campo, um padrão de pensamento hegemônico baseado na centralidade e determinismo cartesiano e positivista.

Teorizações a esse respeito, principalmente as que enfatizam uma origem ancestral e mitológica, só reforçam a ideia de que algo está estagnado, perdido no tempo e cumprindo um estereótipo já esperado, o que é precisamente um reflexo do discurso colonial. Ao associar a ideia do primitivo, selvagem e parado no tempo, legitima-se a ideia de que as sociedades colonizadas “merecem” ser dominadas por aqueles que estão à frente na escala de evolução.

Estabelecido pelos paradigmas hegemônicos do cientificismo eurocêntrico, o discurso colonial não admitia outra interpretação ou significado da realidade. Dessa maneira, tal disposição ideológica operou no sentido de pautar as danças dos povos colonizados como um legado inalterado de uma tradição antiga que é sempre definida de maneira vaga e presumível. Bhabha (1998) faz essa mesma crítica ao discurso colonial quando relaciona na ideia de alteridade o argumento de fixidez enquanto um dos imperativos do olhar do “eu” superior (o colonizador) sobre o “outro” inferior (o colonizado).

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade.

¹³⁹ “Even though this attention to origins has also marked other dance forms such as the tango and flamenco, with belly dance it has persisted obsessively whereas in these other cases it has dissipated and the focus has returned to the dance itself.”.

A fixidez como signo da diferença cultural/racial/histórica no discurso do colonialismo é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável, como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. (BHABHA, 1998, p. 105)

Nesse sentido, as fontes iniciais de estudos antropológicos sobre dança, foram determinantes para a insistência ideológica que conecta sua origem à rituais mitológicos e mágicos, de adoração à deusa e relacionados aos cultos de fertilidade, a respeito de Frazer (1982), obra originalmente lançada em 1890¹⁴⁰, Lilley Grove (1895) e Curt Sachs (2006), originalmente lançada em (1933). Amplamente utilizada no passado, na obra “Eine Weltgeschichte des Tanzes” [“História Mundial da Dança”] publicada em 1933 e traduzida para o Inglês em 1937 como “World History of Dance”, Sachs declara taxativamente o propósito mágico e de estimulação sexual da Dança do Ventre:

[...] A forma mais antiga consiste em movimentos de rotação de toda a pélvis, que os viajantes descrevem como danças do ventre, danças dos posteriores ou danças do quadril... Frequentemente, essas artes podiam ter apenas o propósito de estimulação sexual. Mas o objetivo original era mágico: os movimentos do coito, como todos os outros motivos sexuais, promovem a vida e o crescimento. (SACHS, 1963, tradução nossa¹⁴¹)

Embora a obra de Sachs não possua mais nenhuma relevância para o estudo da dança sob a perspectiva da Antropologia (KAEPPLER, 1978; YOUNGERMAN, 1974; CAMARGO, 2018), ela influenciou e foi absorvida por diversas teorias que reforçaram essa ideia, a respeito da britânica Tina Hobin

¹⁴⁰ Em “O Ramo de Ouro” escrito pelo antropólogo escocês Sir James Frazer (1890) encontramos extratos etnocêntricos, evolucionistas e universalizantes – a exemplo dos trechos “na Europa, os camponeses supersticiosos costumam dançar e saltar”; “em muitas partes da Alemanha, da Áustria e da França, os camponeses ainda estão, ou estavam, até recentemente, habituados a dançar e dar saltos.” (FRAZER, 1982, p. 181) induzindo o pensamento dicotômico de que só os camponeses são supersticiosos, que dançam e saltam para fazer crescer as plantações, enquanto que os europeus mais “civilizados” não o fazem. Além disso desconsidera as multiplicidades e diferenças entre as etnias ao elencar que “danças” e “saltos” são praticados da mesma maneira por todos os citados: alemães, austríacos, franceses, italianos (sális), mexicanos (índios tarahumaras) e nativos de Aracan (CAMARGO, 2018).

¹⁴¹ “The older form consists of rotating motions of the entire pelvis, which travelers describe as belly dances, posterior dances, or hip dances...Frequently these arts may have only the purpose of sexual stimulation. But the original goal was magical: coitus movements, like all other sex motives, promote life and growth.”.

(2003, p. 20, tradução nossa¹⁴²): “Acredita-se que a Dança do Ventre possa ser uma das mais antigas formas de dança e que se desenvolveu de danças da fertilidade dos cultos da Deusa Mãe.”. Nesse mesmo sentido é a argumentação da também britânica Wendy Buonaventura em sua obra mundialmente conhecida “Serpent of the Nile” [“Serpente do Nilo”]:

Originalmente, tinha um significado preciso em termos de ritual e cerimônia, pois expressava os mistérios da vida e da morte como as pessoas os entendiam até então. Como todas as danças primitivas, estava originalmente ligada ao culto religioso, numa época em que a religião era parte integrante da vida cotidiana e tinha relevância em todos os aspectos da vivência humana. (BUONAVENTURA, 2010, p. 13, tradução nossa¹⁴³)

Essa teoria que associa sua origem a sociedades matriarcais, culturas orientadas para deusas¹⁴⁴ e rituais que antecedem a religião institucionalizada é tão predominante que até mesmo pesquisadores do Oriente Médio a endossam. Para a iraquiana Rosina-Fawzia B. Al-Rawi (2012), embora essa entidade sagrada tenha recebido nomes diversos¹⁴⁵ ao longo de tempos imemoriais, trata-se de uma mesma dança ritual que esteve presente em praticamente todas as civilizações antigas.

Para a pesquisadora, alguns dos elementos em comum que indiciam essa ligação com a Dança do Ventre, são a batida percussiva e a ênfase nos movimentos dos quadris que originalmente acompanhavam as danças sagradas. Em um de seus livros (Fig. 34) ela relata seu fascínio a partir de sua própria

¹⁴² “It is believed that belly dance may be one of the oldest dance forms and that it developed from the fertility dances of the mother goddess cult.”.

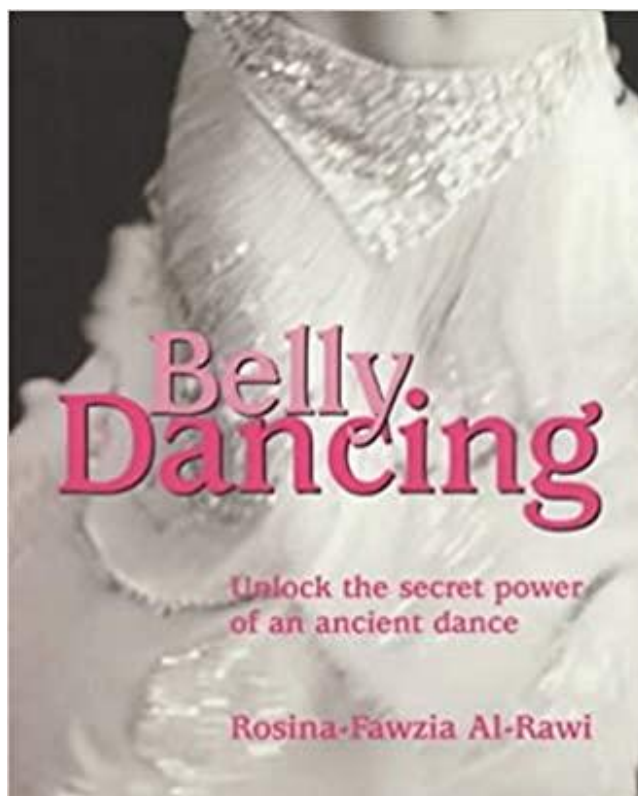
¹⁴³ “Originally it had precise meaning in terms of ritual and ceremony, for it expressed the mysteries of life and death as people understood them then. Like all early dance, it was originally connected with religious worship, at a time when religion was an integral part of daily life and had relevance to every aspect of human existence.”.

¹⁴⁴ Segundo Salgueiro (2012), essa interpretação mística da dança permite flexibilizar a referência de sagrado feminino abarcando não somente as deusas orientais, mas também divindades como Ceridwen e Ceres. A autora assim aduz: “todas refrações da Deusa-Mãe, podem ser adequadas para a sacralização do ventre através da dança.” (*idem* 2012, p. 155).

¹⁴⁵ Rosina elenca os diversos nomes para a Grande Deusa ao longo das civilizações. Segundo ela, embora tenha recebido diversas denominações, todas estão relacionadas com a mesma entidade matriarcal. Inanna, Ishtar, Tiamt e Astarte no Oriente Médio; Isis, Hathor, Neith, Maat no Egito; Demeter, Hera, Artemis, Aphrodite, Persephone, Hecate, Europa na Grécia; Juno, Diana, Luna, Titania em Roma; Shakti, Aditi, Durga na Índia; Tara no Tibet; Kwan Yin na China e Kanonn no Japão (AL-RAWI, 2012, p. 31).

experiência e advoga uma noção originária abstrata que envolve a época dos Faraós, o Império Romano e o mundo árabe (AL-RAWI, 2001).

Figura 34 – Al Rawi (2001) sugere poderes secretos e ancestrais da Dança do Ventre



Fonte: Amazon (2023)¹⁴⁶.

O professor egípcio Shokry Mohamed¹⁴⁷ (1995) também reproduz generalizações e essencialismos sem o devido embasamento histórico, a respeito da associação que faz dessas práticas com cerimônias sexuais que ocorriam no Egito, Arábia e Índia em que um grande número de mulheres, além de dançar, eram entregues para praticar sexo com homens em homenagem a deusa. De igual maneira, no livro “A Dança da Libertação”, no capítulo relativo à

¹⁴⁶ Capa do livro de Al-Rawi cuja tradução é “Dança do Ventre: desvende o poder secreto de uma dança ancestral”. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Belly-Dancing-Unlock-Secret-Ancient/dp/1841194123>. Acesso em: 5 jun. 2023.

¹⁴⁷ Shokry Mohamed nasceu no Cairo, em 1951, e aos 12 anos participou de um grupo de danças folclóricas em seu país. Participou de vários outros grupos e acabou por se estabelecer na Espanha, a partir de 1974. Em Madrid fundou o Grupo de Dança Árabe Hispânica em 1987 e em 1990 fundou a primeira escola de danças árabes na Espanha, ou estudo “Las Pirâmides”. Disponível em: <http://marciadib.blogspot.com/2009/04/pessoas-1.html>. Acesso em: 25 ago. 2020.

história da Dança do Ventre, a autora e dançarina Cláudia Cenci, muito conhecida no Brasil pela sua participação na novela *O Clone*¹⁴⁸, afirma:

No Oriente Médio, mulheres adoravam a Mãe Criadora através de relações sexuais com estrangeiros. Esse costume foi formalizado na Babilônia no quinto século a. c., quando toda mulher se comprometia a esperar no templo de Mylitta até que um homem passasse e atirasse uma moeda como convite à relação sexual. (CENCI, 2001, p. 15)

A autora Cenci (2001) ainda aduz nas linhas seguintes que não é sabido, ao certo, quando a Dança do Ventre apareceu e evoca vagamente registros de práticas ritualísticas em homenagem às mulheres e à terra de antigas civilizações como a babilônica, acádica, egípcia e suméria. A civilização suméria também é citada pela autora Patrícia Bencardini (2002) como uma provável origem da modalidade. Bencardini levanta a hipótese de que países como Turquia e Índia apresentam alguns dos registros mais antigos de movimentos e cultos ritualísticos que evoluíram para o que se conhece atualmente como Dança do Ventre. Eliana Caminada (1999) também é outra autora brasileira que identifica os ritos de fecundidade como os que deram origem a esta linguagem.

A forte dimensão mítica dessa linha também colabora com a ideia da dança como símbolo de concepção e nascimento de uma nova vida, perspectiva apresentada por Armen Ohanian em “The Dancer of Shamahka” [“A Dançarina de Shamahka”] (1923). A pesquisadora e dançarina armênia nascida no final do século XIX afirma que a dança é menos um entretenimento do que um ritual que simboliza a maternidade e eleva a mulher como aquela que garante a sobrevivência da espécie.

Nessa antiga Ásia que manteve a dança em sua pureza primitiva, a dança representa maternidade, a misteriosa concepção da vida, o sofrimento e o prazer com os quais uma nova vida é trazida ao mundo. Poderia algum homem nascido da mulher contemplar esse tema tão sagrado, expresso em uma arte tão pura e ritualística como nossa dança do leste, com

¹⁴⁸ *O Clone* foi uma telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão no período de 1º de outubro de 2001 a 15 de junho de 2002. Escrita por Glória Perez, apresentou como a divisão social principal os universos islâmico e ocidental (JUNQUEIRA; CANUTO, 2002).

menos do que profunda reverência? (OHANIAN, 1923, p. 261, tradução nossa¹⁴⁹)

Essa relação entre Dança do Ventre e maternidade também é aventada pela pesquisadora romena Carolina Varga Dinicu, mais conhecida como a dançarina Morocco. Baseando-se em sua própria experiência pessoal ao presenciar um parto normal numa tribo berbere em 1967, ela descreve mulheres ao redor de uma parturiente executando os mesmos movimentos de contração e relaxamento abdominal como uma forma de incentivar o nascimento do bebê.

Estes são músculos que têm sido usados por todos os Árabes, Norte-Africanos e Turcos desde a infância na execução de uma de suas danças folclóricas nacionais, Raks Sharki/ Oryantal Tansi (dança Oriental), e todas as suas variações. (DINICU, 2011, p. 245, tradução nossa¹⁵⁰)

De igual maneira, essa narrativa que constrói a dança em rituais primevos em conexão com o culto da deusa mãe e origem da vida também traça paralelos com as que a direcionam para o Egito Faraônico, tema que foi abordado e difundido pela obra “An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians” [“Um relato das maneiras e costumes dos egípcios modernos”] publicado em 1836 pelo escritor Edward William Lane. Conforme aprofundaremos no **Platô IV**, juntamente com Sacy e Renan, Lane é considerado por Said (2007) um dos construtores e uma das grandes autoridades sobre o campo orientalista. A partir de uma série de trabalhos e de dois períodos de residência no Egito (1825/1828 e 1833/1835), Lane estabeleceu uma suposta origem faraônica para a dança:

Este modo de dança descobrimos [...] ter sido comum no Egito em tempos muito remotos; mesmo antes do êxodo dos israelitas. É provável, portanto, que tenha continuado sem interrupção; e

¹⁴⁹ “In this olden Asia which has kept the dance in its primitive purity, it represents maternity, the mysterious conception of life, the suffering and the joy with which a new soul is brought into the world. Could any man born of women contemplate this most holy subject, expressed in an art so pure and so ritualistic as our Eastern dance, with less than profound reverence?”.

¹⁵⁰ “These are muscles that have been used by every Arab, North African and Turk from childhood on up in the execution of one of their ethnic dances, Raqs Sharqi/ Oryantal Tansi (Oriental dance), and all its variations.”.

talvez as *ghawazee*¹⁵¹ modernas sejam descendentes da classe de dançarinas que divertiam os egípcios nos tempos dos primeiros faraós. (LANE, 1860, p. 379, tradução nossa¹⁵²)

Conforme analisaremos com maior profundidade no **Platô V**, além de ter influenciado e popularizado esse discurso, essa associação foi amplamente veiculada por *Hollywood* no início do século XX e endossada por muitos dançarinos de Dança Moderna¹⁵³ como Ruth Saint Denis, Ted Shawn (Fig. 35) e Maud Allan.

Figura 35 – O Ballet da Escola Denishawn com Ruth St. Denis e Ted Shawn ao centro



Fonte: Shawn (1920)¹⁵⁴.

¹⁵¹ Segundo Assunção (2018, p. 114), *ghawazee* é um termo que “se consolidou para se referir às bailarinas que se apresentavam nas ruas do Egito.” A autora ainda analisa que tal termo funcionava como um sinônimo da denominação “*the dancing girls*”, o que demonstrava que os estrangeiros às percebiam como um grupo coeso que desenvolvia a dança profissionalmente. Esse assunto será aprofundado no **Platô V** quando tratarmos acerca dos **princípios da cartografia e decalcomania**.

¹⁵² “This mode of dancing we find, from the monuments here alluded to, most of which bear the names of kings, which prove their age, to have been common in Egypt in very remote times; even before the Exodus of the Israelites. It is probable, therefore, that it has continued without interruption; and perhaps the modern Ghawazee are descended from the class of female dancers who amused the Egyptians in the times of the early Pharaohs.”

¹⁵³ A Dança Moderna se refere à concepção que teve início no fim do século XIX e início do século XX, até os anos 60/70, nos Estados Unidos da América. Os dançarinos modernos acreditavam que o corpo, apesar de seu treinamento, deveria ser livre para mover-se expressivamente, comunicando os sentimentos e pensamentos mais profundos do ser humano. Além de seu grande interesse pelos problemas não só relacionais humanos, mas também sociais, nacionais e internacionais, o grande impacto da Dança Moderna se deu especialmente em sua correlação com a história antiga da humanidade cuja inspiração derivou em grande parte da Grécia antiga e do Oriente Médio (LLOYD, 1974; VASCONCELOS, 2019).

¹⁵⁴ Foto de Putnam e Valentine, Los Angeles. Essa foto encontra-se no livro “Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances” [“Ruth St. Denis, pioneira

Há ainda as teorias que direcionam as raízes da Dança do Ventre para a Índia como as desenvolvidas por Gillis Bailey (1980) e McGowan (1976). Em sua Tese, Burnam (2012) ainda menciona estudos em que se acredita que sultões turcos teriam importado dançarinas indianas *devadasi* para fazer parte de seu harém e que a migração da Índia para o Norte da África, Oriente Médio e Europa teria acontecido por intermédio dos ciganos pela Ásia Central, através da Rota da Seda. Alexandra King (2018) ainda aprofunda essa narrativa ao descrever esses primeiros ciganos como sendo de Singh, uma grande província do Paquistão e da província indiana de Punjab.

Nesse mesmo sentido, Marion Cowper (2011) explica que durante o início da Idade do Bronze¹⁵⁵, Egito, Mesopotâmia e a região do Levante se tornaram dependentes do comércio das áreas vizinhas e as rotas comerciais eram fundamentais para a troca de bens e serviços dentro do crescente fértil do antigo Oriente Médio. Ela conclui que muitos estilos de dança também foram exportados através dessas rotas comerciais por muitos séculos, influenciando e sendo influenciados por muitas culturas ao longo do caminho. Outra autora que associa as origens da Dança do Ventre com rotas comerciais é Paulette Rees-Denis (2008) pontuando ainda a importância e interferência dos povos ciganos.

Ademais, no artigo “Danse du Ventre: A Fresh Appraisal” [“Dança do Ventre: Uma Nova Avaliação”], Leona Wood e Anthony Shay (1976) mencionam a civilização cartaginesa ao pontuarem que as primeiras descrições de danças tradicionais púnicas eram performadas pelas dançarinas *gaditanae*¹⁵⁶. Segundo os autores, essas danças de corte teriam uma notável semelhança com os

e profeta: sendo uma história de seu ciclo de danças orientais”] escrito por Ted Shawn em 1920 e sem edição brasileira.

¹⁵⁵ Segundo Muhly, o desenvolvimento tecnológico da humanidade ao longo da história é dividido simplisticamente em três períodos: Idade da Pedra, do Bronze e do Ferro. De acordo a esse esquema, a Idade do Bronze se inicia em 3.000 A.C. e vai até 1.200 A.C., até que é substituída pela Idade do Ferro. No entanto, pesquisas recentes têm mostrado que o conhecimento e uso do cobre bruto ou nativo moldado por simples martelamento à frio pode ser rastreado desde o nono milênio Antes de Cristo no Norte do Iraque e Sudeste da Turquia (MUHLY, 1973). Embora tais períodos tenham variado de região para região e até mesmo se entrelaçado, uma das principais características da Idade do Bronze é o impulsionamento do comércio de longa distância ocasionado pelo uso intenso de metais e a busca por materiais mais raros e exóticos (PRICE, 2013, p. 10).

¹⁵⁶ Relativo a Gades ou Cádiz, uma das oito províncias que constituem a comunidade autônoma de Andaluzia.

entretenimentos que nos séculos seguintes foram fornecidos aos xás da Pérsia, os sultões da Turquia, vários *khans* da Ásia Central, rajás do norte da Índia e os governantes dos países árabes.

Embora com pequenas distinções em relação ao seu enfoque, todas essas narrativas convergem para uma mesma motivação, qual seja, a lógica arborescente que reivindica um ponto originário capaz de definir e categorizar toda uma estrutura. Nessa premissa há uma demasiada simplificação em supor que é possível explicar um fenômeno cultural buscando uma origem histórica universalizante e prescrevendo fórmulas mandatórias em torno dessa suposta origem. Ao assim fazê-lo ignora-se a multiplicidade e complexidade dos infinitos agenciamentos desses fenômenos, e colabora-se na reprodução de discursos que se baseiam em interpretações parciais e que atendem a interesses de grupos e ideologias determinadas.

No caso da Dança do Ventre pensamos ser bastante evidente a motivação colonial em busca de uma origem que fosse coerente para suprir o imaginário acerca da cultura dos povos do Oriente Médio. Uma origem que fixasse tais culturas e suas manifestações num conceito de tradição ancestral que é ao mesmo tempo vaga e inalterável, como se incapaz de se reinventar pela ausência de complexidade. Dentro deste cenário, os relatos de viajantes, estudos acadêmicos, obras de artistas, boa parte do arcabouço literário produzido a partir do final do século XVIII e século XIX (incluindo aí a obra do já citado Edward Lane), sem esquecer ainda das Feiras Universais conforme estudaremos nos próximos Platô, alcançaram grande notoriedade e impactaram decisivamente na disseminação de tais discursos.

Para o “olhar masculino” dos viajantes imperiais na época da colonização, as apresentações públicas de dança do Oriente Médio sintetizavam a aberração que se acreditava ser inata à cultura oriental como um todo e exigiam uma postura imparcial e crítica que permitisse algum distanciamento necessário do espetáculo aberrante. (KARAYANNI, 2009, p. 456, tradução nossa¹⁵⁷)

¹⁵⁷ “To the ‘male gaze’ of imperial travelers in the age of colonization, the public performances of Middle Eastern dance epitomized the aberrance believed to be innate in eastern culture as a whole and called for a detached and critical stance that would allow some necessary distance from the aberrant spectacle.”.

É fundamental termos em mente que toda essa produção teórica, acadêmica, artística, tomava como base o modelo cartesiano positivista de análise de fenômenos. Com o pretense caráter de objetividade, já que descartavam a opinião e testemunhos dos povos colonizados para se basear nas “deduções e evidências” do olhar distanciado e científico do colonizador, essas narrativas eram tomadas como verdades absolutas adquirindo o caráter universalizante típico dos paradigmas da Modernidade.

Com base nessa assertiva, é possível analisar diversos trechos literários que demonstram incômodo e repulsa com a maneira de dançar dos povos “orientais”, a respeito da já citada obra de Lane (1836) já citada no Platô anterior. Conotações insidiosas com a narrativa bíblica da expulsão do paraíso e decapitação de São João Batista que sugerem referência a Eva e Salomé, são frequentemente relacionadas com os movimentos serpentinos e lateralizações de cabeça típicas dessas danças (KARAYANNI, 2009) e que em nada deveriam se associar com a exegese cristã. A esse respeito, a descrição de Flaubert (1996) é bastante contundente:

A garota alta se chama Azizeh. [...] Para dançar, ela tira o manto esvoaçante e veste um vestido de algodão de corte europeu. Ela começa. Seu pescoço desliza para frente e para trás sobre as vértebras, e mais frequentemente para os lados, como se sua cabeça fosse cair; efeito terrível da decapitação. (FLAUBERT, 1996, p. 121, tradução nossa¹⁵⁸)

Essa desvalidação, presença constante em tais narrativas, é tratada por Karayanni (2009, p. 457) como “uma atitude heterossexista masculina em relação ao corpo dançante feminino” e vista, inclusive, como uma das motivações para a criação e desenvolvimento desse sistema de crença da deusa mãe e rituais de fertilidade na cultura da Dança do Ventre. Analisaremos essa assertiva de forma mais aprofundada no próximo tópico, percebendo nela os agenciamento de resignificação quando consideramos a natureza rizomática da Dança do Ventre.

¹⁵⁸ “The tall girl is named Azizeh. [...] For dancing she takes off her flowing robe and puts on a cotton dress of European cut. She begins. Her neck slides back and forth on her vertebrae, and more often sideways, as though her head were going to fall off; terrifying effect of decapitation.”

4.2 Dança do Ventre como Rizoma: agenciamentos possíveis

De acordo ao enfoque rizomático que permeia as análises aqui retratadas, é interessante perceber como essa busca por uma origem da Dança do Ventre também suscitou outros agenciamentos, tendo tentado subverter, inclusive, os discursos coloniais e patriarcais que lhe são inerentes. Não obstante o discurso colonial, capitalista e patriarcal lhe esteja implícito, não podemos deixar de salientar que essa narrativa também possibilitou experiências genuínas para muitos praticantes que encontraram na dança um caminho para a autodescoberta e emancipação.

Para as mulheres, por exemplo, ela tem possibilitado uma maneira mais gentil de perceber o corpo e para os homens, tem permitido um desbloqueio em relação as restrições implacáveis da masculinidade normativa (KARAYANNI, 2009), pois como pudemos analisar no **Platô II**, é constante a presença masculina na dança de praticamente todas as culturas do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central desde a Antiguidade e, portanto, na Dança do Ventre não seria diferente. Nesse sentido, essa sensação positiva de expressão de liberdade e autoconhecimento que é obtida explorando as formas com que o corpo pode se mover e articular é provavelmente um dos benefícios que os praticantes mais destacam quando começam a estudar a modalidade.

Muitos participantes alegam que, após a prática, previamente preocupados com o peso, idade ou gênero, ficam confortáveis com suas corporeidades e experimentam uma consciência corporal que muitas vezes desencadeia uma resposta emocional e até mesmo espiritual.

Seguindo tal linha, esse é um dos temas desenvolvidos no livro “I Know Who I Am When I Belly Dance” [“Eu sei quem eu sou quando eu faço Dança do Ventre”] escrito pela dançarina Daleela Morad (2009). Nele (Fig. 36), a Dança do Ventre é retratada como uma maneira de resgatar o “verdadeiro eu feminino” outrora perdido na sociedade contemporânea, através do autoconhecimento que a prática promove, além de elencar benefícios dos mais diversos. Na contracapa do livro a autora já manifesta:

Não seria maravilhoso se você pudesse se tornar sexualmente vivo, aliviar a depressão, consertar seu coração partido, animar

seu casamento e finalmente recuperar seu poder feminino por meio da dança do ventre? Este emocionante livro guia mostra como fazer exatamente isso! (MORAD, 2009, tradução nossa¹⁵⁹)

Figura 36 – Daleela Morad e sua abordagem sobre a reivindicação do eu verdadeiro



Fonte: Amazon (2023)¹⁶⁰.

A Dança do Ventre espiritual é assim, um outro agenciamento que surgiu como efeito dessa narrativa genealógica ancestral, ritualística e matriarcal da dança do Oriente Médio. Segundo Donnalee Dox (2005), enquanto adaptação específica da Dança do Ventre, seus praticantes desenvolvem sistemas de símbolos que oferecem uma visão de modificação cultural via autotransformação baseados na presunção de que, em um passado distante e indefinido, os corpos das mulheres, o poder social e a sabedoria espiritual eram valorizados de

¹⁵⁹ “Wouldn't it be wonderful if you could become sexually alive, alleviate depression, mend your broken heart, enliven your marriage and ultimately reclaim your feminine power through belly dancing? This exciting guide book shows you how to do just that!”.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.amazon.com/BELLY-DANCE-Handbook-Reclaiming-Feminine/dp/160145788X>. Acesso em: 5 jun. 2023.

maneiras que não são hoje. A autora (*idem*, 2005, p. 450, tradução nossa¹⁶¹) salienta que “A transformação espiritual vivenciada durante a dança, muitas vezes descrita como um processo de desvelamento da verdade, recupera essa orientação idealizada de valorização do corpo e da sabedoria das mulheres.”.

Destarte, a busca pelo reencontro com “a deusa interior”, que hiberna durante a rotina diária e desperta ante a invocação dos sons orientais e dos movimentos “ancestrais” de contração e relaxamento da musculatura pélvica e abdominal, muitas vezes se encontra com a busca pelo poder feminino. (SALGUEIRO, 2012, p. 154)

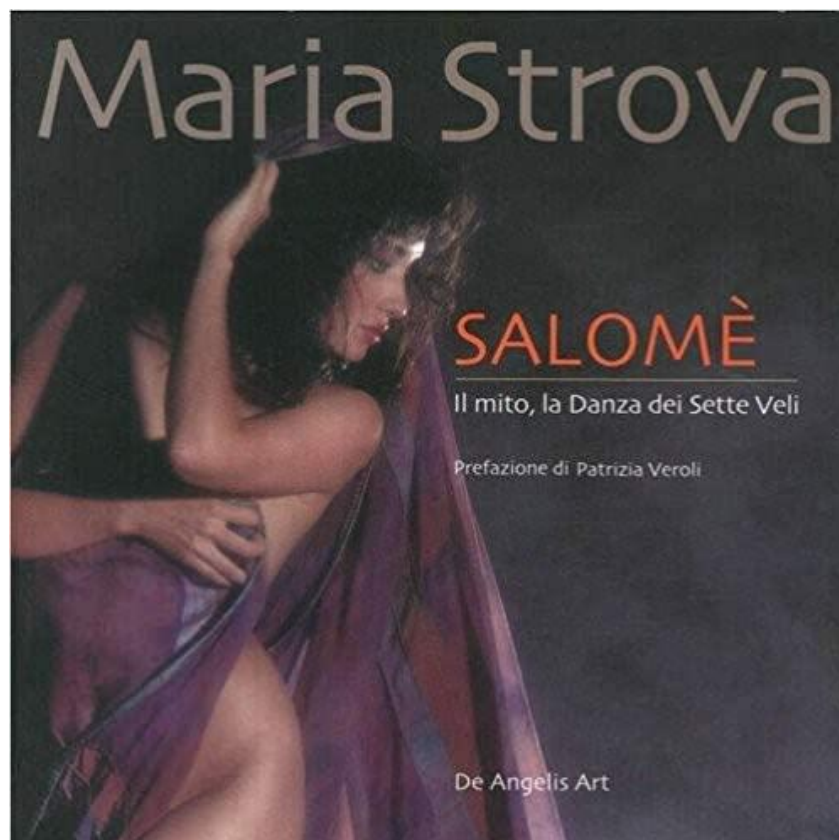
Ademais, para Karayanni (2009), ela ainda é resultado da fobia masculina em relação ao corpo feminino cujos movimentos e energia, estando sob influência da Dança do Ventre, são impossíveis de se mapear e conter. Para ele, a desaprovação dos homens inspirada pelo medo do feminino foi um dos elementos que mais privou esta dança da apreciação, reconhecimento artístico e *status* devidos. No entanto, mesmo o discurso heteronormativo e colonial tendo canalizado a Dança do Ventre para uma centralidade carnal fixando sua origem em rituais de fertilidade, procriação e concepção, tal entendimento se agenciou para oferecer através desse mesmo argumento um recurso que permite que os praticantes experimentem libertação sexual, cultural e até mesmo uma descoberta espiritual que desafiam justamente os limites sociais impostos por tais discursos.

Nesse sentido, assim como a figura de Salomé é conectada de maneira sugestiva por Flaubert (1996) em seu relato incomodado que associa os movimentos da dançarina Azizeh à decapitação de São João Batista, para muitas mulheres (sem descartar os praticantes masculinos) a dança dos véus de Salomé (criação a partir da peça trágica de Oscar Wilde em 1891 e que foi direcionada para a própria Dança do Ventre) funciona como um ato transgressor de noções pré-concebidas sobre sexo, gênero, raça e imperialismo (GILBERT, 1983; KEFT-KENNEDY, 2005). Bem ilustrado na Figura 37, enquanto Salomé revela seu corpo a partir de sua dança mística e se torna uma participante ativa

¹⁶¹ “The spiritual transformation experienced while dancing, often described as a process of unveiling truth, recoups this idealized orientation toward valuing women’s bodies and wisdom.”.

do espetáculo, em vez de ser um objeto passivo, sua figura se torna um símbolo de libertação sexual, independência e recusa em se conformar com regras patriarcais e noções convencionais de feminilidade e moralidade.

Figura 37 – “Salomé: O Mito, a Dança dos Sete Véus” da dançarina Maria Strova



Fonte: La danza orientale (2012)¹⁶².

Assim como a retirada do véu traz revelação, a narrativa contemporânea que constrói a performance dessa dança como uma representação visual de

162 No livro e DVD didático “Salomé: O Mito, a Dança dos Sete Véus” lançado em italiano, a dançarina Maria Strova explora a obra de Oscar Wilde e sua influência na Dança do Ventre. Oscar Wilde escreveu Salomé no mesmo período em que ocorreu a Feira Universal de Chicago, considerada por muitos o marco oficial em que a Dança do Ventre fez sua primeira aparição no “ocidente”. Mesmo não existindo nenhuma conexão com a Dança do Ventre e a personagem Bíblica, a Salomé de Wilde dançou pela primeira vez a “dança dos sete véus” para convencer Herodes a conceder-lhe tudo o que ela desejava. A partir daí, desenvolveu-se um imaginário muito embebido no orientalismo em que em numerosas interpretações da Salomé de Wilde, a dança dos sete véus foi muitas vezes reduzida a um mero *strip-tease*, realizado por uma menina caprichosa e lasciva para obter seu objeto de amor impossível, sob os olhos ansiosos de seu padrao Herodes. A utilização do véu passou a ser incorporada à Dança do Ventre sendo tal elemento uma das grandes atrações para seus praticantes. Em seu livro, Maria Strova analisa os movimentos, a atitude e os símbolos dessa dança para ressignificá-la em um discurso de empoderamento feminino. Disponível em: <http://www.ladanzaorientale.com/salome-danza-dei-sette-veli-maria-strova/>. Acesso em: 15 maio 2023.

rituais que se conectam com a adoração da deusa mãe funciona como uma metáfora contra o patriarcado e gera o despertar e a ressignificação para uma nova vida. Logo, ao interpretar a Dança do Ventre como um caminho de iluminação espiritual, sua natureza rizomática agencia uma importante estratégia de distanciamento dos discursos coloniais que a objetificam e promovem sua subalternização.

Importante sinalizar que a popularidade dessa dimensão mítica envolve sobretudo os praticantes ocidentais da prática, uma vez que associações das danças com um passado mítico e matriarcado causam surpresa e perplexidade nos países do Oriente Médio, por exemplo. Segundo Karayanni (2009), nas localidades em que as manifestações artísticas dessa dança existiram antes de começarem a ser exportadas para a Europa por meio de narrativas de viagens e exposições mundiais, a dança tem uma trajetória e um conjunto de expressões culturais tão diferente que tais insinuações parecem rebuscadas, “incompatíveis com a prática da dança e irrelevantes para o seu discurso e performance.” (*idem*, 2009, p. 458, tradução nossa¹⁶³).

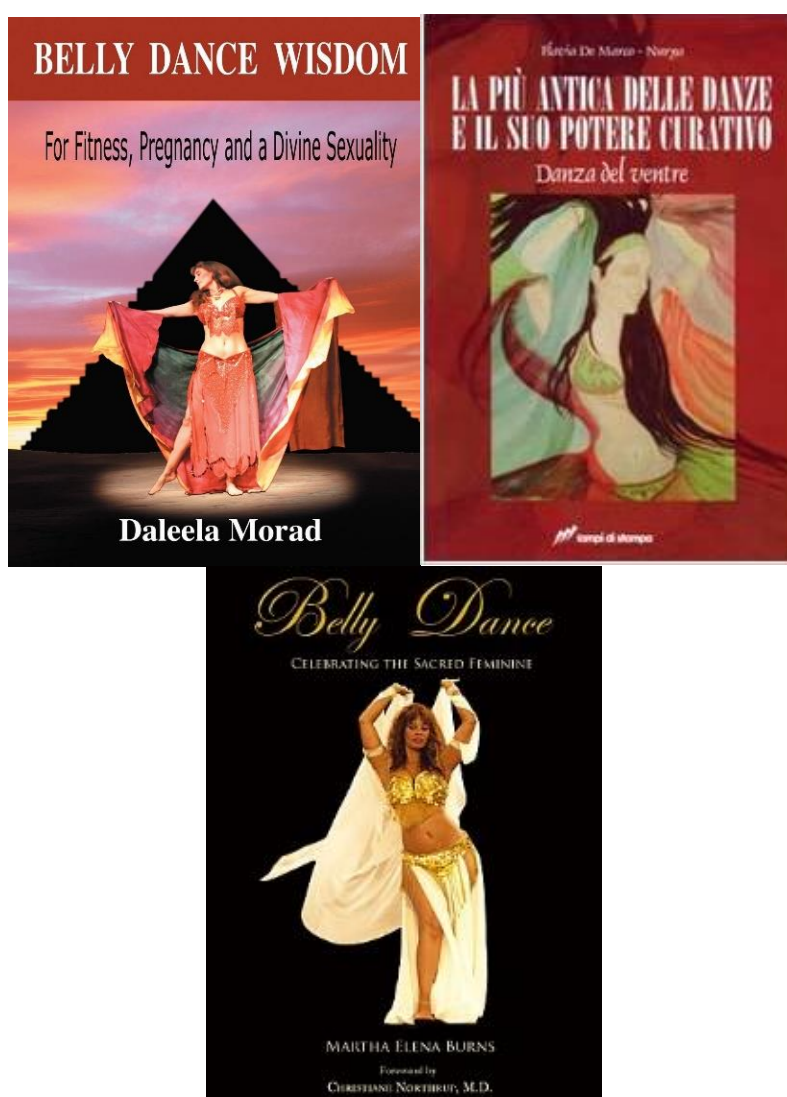
Não é o que acontece com o restante do mundo, até porque tal veiculação da Dança do Ventre se tornou uma das mais maneiras mais populares e rentáveis de oferecê-la. Em uma rápida busca em sites de pesquisa na internet podemos confirmar uma enorme quantidade de matérias, informações, cursos e produtos que vendem a Dança do Ventre dentro dessa atmosfera mística e sagrada e que prometem fornecer ao seu praticante uma verdadeira reconexão com sua autêntica força feminina. Muitos profissionais ainda associam sua prática com outros serviços holísticos oferecendo benefícios terapêuticos, curativos e comportamentais.

Nesse sentido, conforme imagens da Figura 38, “Belly Dance Wisdom” [“A Sabedoria da Dança do Ventre”] (MORAD, 2006) é oferecida para diversas funções: fitness, gravidez e sexualidade divina. Com “La più antiga dele danze e il suo potere curativo” [“A mais antiga das danças e seu poder curativo”] (2007), a italiana Flávia de Marco apresenta a Dança do Ventre de uma forma “diferente e inovadora” capaz de promover a reabilitação do períneo, ajudar no tratamento

¹⁶³ “incompatible with dance practice, and irrelevant to the discourse and performanee of belly dance.”.

de vulvite, frigidez, depressão e outras patologias. Em seu livro “Celebrating the sacred feminine” [“Celebrando o sagrado feminino”] (2008), Martha Burns declara representar e homenagear “mulheres de todos os tamanhos, cores e idades dançando sua sabedoria, graça, beleza e poder.” (VLASUK, 2008, tradução nossa¹⁶⁴) através de uma coletânea de fotografias em que manifesta o desejo de compartilhar, especialmente com as mulheres, a profunda conexão que sente através da Dança do Ventre.

Figura 38 – Livros em torno da sabedoria ancestral e poderes curativos da Dança do Ventre



Fonte: Amazon (2023); Gilded Serpent (2023)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “women of all sizes, colors, and ages dancing their wisdom, grace, beauty, and power.”.

¹⁶⁵ Da esquerda para direita, disponível em: https://www.amazon.com/Books-Daleela-Morad/s?rh=n%3A283155%2Cp_27%3ADaleela+Morad; <https://www.amazon.com.br/antica->

No Brasil, muitas praticantes também endossam a narrativa mítica e sacralizada da Dança do Ventre em contrapartida à erotização e vulgarização da modalidade pelas mídias sociais e cultura de massa. Abaixo (Fig. 39), alguns cursos e vivências nacionais que abordam a modalidade de forma holística, associando-a ao sagrado feminino. Em seu site pessoal, a professora do curso online “Dança do Ventre e o Despertar do Sagrado Feminino” se refere como terapeuta integrativa do feminino, educadora, autora palestrante, mulher oracular, mentora de mulheres, guardiã de círculos mistos e guardiã do ventre, além de trabalhar como taróloga, coach e consteladora familiar¹⁶⁶.

Figura 39 – Exemplos de cursos brasileiros com abordagem holística e terapêutica da Dança do Ventre



Fonte: Semiramis Lins (2023); Editora Urukum (2020); Gerar: arte terapia e bem estar (2019)¹⁶⁷.

delle-potere-curativo-ventre/dp/8848805353;
<http://www.gildedserpent.com/art45/stashareviewsburnsbook.htm>. Acessos em: 5 jun. 2023.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://www.semiramislins.com.br/>. Acesso em: 18 set. 2023.

¹⁶⁷ Da esquerda para direita, disponível em: <https://www.semiramislins.com.br/curso-online-danca-do-ventre>; <https://editoraurukum.com.br/produto/sagrado-feminino-com-danca/> e

Com objetivos similares as terapeutas e bailarinas Susi Ribeiro e Gaby Soares oferecem a vivência “Sagrado Feminino com Dança” cujo intuito é promover conexão com o corpo, movimentar energias e purificar emoções através de danças e meditações. Finalmente, a “Aula-Terapia de Dança do Ventre Curativa” propõe o tema “Ventre, o dançar das emoções” e tem como público-alvo todas as mulheres que vivem a experiência de reconhecer sua identidade. Na divulgação do curso¹⁶⁸, a palestrante afirma o desenvolvimento da mulher e a construção de sua nova forma de expressão emocional ao vivenciar a percepção de entrar em contato com seu corpo, sua mente e seu espírito.

Uma das bailarinas mais famosas de Dança do Ventre e que também traz essa abordagem é a brasileira Ju Marconato (Fig. 40). Tendo desenvolvido sua própria vertente de aulas conhecida como “Dança Cura”, em seu site pessoal ela se define por ter se dedicado a propagar e resgatar a dança em seu aspecto sagrado e terapêutico, unindo de maneira integral técnicas milenares e conhecimentos modernos.

<http://www.gerararteterapiaebemestar.com/2019/07/aula-terapia-de-danca-do-ventre.html>. Acesso em: 4 jun. 2023.

¹⁶⁸ Disponível em: <http://www.gerararteterapiaebemestar.com/2019/07/aula-terapia-de-danca-do-ventre.html>. Acesso em: 5 maio 2023.

Figura 40 – A brasileira Ju Marconato em uma alusão ao seu trabalho “Dança Cura”



Fonte: Ju Marconato (2023)¹⁶⁹.

Alinhada com a proposta de uma Dança do Ventre espiritual, segundo sua plataforma de vendas on-line¹⁷⁰, o “Dança Cura” promete ainda integrar desenvolvimento pessoal, espiritualidade e sagrado feminino, melhorando a autoestima, saúde, criatividade e sexualidade das mulheres que a praticam.

Não podemos deixar de mencionar que, para muitos adeptos dessa corrente mítica e ancestral, os registros arqueológicos de representações de divindades femininas encontrados nas localidades do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central são um forte fator que a alimenta. Devido a muitos desses registros fazerem referência a dança, muitos simpatizam com a ideia de que, de fato, a Dança do Ventre teria uma origem nesse lugar, justamente porque as danças dessas culturas desde a Antiguidade se conectavam com cultos sagrados de fertilidade e a deusa mãe.

¹⁶⁹ Nesta imagem é possível perceber elementos que sugerem o aspecto mágico e místico da dançarina a respeito de seu contato com a lua e o universo. Foto de Gabriel Weng. Disponível em: <https://jumarconato.com.br/#>. Acesso em: 4 jun. 2023.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/dancacura-nivel-1-completo-metodologia-ju-marconato/Y45632131K>. Acesso em: 4 jun. 2023.

Dentro dessa perspectiva, Karayanni (2009) cita a estatueta conhecida como Vênus de Willendorf (Fig. 41), descoberta em 1908 na Áustria, e que retrata uma pequena mulher de quadril e ventre fartos, cujos órgãos sexuais estão enfatizados e que é bastante similar a diversas outras iconografias arqueológicas já analisadas nessa pesquisa minuciosamente.

Figura 41 – Vênus de Willendorf, atualmente no Museu de História Natural de Viena



Fonte: Infoescola (2023)¹⁷¹.

Graças aos achados arqueológicos antigos que ganharam força no século XX e a partir do movimento feminista, em suas sucessivas ondas, um número cada vez maior de pessoas passou a questionar os tradicionais papéis de gênero, colaborando na narrativa de “retorno da deusa” à sociedade contemporânea (DASHÚ, 2005; DAVIS, 1998; HUSAIN, 2001; VIEIRA, 2011; DAMM, 2019). Tais movimentos refutavam a rigidez social, acompanhados ainda da ideia da existência de sociedades pré-patriarcais em que as mulheres detinham o poder.

O viés do Sagrado Feminino reunia de forma bastante satisfatória, para um grupo de pessoas, as reflexões feministas a outras questões relevantes e crescentes: a psicologia e a saúde mental, a ecologia e a forma como encaramos a natureza, o desencanto com religiões dominantes, preconceito racial e religioso, aceitação corporal, como se reconciliar com os papéis

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/>. Acesso em: 1 ago. 2022.

tradicionais que seus familiares performavam, entre outras. (DAMM, 2019, p. 38)

Com o intuito de buscar uma visão menos patriarcal do universo, muitas problemáticas relativas à identidade, aliadas às suas possíveis soluções foram trabalhadas em livros, artigos, mídias de massa e obras artísticas, ganhando força a narrativa de sacralização e poder do feminino. Nesse sentido, Karayanni (2009, p. 452) argumenta que foram justamente tais iconografias, como A Vênus de Willendorf, responsáveis por gerar movimentos artísticos e vertentes feministas que exploravam um passado indefinido, antigo, dotado de “qualidades míticas e restritas ao domínio do inarticulável, cujo desdobramento se dá precisamente por sua indefinibilidade” que acabou repercutindo na Dança do Ventre.

Esse espaço indefinido, aberto e conceitual acaba por gerar um sentido revisto do ser onde mito e realidade se misturam e dessa maneira, muitos praticantes identificaram na Dança do Ventre essa mesma expressão ancestral e potência geradora capaz de despertar as forças sagradas e indomáveis da energia feminina. Correlacionando-se com esse entendimento, no trecho abaixo, a escritora feminista Pinkola-Estés (2014) descreve como é possível revisitar as noções do ser entrando em contato com o arquétipo¹⁷² feminino através de contos e mitos, promovendo o autoconhecimento:

Os contos de fadas, os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem. As instruções encontradas nas histórias nos confirmam que o caminho não terminou, mas que ele ainda conduz as mulheres mais longe, e ainda mais longe, na direção do seu próprio conhecimento. (PINKOLA-ESTÉS, 2014, p. 18-19)

Segundo Damm (2019, p. 61), esse é um dos principais objetivos do feminismo que se alinha com o Sagrado Feminino: “propor soluções que aliviem e resolvam a crise identitária e psicossocial que surge a partir do reconhecimento

¹⁷² Segundo Fordham (1978) os arquétipos são formas inatas primordiais da intuição, da percepção e da apreensão. São imagens típicas que se apresentam à psique e que se formam no inconsciente coletivo através de milhares de anos, podendo ser vividos como emoções e experiências ou ainda se manifestar na forma de figuras abstratas, humanas ou semi-humanas, animais e elementos da natureza.

do patriarcado e do status inferior do feminino como uma função a ser cumprida, e não uma vivência plena.”.

Assim, a experiência arquetípica da deusa mãe projetada nas imagens arqueológicas de divindades femininas encontradas no Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, bem como a confrontação da ficção colonial, erótica e objetificada da Dançarina do Ventre em voga pelas discussões feministas, converteu-se num material muito rico e simbólico para a modalidade.

No entanto, conforme discorreremos no **Platô II**, tais iconografias demonstram não apenas a recorrência e transnacionalidade da dança nessas sociedades, a participação praticamente equiparada entre mulheres e homens, como também o desempenho de uma ampla diversidade de papéis, que não se restringia apenas a finalidades religiosas e ritualísticas, motivo pelo qual tal argumentação também acaba por ser especulativa e tendenciosa, sendo um excelente exemplo de como a lógica arborescente opera.

Ademais, devemos ter em mente que assim como um rizoma não tem um crescimento fixo, também a dança não possui uma história que se processa de maneira linear, antes é um construto que bebe de fontes diversas e cuja composição acontece e é movida pela sua mutabilidade. É simplista e homogeneizante pressupor que a Dança do Ventre que encontramos hoje possui a mesma significação e representação que as danças indígenas da Antiguidade. Por mais que os registros arqueológicos nos deem evidências concretas da presença e existência da dança, historicamente e factualmente falando, jamais podemos supor que suas motivações sejam iguais às de hoje.

Outra questão é que essa tendência de projetar na Dança do Ventre uma espiritualização e sacralização do corpo feminino tem muitas vezes contribuído ainda mais para sua objetificação, já que seus praticantes nem sempre desempenham suas performances com uma mudança significativa a ponto de contrapor seus estereótipos. Não raro, revestidas nessa narrativa mítica muitas performances sem qualquer valor artístico ou filosófico servem apenas para reforçar o fetichismo da promiscuidade e disponibilidade sexual. Como salienta Dox (2005, p. 307, tradução nossa¹⁷³), “O esforço de falar sobre *insights*

¹⁷³ “The effort to speak about spiritual insights from the site of a female body through a dance more often viewed as exotic, sexually charged and titillating than spiritual is an especially dangerous edge [...]”.

espirituais a partir do local de um corpo feminino através de uma dança mais frequentemente vista como exótica, sexualmente carregada e excitante do que espiritual é uma fronteira especialmente perigosa [...]”.

Assim, não obstante muitos praticantes tenham tentado transgredir a lógica da árvore que está imbricada na busca por origens e tenham experienciado rizomaticamente essa prática de forma espiritualizada e fundamentada no valor do corpo e da sabedoria das mulheres, é preciso se atentar que, como nos relembra Deleuze e Guattari (2017) existe o melhor e o pior no rizoma, sendo essa uma exemplificação de como se processam as linhas de fuga, a ser analisadas no próximo Platô. Logo, essa mesma associação com as ideias de sacralização e ancestralidade na Dança do Ventre também obedece a disposição ideológica de representação das culturas subalternizadas de maneira mística, primitiva e incapaz de realizar mudanças. Mesmo quando se tenta uma ressignificação, tal narrativa não deixa de ser um construto baseado na interpretação pessoal de quem a endossa.

Da mesma maneira, embora muitos praticantes também aleguem a intenção implícita de desestabilizar o patriarcado por meio de uma encarnação coreográfica ritualística, conforme Karayanni (2009), defender uma virada para o matriarcado só reproduziria o binário estruturalista patriarcado/ matriarcado no qual apenas se altera sua hierarquia, marginalizando concomitantemente a presença masculina na comunidade de dança, presença esta que - conforme o **Platô II** - é tão marcante quanto a feminina, a respeito dos dançarinos *muu* e *oklasma* da Antiguidade, bem como dos *curcuna*, *çengi* e *koçek* que antecedem ao século XVI e cujos registros são, inclusive, muito mais frequentes do que as representações femininas.

Corroborando com Shay e Sellers-Young (2003) ao ressaltar que esta tradição de dança não é nem masculina nem feminina, mas um gênero de dança que é participado por todos em uma variedade de apresentações, amadoras e profissionais, por meninos e meninas, mulheres e homens, fontes escritas e visuais demonstram que o Egito, por exemplo, tem uma longa história de artistas do sexo masculino que se distinguiam de outros homens por suas roupas femininas e maneirismo. Nesse sentido, evidências consideráveis demonstram a existência de artistas masculinos publicamente reconhecidos desde a

sociedade pré-islâmica e árabe islâmica (ROWSON, 1991; HENNEN, 2008; ZAHARIN, 2022; ALMARAI; PERSICHETTI, 2023).

Ao contrário de outros homens, os *mukhannarhiin*¹⁷⁴ ou *mukhannathun* tinham permissão para se associar livremente com mulheres, desde que não tivessem nenhum interesse sexual por elas, e muitas vezes serviam para intermediar casamentos, embora a função mais expressiva que desempenhavam era nas artes. Embora estivessem sujeitos a perseguições periódicas por parte do Estado, tais medidas não se baseavam em nenhuma conclusão sobre sua própria condição sexual - eles não eram considerados homossexuais, embora alguns o fossem (ROWSON, 1991). Mesmo após uma repressão particularmente severa durante o regime do califa Solimão I¹⁷⁵ tendo posto fim à proeminência artística dos *mukhannarhiins* na sociedade, eles continuaram existindo, sendo sucedidos pelos *khawals* e *ginks* (ou *jinks*) da Era Otomana.

Assim como os *mukhannarhiin*, os *khawals* e *ginks* eram reconhecidos como homens e não ocupavam o lugar das artistas femininas, sendo populares por si mesmos. De acordo com fontes do século XIX, enquanto os *khawals* eram muçulmanos e egípcios nativos, os *ginks* eram dançarinos estrangeiros, alguns deles expatriados, e geralmente judeus, armênios, gregos e turcos (LANE, 1860) Mesmo antes da proibição de apresentações públicas femininas em 1834 no Cairo¹⁷⁶, eles já eram empregados no lugar de dançarinas para se apresentar em festivais públicos e em ocasiões familiares sendo muito apreciados pelos egípcios locais, homens e mulheres.

¹⁷⁴ Segundo Rowson (1991), os *mukhannathun* tiveram ainda importante papel no desenvolvimento da música árabe na Meca Omíada e, especialmente, em Medina, onde foram celebrados entre os mais notáveis cantores e instrumentistas.

¹⁷⁵ Califa do período omíada que reinou no século VIII, entre 715 e 717 D.C.

¹⁷⁶ Esse assunto será abordado no **Platô V** quando tratarmos dos **princípios da cartografia e decalcomania**.

Figura 42 – Dançarino khawal em um cartão postal de 1870



Fonte: Foto de Délié e Béchard¹⁷⁷.

No entanto, os viajantes europeus quase universalmente achavam os dançarinos e sua arte altamente desagradáveis e embora relatos sobre eles sejam escassos se comparado ao das dançarinas mulheres, em praticamente todos fica evidente o desconforto europeu perante tais apresentações (HAMONT, 1845; BAYLE, 1850; LANE, 1860). Ademais, em muitos deles não se diferencia a etnia do dançarino, e é impossível, nesses casos, saber se os artistas eram *khawals* nativos ou *ginks* (FRASER, 2015).

Mesmo em face às proibições políticas e ao discurso heteronormativo colonial que os desprezava, os artistas do sexo masculino continuaram a ser populares no Egito no século XX. Num dos raros registros sobre esses artistas está o livro “The Moulids of Egypt: Egyptian Saint’s Day Festivals” [“Os Mulids

¹⁷⁷Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=khawal&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>. Acesso em: 1 jun. 2023.

do Egito: Festivais Egípcios de Dia dos Santos”]¹⁷⁸ escrito em 1941 e publicado pela primeira vez no Cairo durante a Segunda Guerra Mundial. Nele, o autor descreve o dançarino Husein Foad (Fig. 43) como um personagem muito conhecido e uma “estrela única à sua maneira” (MCPHERSON, 1941):

Ele sempre dançava com roupas, enfeites, cabelos, batom e modos de mulher, e as pessoas que assistiam pela enésima vez dificilmente podiam acreditar que ele não era o que parecia. Ele geralmente fazia uma ronda pela plateia e, com um sorriso malicioso, apresentava sua foto sob a qual foi impressa “O célebre dançarino egípcio, Husein Foad” e seu contato para eventos privados como casamentos, etc. (MCPHERSON, 1941, p. 84, tradução nossa¹⁷⁹)

¹⁷⁸ “The Moulids of Egypt” é um estudo dos *mawalid* (*mulid*, no singular), os populares festivais religiosos egípcios celebrados por muçulmanos e cristãos na primeira metade do século XX. O livro fala em detalhes sobre o lado secular de mais de 120 *mulids*, onde esportes, jogos, teatros, danças e risos faziam parte das festas tanto quanto as procissões religiosas e os rodopios dos dervixes. Como uma grande festa popular, envolvia dança, música, jogos, desfiles, etc. Não é uma exclusividade específica dos muçulmanos para celebrar seus dias e profetas sagrados, uma vez que também se celebram os dias dos santos cristãos (MADDOEUF, 2006; SCHIELKE, 2008).

¹⁷⁹ “A very well known character, a star unique in his way, has not been en evidence very recently. He danced always in the dress, ornaments, hair, lipstick, and manners of a woman, and people who watched for the umteenth time could hardly be made to believe that he was not what he appeared. He generally made a simpering round of the audience, and with a smirk presented his photo under which was printed: “The celebrated Egyptian dancer, Husein Foad” and his address for private appointments to weddings [...]”.

Figura 43 – Retrato de Husein Foad do livro de J.W. McPherson de 1941



Fonte: Mcpherson (1941, p. 85).

Como não poderia deixar de ser, a presença masculina enquanto uma representação das danças e tradições “orientais” foi sentida de maneira significativa também no “ocidente” a partir do século XIX quando foram exportados para serem exibidos nas Exposições Mundiais, assunto que será amplamente discutido no **Platô V**. Achamos pertinente, todavia, já aqui sinalizar tal participação (Fig. 44) para ratificar o entendimento de que advogar uma exclusividade feminina no que se convencionou chamar Dança do Ventre não tem, assim, qualquer sustentação prática ou ontológica.

Figura 44 – O dançarino Mohammed se apresentou na Exposição Mundial de 1893 em Chicago, nos Estados Unidos no setor Midway Plaisance



Fonte: Midway Types (1894, p. 66)¹⁸⁰.

Atualmente, a presença masculina na Dança do Ventre é igualmente marcante, embora ainda controversa. No entanto, é parte fundamental da sua história e não deve ser apagada ou mitigada pela narrativa cuja centralidade está numa feminilidade ancestral, mística e sacralizada. Nesses termos, tal discurso se torna tão essencialista como os modelos eurocêntricos que serviram para moldá-la de forma a definir e controlar o desempenho das identidades que nela se inscrevem.

¹⁸⁰ Mohammed é apresentado como “inquestionavelmente o melhor dançarino da Midway [...]. Muitos que o viram insistem que era uma mulher. Pela agilidade em ação, flexibilidade do corpo e jogo muscular, ele era incomparável.” (MIDWAY TYPES, 1894, p. 66). Disponível em: <https://archive.org/details/midwaytypes00amer/page/n65/mode/2up?q=syria>. Acesso em: 21 set. 2023.

Como exemplo, citamos o dançarino egípcio Tito Seif (Fig. 45), um dos artistas mais conhecidos no cenário da Dança do Ventre da atualidade e responsável por projetá-la contemporaneamente. Segundo Karayanni (2008) Tito ainda teria transcendido, a partir de sua dança, o legado das colegas mulheres que o precederam. Sendo um grande referencial dos dançarinos, homens e mulheres, que praticam a modalidade, ele revigorou a modalidade também por sua situação histórica e política enquanto um dançarino no mundo árabe¹⁸¹.

[...] seu corpo se torna a confluência de várias narrativas históricas de dança que tiveram enorme impacto nas sensibilidades universais sobre essa forma de arte específica. Estou falando de como ele exerce essa arte referenciando consciente ou inconscientemente, não tenho certeza, algumas das maiores dançarinas do ventre que o mundo já viu. (KARAYANNI, 2008, p. 3, tradução nossa¹⁸²)

¹⁸¹ No artigo “Tito Seif: The Moment of Eternal Shimmie” [“Tito Seif: O Momento da Eterna Vibração”], Karayanni (2008) destaca os mecanismos políticos e performativos que estão imbrincados em sua dança a partir da utilização da *galabia* ou *gellabiya* - vestimenta tradicional masculina árabe - em suas apresentações. Ele diz (2008, p. 3): “Finalmente, neste ponto, há a *gellabiya* que ele usa, evitando trajes coloridos, brilhantes e glamorosos que a maioria dos outros artistas masculinos de cabaré escolhe usar. Ao contrário do que se esperava, a *gellabiya* opera em sua dança como um adereço, algo que engrandece a performance acrescentando-lhe um aspecto marcante. Os comentaristas costumam apontar que usar a *gellabiya* durante a apresentação lhe dá uma maior aceitação como dançarino no mundo árabe. Este pode ser o caso. No entanto, quando o vi em atuação, senti que o apelo de sua vestimenta foi além da política de propriedade do vestuário masculino árabe. Tito a manipula durante a dança, modos de manipulação que, juntamente com as implicações de gênero e a dimensão política dessa vestimenta, a transformam em um fetiche cinestésico durante suas performances. É assim que ele acrescenta uma dimensão performativa até então inédita nos palcos do mundo.” Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art44/stavrostito.htm>. Acesso em 25 maio 2023.

¹⁸² “[...] his body becomes the confluence of several historic dance narratives that have had enormous impact on universal sensibilities about this particular art form. I am talking about how he carries on this art referencing consciously or unconsciously, I am not certain, some of the greatest belly dancers the world has even seen.”.

Figura 45 – Tito Seif em apresentação no Canadá



Fonte: Foto de Samira¹⁸³.

Do exposto percebemos que a busca por uma suposta origem da Dança do Ventre é no mínimo problemática. Ao mesmo tempo que não oferece um resultado conclusivo pela escassez de evidências confiáveis, ajuda a reforçar uma série de estigmatizações imputadas pelo discurso colonial que inclui o apagamento de identidades, subjetividades e corporeidades. Revelou-se, todavia, o quão imbricada a lógica arborescente está na Dança do Ventre, como se houvesse a necessidade de encontrar uma gênese para legitimá-la artisticamente.

Acontece que, ao contrário do que pressupunha o pensamento colonial fundamentado em doutrinações cartesianos, positivistas e orientalistas, a dança é dinâmica, sofre mutações, se transforma, se agencia e prescinde de qualquer juízo de validade para existir. Como um rizoma que não começa nem conclui, a Dança do Ventre se encontra sempre no meio, ou como diria Deleuze e Guattari, no *intermezzo*. Em vez da busca obsessiva por uma origem que tem promovido

¹⁸³ Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art44/stavrostito.htm>. Acesso em: 25 maio 2023.

tantas rotulações, nos concentremos na potência de sua existência e nas alianças que sua existência é capaz de operar.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p. 48)

Ao pensar a Dança do Ventre como um rizoma passamos a interpretá-la reconhecendo a sua capacidade de adaptação, mudança, evolução e progressão. O rizoma para Deleuze e Guattari (2017) é propriamente uma antigenealogia, uma memória curta ou uma antimemória porque se faz de todo impermanente, no sentido de que estará sempre se reconfigurando a partir dos agenciamentos que a perpassam.

Assim, como um emaranhado de linhas em constante fluxos e interação, sem início e nem fim definidos, a Dança do Ventre prescinde a fixação numa origem suposta para se concentrar na maneira como ela tem sido processada de maneira transnacional ao longo do tempo. Do simplismo de focar numa presumível genealogia, estendemos sua análise para a multiplicidade de povos, contextos, corporeidades e relações que a atravessaram. Ao tirar o foco da unidade, os debates começam a ter um alcance muito mais significativo, abrangendo, por exemplo, os que perpassam o indivíduo em suas maneiras de perceber, executar e aprender a dança e cujo corpo funciona muitas vezes como um local de contestação em termos de imagem e identidade em relação à sociedade que não raro lhe impõe tabus e restrições.

Para além da obsessão de inseri-la numa origem baseada em eventos ritualísticos e “primitivos”, focada no matriarcado, comecemos a investigar como essa dança foi apropriada pela Europa e Estados Unidos para satisfazer seus interesses capitalistas, coloniais e patriarcais, análise que desenvolveremos no próximo Platô sobre o orientalismo.

PLATÔ IV – PRINCÍPIO DA RUPTURA ASSIGNIFICANTE

Como analisado até aqui, enquanto o primeiro e segundo princípios do rizoma dizem respeito aos elementos que compõem o rizoma (conectar coisas diferentes) e o terceiro princípio ao tipo de composição (múltipla), o quarto princípio, chamado de **ruptura assignificante**, vai discorrer acerca de como esse rizoma se reparte e se expande. Eis sua definição:

4º - Princípio da ruptura assignificante: Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 25)

Biologicamente, uma das características mais singulares da estrutura vegetativa de um rizoma é que ele está em perpétua ramificação pois, ao ser rompido numa determinada porção, novos ramos, novas linhas, nascem a partir daquele segmento. Na abordagem filosófica de Deleuze e Guattari, essa característica botânica se transmuta na ideia de que as rupturas provocadas pelas linhas num rizoma estimulam novas possibilidades de vir a ser, transformação contínua muitas vezes referida como devires, utilizando a linguagem dos autores.

Entender os fenômenos como devires é perceber que à medida que se transformam, seu resultado muda tanto quanto eles próprios. Estando em contínuo processo de transformação e modificação, os fenômenos no mundo não podem ser considerados definitivos. É nesse sentido que o devir desafia a lógica arborescente e as doutrinações que separam e se unificam em apenas uma forma de entendimento para levar em consideração o acaso e colocar “o múltiplo no uno, a diversidade na particularidade.” (SETENTA, 2017, p. 28). Nesse sentido:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 23)

Mas o que seriam essas linhas que provocam as rupturas no rizoma e cuja terminologia não raro é apropriada sem a precisão ou a especificidade do conceito à luz do que defendem os autores? Embora este assunto seja mais bem explorado no volume três de “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2017), fugindo assim do nosso foco principal que consiste em sua introdução (que é onde se aprofunda a noção do rizoma), trataremos das linhas com o escopo de melhor esclarecer o princípio por ora estudado. Fica demonstrado assim, mais uma vez, a qualidade de platô típica da obra onde os conceitos se intercambiam e se retroalimentam.

Partindo do pressuposto de que as sociedades são segmentadas¹⁸⁴, Deleuze e Guattari acreditam que a realidade é formada por linhas¹⁸⁵. Nesse sentido, as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos que apresentam três qualidades: dureza, flexibilidade e fuga/ruptura.

[...] as coisas, as pessoas são compostas por linhas muito diversas, e que não sabem, necessariamente, em que linhas estão, nem onde fazer passar a linha que estão em vias de traçar; numa palavra: há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga, etc. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 21)

As linhas duras, também chamadas de segmentaridade molar, seriam as linhas estruturais que quadriculam a sociedade, encaixando-a em moldes pré-estabelecidos. Essas linhas se efetuam por meio das convenções e dos deveres impostos, produzindo massificação e classificação que se operam por dicotomia

¹⁸⁴ No volume três de “Mil Platôs”, em seu nono platô, os autores discorrem acerca da característica segmentar das sociedades em três aspectos: binário (que se estabelece através de grandes oposições duais), circular (formam círculos cada vez mais vastos e concêntricos: casa, rua, bairro, cidade, estado, país e assim por diante) e linear (tem a ver com uma progressão linear semelhante a uma linha de montagem onde vai se ganhando escala, degraus, etc.) (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

¹⁸⁵ Acerca do que sejam as linhas, também gostaríamos de as sinalizar com a explanação do antropólogo Tim Ingold (2015, p. 137): “A vida, para Deleuze, é vivida não dentro de um perímetro, mas ao longo de linhas. Ele as chama de linhas de fuga, ou [...] linhas de devir. Tais linhas atribuem um grande valor a uma abertura, mesmo quando vinculam o animal a seu mundo. Cada espécie, na verdade cada indivíduo, tem a sua própria linha particular, ou feixe de linhas.”. A partir de Deleuze, Ingold constrói ainda o seu conceito de “malha” e o entendimento de que a vida se constitui não a partir de um destino determinado, mas através do impulso de seguir as aberturas, sendo um improvisado num mundo aberto, ou ainda, “é juntar-se ao mundo, ou fundir-se com ele.” (DODEBEI; ANDRADE, 2020, p. 65).

e oposição. Feitas de segmentos bem determinados, nas linhas duras estão contidos os elementos hegemônicos e dominantes de constituição das identidades como classe social, orientação sexual, estado civil, raça e todos os demais marcadores binarizados que se impõem às nossas maneiras de pensar, sentir e perceber.

Os polos dicotômicos que se constituem nas linhas de segmentos duros formam oposições dialéticas que não criam qualquer tipo de abertura ou espaço livre, mas somente novos segmentos que nos situam em classes predeterminadas e nos limitam a fazer escolhas através de conjuntos binarizados. (MELO, 2020, p. 7)

Já as linhas flexíveis, de segmentaridade maleável ou molecular seriam aquelas sem fixidez nos elementos identificadores e que perfazem verdadeiras fissuras nas linhas de segmentaridade dura. Tais linhas constituem as pessoas por segmentos mais fluidos, menos localizáveis ou de acordo aos autores como “partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 63). Conforme Guimarães e Ribeiro, (2016, p. 159), “Na segmentaridade maleável correm fluxos com potencialidade de mudança. É uma linha de constituição de mudança da pessoa, ainda que ela venha a voltar a endurecer, desembocando na segmentaridade dura ou molar, novamente.”.

Finalmente, as linhas de fuga¹⁸⁶ são aquelas que explodem as outras linhas, não admitindo segmentaridade e liberando um potencial de criação que as atravessa, desestabiliza, desorganiza e as perturba. A linha de fuga é, portanto, e seguindo outro termo que veremos adiante, um vetor de desterritorialização. Importante sinalizar que, ao mesmo tempo em que a linha de fuga se caracteriza por ser uma linha de ruptura, de criação do novo, ela

¹⁸⁶ Para Deleuze e Guattari as linhas de fuga “não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a história é forçada a passar por isso, mais do que por “cortes significantes.”. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e “pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 85-86).

também traz em si, imanentemente, os perigos de autodestruição (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2016, p. 159). Portanto, embora as rupturas promovam novas alianças viabilizando trocas e combinações, as linhas de fuga podem promover novamente uma estratificação. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 26).

Tendo isso em vista, para os autores, as linhas duras, flexíveis ou de fuga se apresentam em todas as sociedades, sejam elas modernas (mais centralizadas) ou primitivas/ tribais¹⁸⁷ (no sentido de ter menos centralização) embora com maior ou menor presença. Assim, enquanto nas sociedades modernas e burguesas há a predominância das linhas duras, nas sociedades mais descentralizadas e tribais há a predominância das linhas flexíveis.

No entanto, eles argumentam ainda que, quanto mais dura for a realidade social, mais ela tende a estimular linhas flexíveis e de fuga e, quanto mais maleável for a sociedade, maior será a sua inclinação à movimentos de endurecimento. Observa-se, portanto, que a sociedade é um conjunto misturado dessas três linhas e todas elas se influenciam entre si, ou seja, são imanentes e não param de se remeter, atíçar e cruzar constantemente. Nesse sentido, assim dispõem Deleuze e Guattari:

As sociedades primitivas têm núcleos de dureza, de arborificação, que tanto antecipam o Estado quanto o conjuram. Inversamente, nossas sociedades continuam banhando num tecido flexível sem o qual os segmentos duros não vingariam. [...] Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 82)

Além das **linhas** e profundamente conectada com elas, outro conceito que vem à tona com o **princípio da ruptura assignificante** é o de **território** e as

¹⁸⁷ Importante chamar a atenção para os termos “primitivo” e “tribal” mencionados aqui e também pelos autores. De modo algum se referem a uma qualidade inferior ou cronológica dessas sociedades, mas a uma menor incidência de centralização, típica do “sistema tribal dos territórios, sistema de clãs das linhagens” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 82), diferente das sociedades modernas e burguesas. Nesse sentido: “Não se pode atribuir a segmentaridade flexível aos primitivos. Ela não é nem mesmo a sobrevivência de um selvagem em nós; é uma função perfeitamente atual e inseparável da outra (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 82).

dimensões de **desterritorialização** e **reterritorialização**. Tais termos são introduzidos principalmente através de “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e desdobradas em “Mil Platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 1996) e “O que é a filosofia?” (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Enquanto desterritorialização pode ser entendida como a operação de linha de fuga cujo movimento se dá pelo abandono do território, a reterritorialização é o movimento de construção do território (HAESBAERT; BRUCE, 2002), processos que se dão de maneira concomitante¹⁸⁸, ou seja, havendo um movimento de desterritorialização, haverá indissociavelmente um de reterritorialização. Deleuze em entrevista no vídeo “L'Abécédaire de Gilles Deleuze” [“O Abecedário de Gilles Deleuze”] afirma ter construído esse conceito como que inventando uma palavra “bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova” sem a qual não haveria território sem um vetor de saída do território. De igual modo, não haveria desterritorialização, ou seja, saída do território, sem ao mesmo tempo, “um esforço para se reterritorializar em outra parte.” (L'ABÉCÉDAIRE..., 1994).

Importante sinalizar que, assim como em outros conceitos desenvolvidos pelos autores, a noção de território se dá de maneira muito abrangente, ultrapassando o sentido físico de espaço geográfico e podendo se referir a um território sociológico e até mesmo subjetivo ou psicológico, quando por exemplo o ambiente de uma única pessoa (ambiente social, espaço de vida pessoal, hábitos) pode ser visto como um território a partir do qual a pessoa age ou para o qual se volta (GÜNZEL, 1998).

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. [...] Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços

¹⁸⁸ Essa característica que torna os movimentos de desterritorialização e reterritorialização concomitantes está ainda expressa no primeiro teorema da desterritorialização ou proposição maquínica descrita por Deleuze e Guattari no volume 3 de Mil Platôs: “Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p. 323)

É partindo de tais entendimentos que analisaremos o princípio da **ruptura assignificante** abordando os aspectos da territorialização, desterritorialização e reterritorialização enquanto processos que nos ajudarão a compreender as dinâmicas que agenciaram o orientalismo dentro das danças do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central.

Esse agenciamento se deu a partir de um sistema mundo capitalista e colonial imposto pelas potências imperialistas no século XVIII que constituiu molarizações e quadriculações tão intensas que reverberam até os dias atuais. A Dança do Ventre surge exatamente nesse contexto de articulações de linhas duras dicotômicas em que novas maneiras de dançar se reorganizaram, ou melhor, se reterritorializaram. No entanto, a perspectiva ampliada do rizoma segundo a qual, a partir do princípio da ruptura assignificante, os territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de reterritorialização (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 8) nos permite ainda compreender que o processo de desterritorialização implícito a Dança do Ventre, é o fator que permitirá a sua não estratificação.

Assim, consideramos o orientalismo como território cujas linhas agenciaram e reterritorializaram práticas de danças nativas surgindo desse encontro novas configurações que, por sua vez, se desterritorializaram para surgir, assim, o que se entende como Dança do Ventre. Enquanto neste Platô objetivaremos explorar a maneira como se deu esse processo, no próximo, mapearemos o resultado desse processo, ou seja, a Dança do Ventre tal qual a conhecemos na contemporaneidade.

5.1 Orientalismo: discurso, imagem e ficção

Enquanto território composto por linhas duras de segmento bem determinado, o orientalismo representa de maneira mistificada, inferiorizada e generalizadora o vasto e diverso espaço geográfico não- Europeu. Resultado direto da dominação imperialista e possuindo assim uma dimensão considerável

da cultura política e intelectual moderna, ele foi essencial para cimentar a base em que se apoiam todas as noções estereotipadas sobre o “oriente”.

Como é típico das linhas duras, o binarismo irredutível “oriente” e “ocidente” ou “os outros” e “nós” isola conceitos e identidades em moldes pré-determinados e abarca necessariamente a exclusão do outro. Importa dizer que o interesse pelo “oriente” como o “outro” não é inaugurado com o imperialismo moderno, mas é tão antigo quanto a própria história da Europa cristã medieval. A distinção entre “leste” e “oeste”, “eles” e “nós”, entre povos “civilizados” e “bárbaros”, e a elaboração do discurso entre o “ocidente” e o “oriente”, começou com a expansão para o leste das culturas mediterrâneas europeias e suas interações com as nações do Oriente Médio e Norte de África incluindo suas múltiplas vertentes culturais e artísticas (KALFATOVIC, 1992; FRASER, 2015; FÜLEMILE, 2018). Não obstante essa alteridade entre povos do “oriente” e “ocidente” sempre ter existido nas artes visuais e literatura europeia desde seus primeiros contatos, foi com o orientalismo moderno de fato que o interesse pelos temas “orientais” ganhou um novo impulso e adquiriu novos contornos¹⁸⁹.

Tendo isso em mente, entende-se que essa abstração dicotômica também não é unânime, no sentido de que seus elementos partícipes tem sofrido modificações ao longo do tempo que obedecem a agendas não somente geográficas, mas também políticas, sociais, culturais, religiosas, econômicas,

¹⁸⁹ Avançando nessas discussões, seria apropriado visitar o artigo de Ágnes Fülemlile (2018) no qual ela traça um interessante percurso histórico da representação artística do “oriente” pelo “ocidente”. Enquanto na Antiguidade e no início da Idade Média, o conceito de “oriente” foi associado a uma série de bestas metafísicas, no século XV, o conceito começou a seguir um padrão turco (fortemente influenciado pela expansão aparentemente imparável do Império Otomano e do Islã), embora as associações herdadas dos bestiários ilustrados medievais ainda eram vívidos e influentes. Nesse contexto, não é de se admirar que os cristãos “civilizados” encarassem os “bárbaros” em suas fronteiras com desprezo moral e medo do desconhecido místico. Na Europa medieval, a ideia do ascetismo cristão opunha-se radicalmente à sofisticação sensual que caracterizava, por exemplo, o exuberante estilo de vida urbano mourisco do sul ibérico. Ademais, lendas e literatura medievais sobre a figura do profeta Maomé com uma vida de instintos físicos reforçaram ainda mais tais estereótipos. Enquanto a representação do “oriental” se baseava anteriormente em elementos e atributos formais baseados na experiência principalmente dos mouros e bizantinos, depois que os turcos apareceram na Europa, essa imagem foi orientalizada de acordo com um padrão turco. Assim, a representação dos traços exóticos do traje “oriental” (chapéus pontiagudos, turbantes, tecidos ricos, lenços, *kaftans* soltos), foi popularizada pelo desejo de alcançar uma percepção mais pictórica, sendo explorada por muitos pintores renascentistas italianos e norte-europeus de renome em cenas da Bíblia: na forma de figuras judaicas, figuras militares da história da Paixão ou figuras místicas como os reis magos.

etc. Assim, o próprio conceito do que é entendido como “ocidente” e “oriente” tem ganhado diversas interpretações e vem sendo redefinido. Nesse sentido:

Paralelamente à descoberta do mundo contemporâneo, ao alargamento das suas fronteiras e à mapeamento do mundo em expansão, e de acordo com o deslocamento do centro de interesse geopolítico, o conceito de Oriente e o foco de atenção sofreram mudanças constantes. (FÜLEMILE, 2018, p. 47)

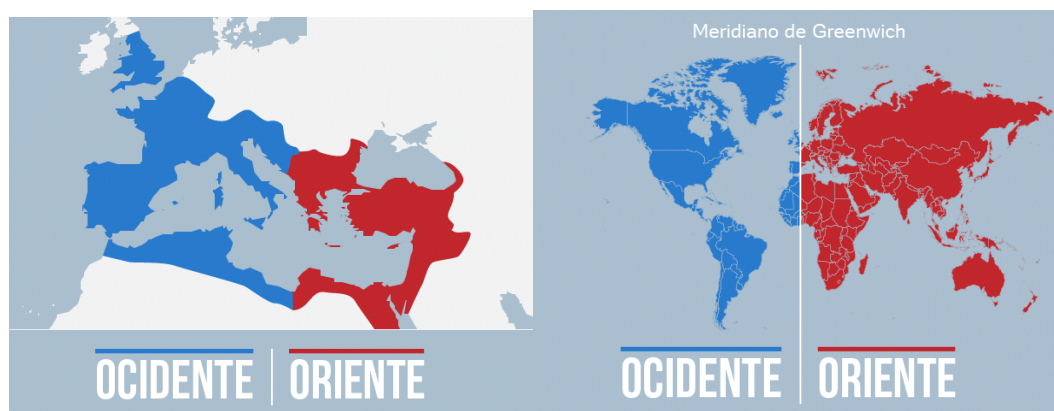
Se evidencia e confirma também aqui o pensamento que Deleuze (1992) nos traz sobre a não universalização e essencialização de conceitos, mas a abertura para aspectos diversos e circunstâncias possíveis, observando-se sempre o seu plano de imanência, conforme já sinalizado no **Platô I**.

Ilustrando essa consideração, na Figura 46 vemos definições e sentidos diferentes acerca dos conceitos de “oriente” e “ocidente”. A primeira imagem (localizada à esquerda) enfoca esse binarismo abstrato desde a época do Império Romano quando, no século V, a sua parte ocidental se desintegrou e o Império Romano do “oriente” se manteve unificado até ser tomado pelos turcos islâmicos em 1453¹⁹⁰.

Na segunda imagem (localizada à direita) é mostrado como no século XIX esse conceito passou a ser referenciado a partir do Meridiano de Greenwich, comum na determinação das coordenadas.

¹⁹⁰ Segundo Rodarte (2018), foi a partir daí que o “ocidente” começa a se aproximar da ideia de cristandade em oposição ao Islã que vinha do “oriente”.

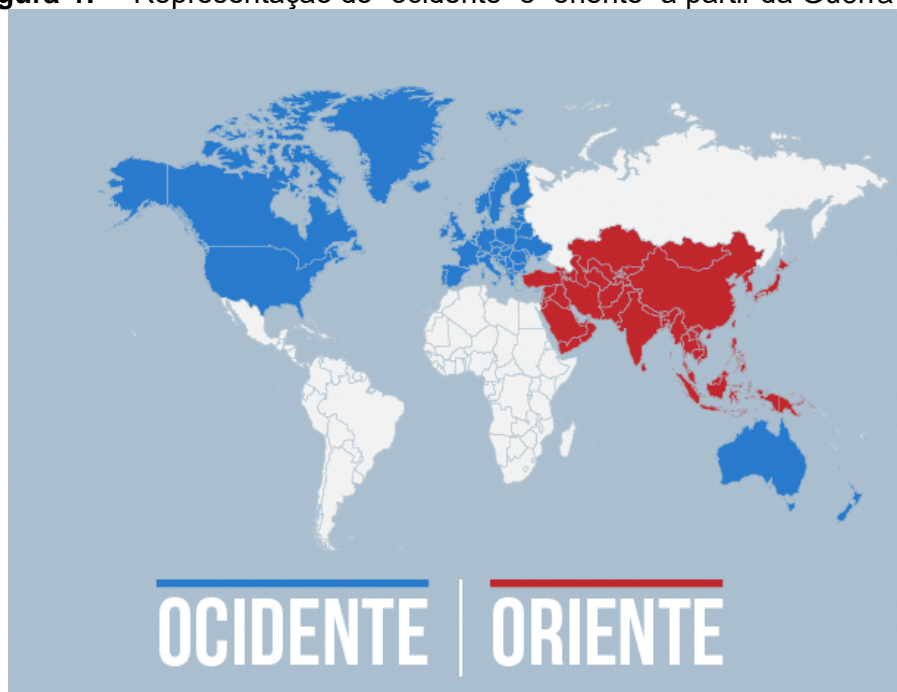
Figura 46 – Representações do “ocidente” e “oriente” no Império Romano e a partir do Meridiano de Greenwich



Fonte: UOL (2018)¹⁹¹.

Finalmente, na Figura 47, mostra-se como no período da Guerra Fria, os termos passaram a estar associados à existência de certas instituições, como democracia e capitalismo e, ainda que de maneira difusa, a valores judaico-cristãos (BORTOLUCI, 2009).

Figura 47 – Representação do “ocidente” e “oriente” a partir da Guerra Fria



Fonte: UOL (2018)¹⁹².

¹⁹¹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/24/brasil-nao-e-pais-ocidental.htm>. Acesso em: 9 jul. 2023.

¹⁹² Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/24/brasil-nao-e-pais-ocidental.htm>. Acesso em: 9 jul. 2023.

Não obstante as distintas convenções, a noção de “ocidente” e “oriente” que interessa para esse trabalho envolvendo a Dança do Ventre é a que vem sendo problematizada a partir da recente literatura pós-colonial¹⁹³, desde o clássico livro “Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente” (1978) de Edward Said. Para o autor, o orientalismo é uma forma de pensamento que vigora desde o início da história moderna até o presente, desenvolvida para lidar com o estrangeiro e tem:

[...] de maneira previsível, exibido a muito lamentável tendência de qualquer conhecimento baseado nessas distinções rígidas como “Leste” e “Oeste” [...] Como essa tendência está bem no centro da teoria, da prática e dos valores orientalistas encontrados no Oeste, o senso de poder ocidental sobre o Oriente é aceito como natural com o status de verdade científica. (SAID, 2007, p. 80-81)

Palestino naturalizado americano, podemos citar a própria trajetória de Said como um rizoma posto que viveu em meio a deslocamentos, reterritorializações e desterritorializações, ao sincretismo e diversidade cultural¹⁹⁴. Esse lugar de entremeio repercutiu de maneira relevante não só em sua formação, mas também em sua compreensão do colonialismo, na busca por

¹⁹³ À esteira de Said, a literatura pós-colonial avulta que os discursos orientalistas ou eurocêntricos não são dominantes apenas nos primeiros trabalhos da idade contemporânea que trataram de caracterizar o “oriente”, mas que serviram para originar a própria Sociologia enquanto ciência e a proposição de suas questões fundamentais (COSTA, 2006; BORTOLUCCI, 2009; HALL, 2016). Segundo Bortolucci (2009, p. 54), “os fundamentos da Sociologia moderna foram estabelecidos a partir de estruturas e valores presentes em sociedades ocidentais, a partir das quais se estabeleceram parâmetros de comparação para o que seriam sociedades modernas.”.

¹⁹⁴ Said assim mesmo se descreve: “Com um sobrenome excepcionalmente árabe como “Saïd”, ligado a um improvável primeiro nome britânico (minha mãe admirava muito Eduardo VIII, o Príncipe de Gales em 1935, ano do meu nascimento), fui um aluno desconfortavelmente anômalo durante toda a minha infância: um Palestino indo para a escola no Egito, com um primeiro nome inglês, um passaporte americano e nenhuma identidade certa. Para piorar as coisas, o árabe, minha língua nativa, e o inglês, minha língua escolar, estavam inextricavelmente misturados: nunca soube qual era minha primeira língua e não me senti totalmente em casa em nenhuma delas, embora eu sonhe em ambas. Sempre que falo uma frase em inglês, dou por mim a repeti-la em árabe e vice-versa.” (SAID, 2000, p. 512-513, tradução nossa). Texto original: “Besides, with an unexceptionally Arab family name like Said connected to an improbably British first name (my mother very much admired the Prince of Wales in 1935, the year of my birth), I was an uncomfortably anomalous student all through my early years: a Palestinian going to school in Egypt, with an English first name, an American passport, and no certain identity at all. To make matters worse, Arabic, my native language, and English, my school language, were inextricably mixed: I have never known which was my first language, and have felt fully at home in neither, although I dream in both. Every time I speak an English sentence, I find myself echoing it in Arabic, and vice versa.”.

entender os conflitos entre o “ocidente” e o “oriente”, na crença profunda no direito ao heterogêneo e no seu compromisso ético e político para com as lutas em prol de um mundo mais justo e menos desigual. “Não seria exagero dizer que Said é um produto de diferentes culturas; um homem que pertencia a dois mundos, sem se sentir em casa em nenhum deles.” (OLIVEIRA; DOS SANTOS, p. 66, 2019).

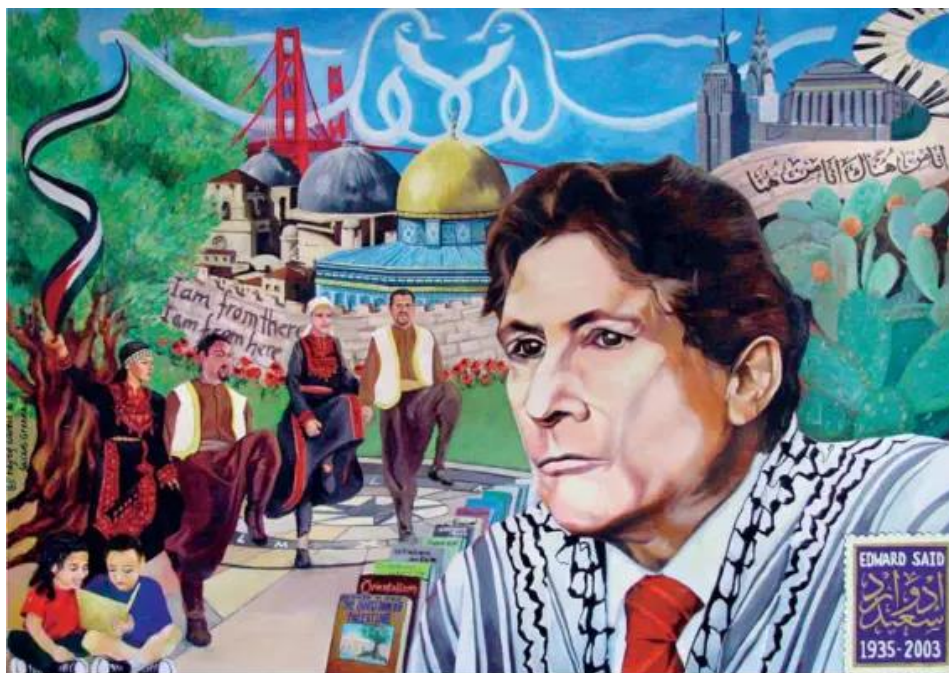
Nascido em Jerusalém em 1935 no seio de uma família de classe alta de árabes cristãos, foi educado no Cairo frequentando escolas britânicas e americanas como o *Victoria College*¹⁹⁵, em Alexandria, no Egito. Por volta dos 13 (treze) anos vivenciou a *Nakba*¹⁹⁶ [catástrofe], momento em que houve a expulsão sistemática da população nativa palestina de suas terras pelas forças militares do recém-formado estado de Israel. Mesmo sendo de uma família abastada, também se tornou um refugiado em diversos países até se estabelecer nos Estados Unidos após ingressar nas Forças Expedicionárias Americanas e ganhar cidadania.

Said se tornou um intelectual poliglota fluente em inglês, francês e árabe, Bacharel em Artes pela Universidade de Princeton, Mestre em Artes (1960) e Doutor em Filosofia (1964) no campo de Literatura Inglesa da Universidade de Harvard, tendo ainda lecionado literatura na Universidade de Columbia. Militante ativista, foi defensor da causa palestina, da solução de dois Estados e da paz através da coexistência, da autodeterminação e da igualdade entre palestinos e israelitas. Escreveu dezenas de livros e artigos para jornais de diversos países.

¹⁹⁵ O *Victoria College* teve entre seus ex-alunos o rei Hussein da Jordânia e a maioria das crianças egípcias, sírias, jordanianas e sauditas que se tornariam ministros, primeiros-ministros e executivos em seus respectivos países.

¹⁹⁶ Estima-se que cerca de 800 (oitocentos) mil palestinos, na época aproximadamente 90% da população do Mandato Britânico, tenham sido forçados de maneira violenta a abandonar suas cidades e vilas em direção ao exílio nos países vizinhos. Atualmente os palestinos compõem o maior grupo de refugiados do mundo. Segundo a UNRWA, agência da ONU para refugiados palestinos, já se somam mais de cinco milhões e seiscentas mil pessoas espalhadas pelo mundo. Defendendo o direito “histórico” e “natural” à terra de “seus ancestrais”, o lema “um povo sem terra para uma terra sem povo” norteou as ações do movimento sionista revelando uma “noção racista de território vazio (não necessariamente de habitantes, mas antes de civilização), que justificou a colonização sionista e o desinteresse pela sorte da população nativa e seu possível desarraigamento.” (MASALHA, 2011, p. 11). Tal noção é ainda baseada em elementos orientalistas que desumanizam o elemento “oriental” árabe e em narrativas pseudo-históricas sobre as origens dos palestinos e de deturpações da identidade árabe. (SAHD, 2012). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CO5d4jfHdO2/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D>. Acesso em: 16 jul. 2023.

Figura 48 – Homenagem a Edward Said e a cultura palestina no *Cesar Chavez Student Center*. No painel, a dança tradicional palestina *Dabke*



Fonte: Revista Intertelas (2020)¹⁹⁷.

Embora “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” (2007) tenha sido escrito dentro do campo dos estudos críticos literários, seu teor também pode ser considerado rizomático posto que atravessa campos diversos. A esse respeito, Said procurou ressaltar nas suas análises “como textos são tramados a partir de enunciações aparentemente apenas literárias - no sentido de referentes apenas ao mundo imaginativo e expressivo do escritor - mas que estão comprometidas com a invenção de mundos e de possibilidades de entendimento e de comunicação desses mundos.” (DO Ó, 2005, p. 113).

Ao analisar obras produzidas por europeus no auge de sua dominação imperialista como por exemplo a já citada “An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians” [“Um relato das maneiras e costumes dos egípcios modernos”] (1836) de Edward William Lane, além de autores como

¹⁹⁷ A comunidade árabe-americana na área da baía de São Francisco e a comunidade acadêmica da Universidade Estadual de São Francisco inauguraram este mural permanente no *Cesar Chavez Student Center* (organização sem fins lucrativos de apoio à *San Francisco State University* que funciona como um centro dinâmico de atividades estudantis) que celebrou a cultura palestina e homenageou o falecido professor Edward Said (1935-2003) em 2 de novembro de 2007. Disponível em: <https://revistaintertelas.com/2020/07/14/dica-intertelas-orientalismo-de-edward-said/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

Silvestre de Sacy¹⁹⁸, Ernest Renan¹⁹⁹, dentre outros, chama-se atenção ao contexto histórico em que se inscrevem. Nesse sentido, o mundo colonial estava intimamente imbricado com a sua metrópole e as ideias que circulavam na sociedade europeia a respeito das populações dominadas eram transferidas também para as suas expressões artísticas que perpetuavam e reproduziam tais narrativas. A partir delas se efetivou a dimensão material do orientalismo, ou seja, a dominação de fato das regiões colonizadas com a imposição de um novo governo imperialista e suas próprias estruturas estatais, burocráticas e militares, restando demonstrado o perigo das linhas enrijecidas pela lógica arborescente de conhecimento.

Por si só, o título do livro já anuncia uma severa crítica aos modos pelos quais uma dimensão considerável da cultura política e intelectual moderna fixou em seu âmago a construção de um “oriente” que lhe serve como “outro” e que lhe é antítese. Assim que, tal qual como problematizado por Said, o orientalismo seria então um modo de pensar fundamentado numa distinção epistemológica e ontológica sobre tais conceitos e sobre o qual se elaboram teorias, romances, obras de arte e outras peças culturais que, por dicotomia, estereotipizam e reduzem a determinada essência.

Tamanha a força desse discurso, haja vista que repercute facilmente até os nossos dias, essa fantasia etérea da Europa sobre o “oriente” foi alicerçada por um grande corpo teórico e prático em que houve um considerável investimento material sobretudo ao longo de sua expansão econômica e militar nos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, é empregando justamente a noção de

¹⁹⁸ Em “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” (2007, p. 179), Said considera Sacy o pai do orientalismo moderno, aquele cuja obra representa o surgimento do campo e seu status como uma disciplina do século XIX: “seu trabalho colocou virtualmente diante da profissão todo um corpo sistemático de textos, uma prática pedagógica, uma tradição erudita e uma importante ligação entre a erudição oriental e a política pública. Na obra de Sacy, pela primeira vez na Europa desde o Congresso de Viena, havia em ação um princípio metodológico autoconsciente, coetâneo com a disciplina erudita.”

¹⁹⁹ Derivando da segunda geração do orientalismo, a tarefa de Renan era consolidar o discurso oficial orientalista, sistematizar as suas compreensões e estabelecer as suas instituições intelectuais. Said pontua que a diferença entre Sacy e Renan reside na inauguração e continuidade: “Para Sacy, foram os seus esforços pessoais que lançaram e vitalizaram o campo e suas estruturas; para Renan, foi a sua adaptação do Orientalismo à filologia e de ambos à cultura intelectual de seu tempo que perpetuou intelectualmente as estruturas orientalistas e lhes deu mais visibilidade.” (SAID, 2007, p. 187).

discurso de Foucault (1986)²⁰⁰ e contextualizando o século XVIII como ponto de partida para o orientalismo moderno que Said assim o analisa:

Minha argumentação é que, sem examinar o Orientalismo como um discurso, não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura européia foi capaz de manejar — e até produzir — o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo. (SAID, 2007, p. 29)

A linha dura territorializada pelo orientalismo promove assim, uma homogeneização de um “oriente” cuja extensão territorial é muito maior que a Europa e que contém uma diversidade de identidades étnicas, culturais, linguísticas, religiosas, etc, conforme já analisamos no **Platô II**. O termo abarca indistintamente multiplicidades que vão desde o Oriente Médio ao Extremo Oriente e que de maneira nenhuma podem ser consideradas as mesmas coisas.

No entanto, apesar de serem homogeneizados entre si, esses povos são diferenciados do Europeu a cuja referência se dá a partir dos “outros”²⁰¹. Essa deturpada noção de alteridade se crê legitimada cartesiana e positivamente pela ideia de modernização presente no discurso eurocêntrico²⁰² que, em grande parte, informa as teorias sociais clássicas. Em vez de a modernização ser entendida como um processo contingente, situado no tempo e no espaço e

²⁰⁰ Foucault chama de discurso ao “conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência [...]” (FOUCAULT, 1986, p. 135). Nesse sentido “Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época, é preciso considerar as condições históricas para o aparecimento de um objeto discursivo que o garantem “dizer alguma coisa” e se relacionar com outros objetos; o discurso, enquanto um conjunto de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva, não possui apenas um sentido ou uma verdade, ele possui, acima de tudo, uma história.” (DE AZEVEDO, 2013, p. 154).

²⁰¹ Nesse sentido: “Nós” somos isto, “eles” são aquilo. [...] O ponto crucial é que tudo o que se pode conhecer ou aprender sobre os “semitas” e os “orientais” recebe imediata corroboração, não apenas nos arquivos, mas diretamente no local. Dessa estrutura coerciva, pela qual um homem moderno “de cor” é acorrentado irrevogavelmente às verdades gerais formuladas sobre seus antepassados lingüísticos, antropológicos e doutrinários prototípicos por um erudito europeu branco, derivava a obra dos grandes conhecedores orientais do século XX na Inglaterra e na França (SAID, 2007, p. 320).

²⁰² O eurocentrismo é um termo amplamente encontrado na literatura pós-colonial e é entendido enquanto imaginário dominante do sistema do mundo moderno, podendo ser considerado um conjunto de categorias e imagens que embora seja adaptável às alterações na organização do poder global, é sempre emitido a partir de um ponto de vista do centro europeu/ocidental desse sistema (MIGNOLO, 2003; WALLERSTEIN, 2007; BORTOLUCI, 2009).

derivado das disputas sociais específicas, ela é molarizada em sociedades dotadas de certo número de variáveis sociais que se desdobram a partir de etapas evolutivas.

Coadunando-se com a linha de segmentaridade dura explicada por Deleuze e Guattari, é justamente a ausência ou presença de determinadas variáveis sociais ou características essenciais (estabelecidas pela lógica arborescente de conhecimento) que vão configurar o desenvolvimento dessas sociedades e sua “inescapável” modernização ou retrocesso. Junto com tais narrativas são estabelecidos atributos positivos e negativos, a partir dos quais se avaliam os processos históricos das sociedades. Assim, em sua estrutura lógica, o pensamento orientalista tem caráter fundamentalmente dicotômico. Conforme Bortoluci:

[...] grande parte das teorias sociológicas clássicas acabou por fornecer dinâmica a uma forma de compreensão do real centrada naquela cisão fundamental entre “moderno ocidental” e “atraso não ocidental”; entre sociedades dinâmicas e estáticas; impessoais e personalistas; racionais e irracionais – no limite, funcionando como uma atualização, em um contexto moderno, da cisão grega entre civilização e barbárie. (BORTOLUCI, 2009, p. 55)

Desdobra-se, assim, a faceta do orientalismo acadêmico que dogmatiza, territorializa, quadricula e reveste de racionalismo através da produção doutrinária, enciclopédica e intelectual da Europa, um suposto, efetivo e imutável “conhecimento sobre os orientais e conhecimento dos orientais, sua raça, caráter, cultura, história, tradições, sociedade e possibilidades.” (SAID, 2007 p. 70). Conforme Said, o que se emerge daí é uma nova dialética endossada por um tipo de especialista que é ao mesmo tempo criador da história do “oriente” como realidade premente que só ele pode compreender de maneira adequada. Tendo seu conhecimento traduzido em atividade, seus resultados originam novas correntes de pensamento e ação que requerem do “homem branco” uma nova declaração de controle. “O orientalista tornava-se então uma figura da história oriental, indistinguível dela, o seu modelador, o seu sinal característico para o Ocidente.” (SAID, 2007, p. 321).

Na verdade, no entanto, esse orientalismo academicista se utiliza do prisma científico para iluminar o seu “desconhecimento” sobre o “oriente”. Como

nas sociedades “ocidentais”, o critério científico é tratado pelo senso comum como o referencial de verdade epistemológica, aplicando-se a todos os campos do saber existentes, nada mais conveniente que se utilizar dessa lógica para produzir um conhecimento que de fato, se desconhece. Com efeito, o resultado do trabalho produzido por esses incontáveis autores considerados especialistas que tratam do “oriente”, nada tem a ver com a verdade, mas se relaciona em criar representações e ideias “impregnadas de doutrinas da superioridade europeia, vários tipos de racismo, imperialismo e coisas semelhantes, visões dogmáticas do “oriental” como uma espécie de abstração ideal e imutável.” (SAID, 2007, p. 35).

É urgente entender que obras científicas no âmbito do orientalismo acadêmico europeu entre fins do século XVIII, XIX até a metade do XX ainda territorializam textos que servem de base para estudos contemporâneos até hoje. E mesmo as fontes científicas produzidas por diferentes sociedades que passaram ao repertório europeu sob domínio imperialista são problemáticas, posto que muitas traduções foram reterritorializadas pela representação do “outro” deste campo acadêmico.

Foi dessa maneira que o “ocidente” passou a ser molarizado como a “cultura padrão” que possuía as características de modernização, avanço, progresso e civilização em contraste com as “outras sociedades”, das quais o “oriente” se situaria. Esse “outro oriental” se constitui e define pela barbárie, incivilidade, atraso e por isso mesmo, incapacidade de se autogovernar. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, evoca para o homem “ocidental” sentimentos de uma curiosidade frequentemente pueril, de sonhos românticos que não correspondem à realidade (RIVIERE, 1979). Seja como for, tais juízos são sempre elementares, parciais e deterministas.

Ademais, tal abordagem revela outra dimensão do orientalismo, que é a imaginativa. A partir dela, o “oriente” ajudou “a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes.” (SAID, 2007, p. 28). Em termos culturais e mesmo ideológicos essa talvez seja a parte que esteja mais presente em nosso cotidiano, posto que refletem os estereótipos de nosso imaginário acerca do “oriente” criados a partir de instituições, vocabulário, imagens, doutrinas, burocracias, estilos coloniais, validados pelo critério científico. Como já sabemos, esse é justamente o discurso amplamente discutido

e criticado por filósofos como Deleuze e Guattari, ao qual eles contrapõem o modelo rizomático de produção de conhecimento e apreensão da realidade.

Para exemplificar, já na capa da primeira edição de “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente” (1978), Said situa a pintura de gênero acadêmico de Jean-Léon Gérôme (1824 - 1904), “Le charmeur de serpente” [“O Encantador de Serpentes”] (1879) que imediatamente tornou-se um ícone da arte orientalista. Nesta obra (Fig. 49) se percebe como características específicas tentam identificar uma espécie de “oriente” que é diametralmente oposta e se afasta de um “ocidente”.

Numa alusão ao Palácio de Topkapi, construído no século XV e localizado em Istambul, a obra traz em seu centro um menino desnudo segurando uma cobra enquanto um homem ao seu lado toca flauta. Sentados nos restos de um piso de mármore empoeirado, um grupo de homens de diferentes idades observa o garoto. Os tons terrosos do teto madeira (elemento típico da arquitetura islâmica antiga) e o piso de madeira se espelham e produzem um interior um tanto claustrofóbico dividido pela parede de azulejos azuis, iluminada por uma luz difusa.

Toda a composição da obra é perpassada por esse universo que se crê “oriental” desde o uso de turbantes e trajés coloridos pelos homens presentes até a sala em que a cena é realizada. Gérôme também adiciona toques sutis de violência, o que revela a intenção de demonstrar uma qualidade bélica e selvagem presente na obra: algumas das figuras seguram armas e um gancho de metal sobre o qual pende uma longa arma de ferro forjado e um escudo está pendurado na parede diretamente sobre o grupo (GEBREYESUS, 2015).

O resultado é que a pintura apresenta uma visão mais militarista do Palácio de Topkapi do que a da fotografia. [...] Escolhas pictóricas como essa [...] trabalham para construir uma narrativa orientalista particular em torno das figuras e cenários de O Encantador de Serpentes. (ACTON-BOND, 2021, p. 5, tradução nossa²⁰³)

²⁰³ “One result is that the painting enacts a more militaristic view of the Topkapi Palace than that of the photograph. Even if such an object had existed in the wall, it would have been placed in a tile seam to avoid cracking the delicate ceramic tile. Painterly choices like this, as Linda Nochlin has painstakingly shown, work to construct a particular orientalist narrative around the figures and setting of The Snake Charmer.”.

Figura 49 – “Le charmeur de serpente”. Pintura a óleo do francês Jean-Léon Gérôme (1879), capa original da primeira edição da obra “Orientalismo” (1978)



Fonte: Meisterdrucke (2023)²⁰⁴.

Enrijecendo um discurso a ponto de reterritorializar aspectos da vida desses povos, a figura do encantador de serpentes se tornou tão emblemática do “oriente” que até mesmo hoje em dia muitos nativos de regiões do Oriente Médio a reproduzem nas vias turísticas frequentadas pelos “ocidentais” com o intuito de obter renda. Exatamente como o encantador de serpentes, a figura da dançarina é outro tema obsessivamente recorrente que foi fortemente influenciado pela linha dura orientalista. E, da mesma maneira, a reterritorialização orientalista dessas danças foram capazes de agenciar modificações tais que só é possível pensar na Dança do Ventre que conhecemos nos dias atuais a partir desse encontro.

Conforme amplamente discutido no **Platô II**, já sabemos que ao longo da história humana a dança sempre esteve presente e desempenhou papel fundamental em todas as culturas e civilizações que a desenvolveram. Em

²⁰⁴ A obra atualmente se encontra no *The Clark Art Institute* em Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jean-Leon-Gerome/819168/O-encantador-de-serpentes,-c.1879.html>. Acesso em: 13 jul. 2023.

particular, no vasto espaço geográfico que hoje chamamos de Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, uma incontável variedade pôde se desenvolver e florescer desde a Antiguidade, agenciando uma continuidade de manifestações que lhe são imanentes. Isso significa dizer que, quando os europeus colonizaram tais regiões a partir do século XVIII, especificamente a partir de 1798 com a invasão das tropas Napoleônicas no Egito, existia previamente uma multiplicidade de danças que já lhe eram típicas e que já vinham se desenvolvendo de maneira transnacional com outras civilizações por séculos.

Assim, nunca foi uma novidade para essas culturas a absorção de elementos que lhes eram distintos, tampouco a capacidade de transformação e ressignificação em algo novo, muito pelo contrário. Não se pode desconsiderar, assim, que foi o contato com o colonizador europeu, branco e orientalista que rendeu uma das mais significativas formas de dança que hoje permeia o imaginário do que se constitui “oriente”. No entanto, se descontextualizada, essa afirmação pode ser problemática pois funcionaria como uma linha de fuga que apaga processos históricos, identidades e corporeidades sem os quais seria impossível configurar a Dança do Ventre. Apenas se enalteceria, uma vez mais, um “ocidente” em detrimento do “outro oriental” que só existe enquanto condição de lhe ser antítese.

Conforme analisamos, embora no século VII os árabes tenham criado um mundo que atraiu outros povos, nos séculos XIX e XX eles próprios foram atraídos para um mundo novo criado na Europa ocidental (HOURANI, 2006). Importante sinalizar que no século XVIII a dinastia otomana já completava quinhentos anos e há mais de trezentos governava a maioria dos países árabes. Embora até meados do século XVIII o relacionamento de força com a Europa pudesse ser encarado pelos otomanos em caráter de igualdade, a situação começou a mudar drasticamente com alguns países da Europa passando a um nível superior de poderio militar.

O pouco ou quase nenhum avanço em tecnologia durante os séculos de domínio otomano começava a contrastar com as melhorias na construção naval e conseqüente expansão marítima e comercial europeia. A produção fabril em maior escala também reduzia as relações de troca em diferentes partes do Império Otomano, transformando agora a Europa em concorrente e os países do Oriente Médio e Magreb em fornecedores de matéria-prima e compradores

desses bens manufaturados. Somado a isso, havia o acúmulo de capital advindo da exploração colonial e as mudanças nos métodos de comunicação. Todos esses fatores tornou possível aos governos europeus manterem maiores exércitos e marinhas, fazendo que houvesse um deslocamento de poder.

Assim, alguns países da Europa Ocidental, em particular a França e Inglaterra, haviam entrado num processo de contínua acumulação de recursos, enquanto os países otomanos, como outras partes da Ásia e da África, ainda viviam numa situação em que a população “era contida pela peste e a fome, e em alguns lugares diminuía, e a produção não gerava o capital necessário para mudanças fundamentais em seus métodos ou qualquer aumento no poder organizado do governo.” (HOURANI, 2006, p. 342).

Essa molecularização de poder culmina em 1798 com uma força expedicionária de cerca de trinta e seis mil soldados comandadas por Napoleão Bonaparte aportando em Alexandria e ocupando o Egito. Embora esta curta Campanha (1798 a 1801) tenha sido considerada em muitos aspectos um fracasso militar, os legados culturais dela resultantes são de importância monumental quando se considera a produção cultural francesa e árabe no século XIX, bem como a trajetória dos projetos coloniais europeus dos séculos XIX e XX, respectivamente.

É importante analisar esse acontecimento pois o período de efervescência científica e artística iniciado após a Campanha do Egito resultou de fato no que se considera o orientalismo moderno, ou seja, não mais um orientalismo que fora herdado do passado europeu, mas uma nova consciência do “oriente” percebida por uma ampla variedade de pensadores, políticos e artistas da modernidade. Para Said (2006), essa consciência era resultado da nova relação recentemente percebida entre “oriente” e o “ocidente” que se estabeleceu justamente a partir da invasão napoleônica do Egito em 1798.

[...] uma invasão que foi de muitas maneiras o modelo de uma apropriação verdadeiramente científica de uma cultura por outra na aparência mais forte. Com a ocupação do Egito por Napoleão, foram postos em movimento processos entre o Oriente e o Ocidente que ainda dominam nossas perspectivas culturais e políticas contemporâneas. (SAID, 2007, p. 76)

Mas, por que o Egito? Além da perspectiva de se estabelecer nacional e internacionalmente, fazendo frente e enfraquecendo o Império Britânico²⁰⁵ considerado na época como a maior potência mundial, Napoleão sentia-se atraído desde sua adolescência pelas glórias do passado clássico europeu ligadas ao “oriente” e ao Egito em particular. Com especial interesse em Alexandre Magno, Napoleão se utiliza do passado clássico e no uso das ciências e das artes para consolidar seu poder, construir sua imagem pública e redefinir a identidade francesa, num contexto recentemente abalado por um longo processo revolucionário²⁰⁶.

Figura 50 – Campanha de Napoleão no Egito por François Watteau (1798/1799)



Fonte: Wikimedia Commons (2023)²⁰⁷.

²⁰⁵ Segundo Sampaio (2009, p. 126), “pretendia-se enfraquecer a Inglaterra mediante o domínio por sobre a Índia, a possessão inglesa mais rica, o que far-se-ia criando uma aliança com a Turquia e a Pérsia, ou, mais ambiciosamente, construindo um Canal no istmo de Suez para alcançar o Mar Vermelho e daí o Oceano Índico.”.

²⁰⁶ As crises políticas, econômicas e sociais que a França enfrentou no final do século XVIII resultaram numa série de eventos que acabaram por culminar na Revolução Francesa.

²⁰⁷ A obra *A Batalha das Pirâmides* encontra-se atualmente no Museu de Belas Artes da cidade de Valenciennes na França. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francois-Louis-Joseph_Watteau_001.jpg. Acesso em: 25 jul. 2023.

Ao fazer uso de estudos de orientalistas para ocupar o Egito, essa atitude de Napoleão exerceu papel decisivo tanto sobre os estudos do passado da região quanto na criação das noções modernas de “oriente” e “ocidente” (STOIANI; GARRAFFONI, 2021). Conforme Said (2006, p. 123): “Assim, a ideia de reconquistar o Egito como um novo Alexandre se propunha à sua mente, aliada ao benefício adicional de adquirir uma nova colônia islâmica à custa da Inglaterra.”.

Importante a pontuação de Said ao levar em conta, além do conhecimento tático, estratégico e histórico de Napoleão, também o seu conhecimento textual baseado tanto nos textos clássicos escritos por “autoridades” europeias quanto nos especialistas orientalistas acerca do Egito. Para Napoleão, o Egito “era um projeto que adquiriu realidade na sua mente, e mais tarde nos seus preparativos para a conquista, por meio de experiências que pertencem ao domínio das ideias e dos mitos colhidos de textos, e não da realidade empírica.” (SAID, 2006, p. 124).

Assim, o projeto de Napoleão no Egito além de ser considerado como a primeira grande incursão de uma potência imperialista num país central do mundo muçulmano (HOURANI, 2006), também fez pela primeira vez que o conhecimento especial do orientalista servisse diretamente a um uso colonial funcional pois “no instante crucial em que um orientalista tinha de decidir se suas lealdades e simpatias estavam com o Oriente ou com o Ocidente conquistador, ele sempre escolheu o último, dos tempos de Napoleão em diante.” (SAID, 2006, p. 124).

Essa atitude textual se reflete justamente na formação em menos de três meses de, além de um exército de quase quarenta mil homens, uma academia completa de *savants* [sábios]. Esse corpo de especialistas era composto por artistas e cientistas parisienses, astrônomos, engenheiros, naturalistas, físicos, médicos, químicos, botânicos, poetas, musicólogos, historiadores, biólogos, arqueólogos, cirurgiões, antiquários, dentre os quais encontravam-se figuras como Guillaume Villoteau (1759-1839), Gilbert-Joseph Chabrol (1773-1843), Jean Marie Joseph Coutelle (1748-1835), Vivant-Denon (1747-1825), Monge (1746-1818), Saint-Hilaire (1772-1844), Conté (1775-1805) e Champollion (1790-1832). Não menos agressivos que a esquadra militar, os *savants* deveriam “traduzir o Egito em francês moderno” e isso implicava em classificá-lo e mapeá-

lo com a pretensão de se elaborar um empreendimento universal. A esse respeito:

Napoleão deu aos *savants* total liberdade de pesquisar o que quer que considerassem interessante nas terras orientais [...] Unindo objetivos científicos e militares, Bonaparte deu à Campanha do Egito uma face civilizadora, deveras importante para consolidar sua imagem e sua forma de fazer guerra. (PASCHOAL, 2021, p. 212-213)

Como resultado dessa ambição militar e científica, em 1799 Napoleão ordenou a criação do *Institut d'Égypte* [Instituto do Egito], extensão do *Institut Français* [Instituto Francês] do qual ele mesmo era membro desde 1797 e que o aproximava de seus cientistas e acadêmicos. Através dos *savants*, o Instituto funcionou como centro de pesquisa científica e cultural validando todo o conhecimento que foi produzido durante a ocupação francesa do Egito e, mais importante, permitiu que os *savants* contribuíssem para a expansão do império francês.

Ademais, seu produto cultural mais significativo é considerado por muitos pesquisadores (GODLEWSKA, 1988; SAWAFTA, 2013) a gigantesca obra de vinte e três volumes “Description de L'Égypte” [“A Descrição do Egito”]. Said ainda a define como o grande monumento coletivo de erudição da expedição napoleônica, que forneceu um cenário para o orientalismo em que o Egito e conseqüentemente as outras terras islâmicas eram vistas como “a província viva, o laboratório, o teatro do efetivo conhecimento ocidental sobre o Oriente.” (SAID, 2006, p. 76).

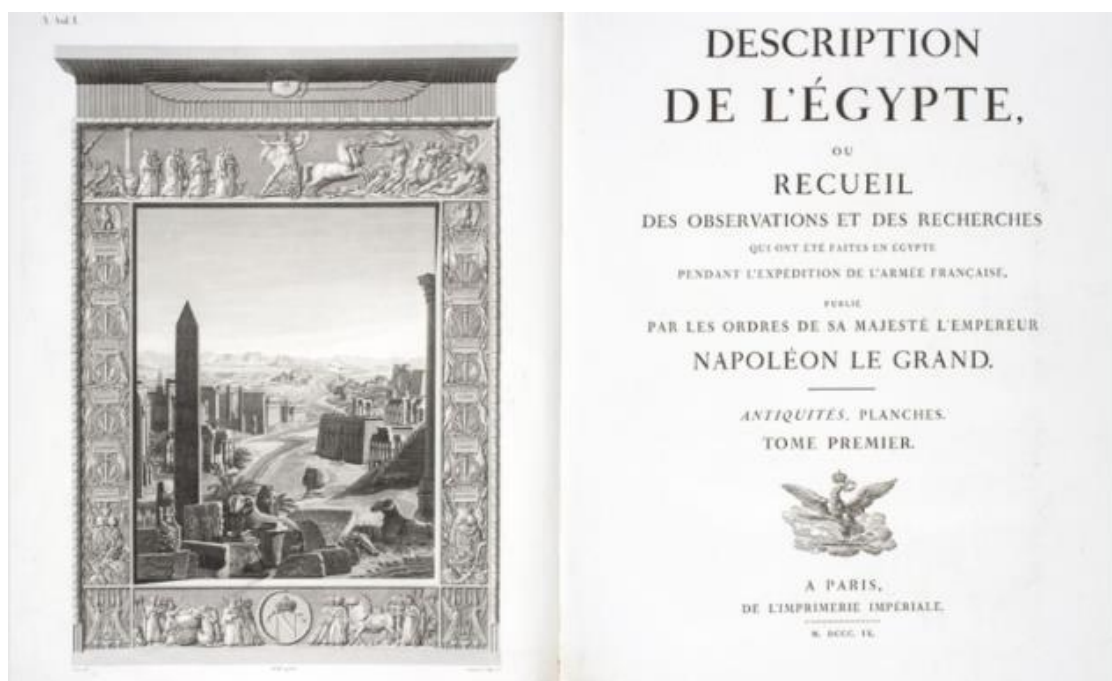
Publicada em série na França entre os anos de 1809 e 1829, foi criada para também mostrar as realizações científicas dos intelectuais franceses durante a campanha, retratando o europeu como superior ao árabe “bárbaro” e “ignorante”. Esta pesquisa de cunho enciclopédico foi publicada sob a ordem e supervisão do próprio imperador e promoveu propagandisticamente sua imagem como senhor daquela região sendo, antes de tudo, uma ferramenta intelectual e geopolítica da campanha no Egito (SAWAFTA, 2013).

Já em seu frontispício (Fig. 51), o Egito é representado como uma paisagem geográfica com significativo valor histórico, científico e arqueológico que fora descoberto e restaurado pelo homem europeu. Em destaque, na

moldura do frontispício (Fig. 52), Napoleão guia sua biga em perseguição aos inimigos mamelucos. Funcionando como um claro dispositivo propagandístico, Napoleão é representado como um conquistador romano aludindo a figuras como Júlio César, Marco Antônio e Augusto cujas façanhas, assim como as de Alexandre da Macedônia, seu ídolo, tenta recriar ao pisar também no território egípcio, mesmo após tantos séculos. Ao compreendermos como os modelos da Antiguidade Clássica dominavam a percepção artística da época, atingindo até mesmo as questões político-militares, percebemos o quão eficazes eram tais discursos visuais pertencentes à propaganda napoleônica.

Deste modo, o sentido político-ideológico desse frontispício, datado do Império (1809), e seus reflexos no imaginário só se revelam plenamente dentro dos parâmetros de comparação com a Antiguidade clássica [...]. (STOIANI; GARRAFFONI, p. 74, 2021)

Figura 51 – Frontispício da “Description de L’Égypte” (1809)



Fonte: RBF (2023)²⁰⁸.

²⁰⁸ Logo após as páginas de rosto da obra “Description de L’Égypte” (1809), a primeira imagem apresentada na abertura é um frontispício retratando a glória do Egito e sua grandiosa paisagem. “Os habitantes do Egito estão ausentes da imagem. O frontispício representa o Egito como uma paisagem que lembra a grandeza do passado clássico; no entanto, foi vítima da miséria.” (SAWAFTA, 2013, p. 14). Disponível em: <https://www.rtbef.be/article/quand-egypte-faisait-rever-les-architectes-et-les-maitresses-de-maison-11113739>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Figura 52 – Detalhe do frontispício mostra Napoleão como um herói clássico ocidental



Fonte: RBF (2023)²⁰⁹.

Acreditando em sua capacidade de medir o valor dos povos e das culturas que invadiam, esse corpo teórico ladeado pelo Instituto não somente elaborou, mas reterritorializou a ideologia imperialista nacionalista que ajudou a cimentar um crescente senso de superioridade ocidental. Nesse sentido e conforme Gillispie (1975, p. 126), “Napoleão percebeu as possibilidades no Instituto como um instrumento para transformar o universalismo francês em imperialismo cultural”.

Esse entendimento é bem ilustrado abaixo (Fig. 53) e se encontra no primeiro volume da “Description de L’Égypte” (1809). Na imagem, um *savant* francês registra uma estátua faraônica enquanto um nativo egípcio o observa de forma ociosa. A falta de envolvimento e a dicotomia representada entre um grande sábio europeu de coluna ereta e um pequeno árabe indolente de postura desalinhada personifica bem um “ocidente” superior e um “oriente inferior”.

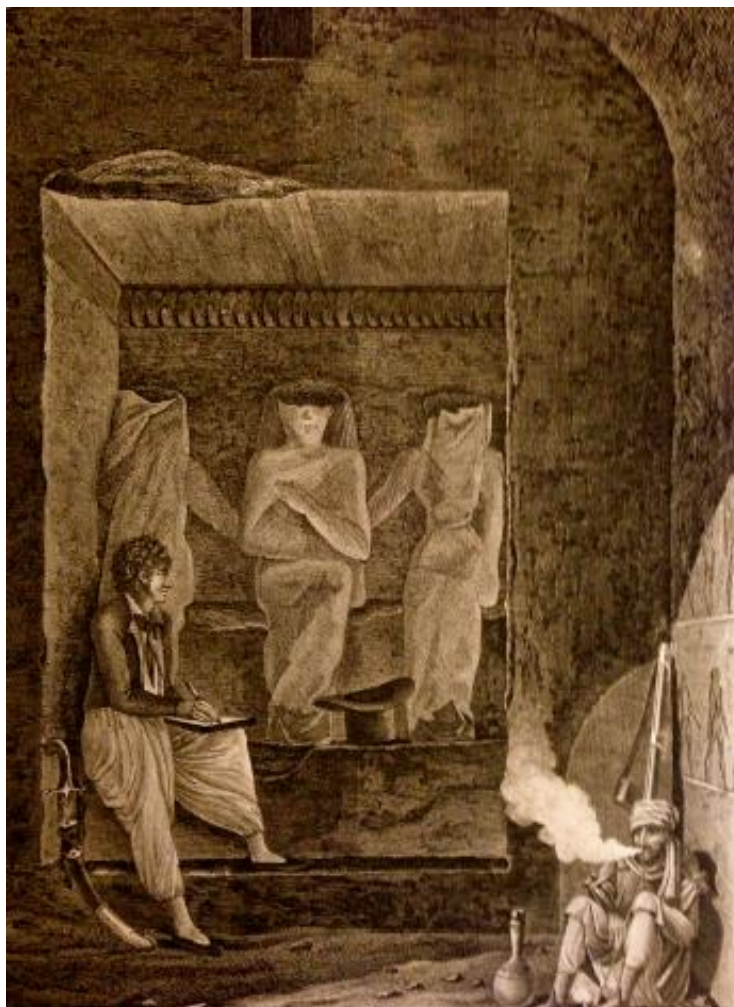
A obsessão em representar a civilização antiga e sua arquitetura na imagem denota, além do desejo europeu de reviver o passado clássico através do mapeamento da história como ele a concebe, o não reconhecimento de uma realidade egípcia contemporânea. Aqui, o “oriente” é exibido literalmente parado no tempo e sem a ignição típica para mudanças.

²⁰⁹ “A moldura que envolve a imagem tem a forma de um portal evocativo da arquitetura faraônica e representa uma metáfora de onde o Egito recebe a invasão francesa de braços abertos. Alojado na própria moldura, está um 'herói ocidental' desenhado à semelhança de um imperador grego ou romano em sua carruagem. Esta imagem representa como os franceses conquistaram e “salvaram” o Egito do domínio mameluco.” (SAWAFTA, 2013, p. 14). Disponível em: <https://www.rtf.be/article/quand-legypte-faisait-rever-les-architectes-et-les-maitresses-de-maison-11113739>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Resta demonstrado ainda toda a controvérsia presente no discurso de suposta apuração científica dos fatos, uma vez que ao colocá-los em categorias restritivas, apaga-se todas as contribuições do conhecimento dos árabes²¹⁰ à Campanha. Importante ter em mente que, sem o conhecimento das terras e práticas agrícolas egípcias da população local, a criação dos mapas do Egito pelos *savants* geógrafos jamais se concluiria, por exemplo. Todas as narrativas da invasão francesa e subsequente ocupação do Egito convergem para promover a imagem de um “oriente” submisso, grato à salvação trazida pelo conhecimento e pela civilização ocidentais (SAWAFTA, 2013).

²¹⁰ Said (2006) cita por exemplo a obra em três volumes do escritor e historiador árabe Abd al-Rahman al-Jabarti “Merveilles biographiques et historiques; ou chroniques du cheikh Abd-el-Rahman el Djabarti” [“Maravilhas biográficas e históricas; ou crônicas de Sheikh Abd-el-Rahman el Djabarti”] (1814) que descreve a invasão francesa do ponto de vista dos invadidos. Vivendo no Cairo na época da invasão, ele registrou extensamente e com vívidos detalhes o impacto causado pelos invasores, e a inabilidade dos governantes do Egito para enfrentamento do desafio (HOURANI, 2006). Assim, com o apagamento de pessoas como Jabarti, “Description de L’Égypte” está longe de ser um relato científico isento e objetivo do Egito no início do século XIX.

Figura 53 – Um *savant* e um egípcio em “Description de L’Égypte”



Fonte: Edition Originale (2023)²¹¹.

Toda essa produção realizada durante a Campanha de Napoleão estimulou um interesse europeu sem precedentes sobre o Egito e o “orientes”. A efervescência orientalista foi decisiva para moldar o senso comum, os saberes, opiniões e o imaginário do ocidente reterritorializando uma verdadeira linha dura sobre os povos “orientais” colonizados. Tais considerações se estenderam de maneira tão abrangente que é possível percebê-la validando discursos reproduzidos até os dias de hoje.

²¹¹ Segundo Sawaf (2013, p. 16) “É claro que o homem egípcio é totalmente sem importância na cena maior. Ele está fumando e permanece ocioso neste momento monumental e histórico, cujo valor só o francês parece compreender. Disponível em: <https://www.edition-originale.com/fr/voyages-horizons-lointains/afrique-monde-arabe/-description-de-legypte-el-kab-1809-25858>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Especiais veículos de propagação dessa narrativa estão relacionados com os relatos contidos em diários de viajantes e as pinturas²¹² dos séculos XVIII e XIX realizadas principalmente por franceses e alguns britânicos, muitos deles membros de missões diplomáticas ou militares oficiais, como os *savants* que analisamos. No entanto, algumas dessas obras foram feitas por pessoas que nunca sequer estiveram nessas regiões, sendo resultantes dos relatos de outras pessoas e que já carregavam uma alta carga de especulação (MOSA, 2014).

Particularmente, a figura feminina “oriental” foi uma das mais exploradas pelo orientalista europeu e revela em contraste aberrante todos os excessos dispensados pela modéstia da mulher “ocidental”. Said (2006, p. 282) observa o papel altamente sexualizado das mulheres e o caráter orientalista exclusivamente masculino e heterossexista evidente “de maneira particular nos escritos de viajantes e romancistas: as mulheres são em geral criaturas de uma fantasia de poder masculina. Manifestam uma sexualidade ilimitada, são mais ou menos estúpidas e, acima de tudo, insaciáveis.”.

Corroborando com esse posicionamento, Edward William Lane assim descreve as mulheres egípcias em seu famoso relato “An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians” [“Um relato das maneiras e costumes dos egípcios modernos”] (1836):

As mulheres do Egito têm o caráter de serem as mais licenciosas em seus sentimentos de todas as mulheres que pretendem ser consideradas membros de uma nação civilizada; e esse caráter é livremente concedido a eles por seus compatriotas, mesmo em conversas com estrangeiros. (LANE, 1860, p. 295)

²¹² Importante sinalizar que, segundo MacKenzie (1995), o orientalismo acabou se constituindo também num dos principais movimentos na história da arte, sendo também um termo histórico da arte. As principais características do orientalismo também encontram sua personificação nas artes visuais das pinturas orientalistas. Um grande número de proeminentes artistas ocidentais, especialmente franceses e britânicos, escrutinou o “oriente” de vários aspectos para ilustrá-lo e exibi-lo explicitamente. Além desses artistas conhecidos, havia um número notável de amadores que produziram obras como *souvenirs*, cartões postais, e pinturas para o mercado no século XIX. Alguns desses artistas visitaram o Oriente, como Jean-Léon Gérôme, Eugène Delacroix, dentre outros. Os temas principais das obras destes artistas são os de cunho etnográfico, as paisagens, os retratos, cenas de rua do Oriente, os banhos e a representação do haréns. Embora contatos notáveis entre o “oriente” e o “ocidente” pudessem ser vistos antes do século XIX na era renascentista e barroca nas obras de artistas como Bellini, Veronese e Rembrandt, o orientalismo enquanto movimento artístico visual teve seu poder significativo no século XIX. No entanto, a influência do orientalismo continuou em várias formas que podem ser vistas nas obras de muitos artistas como Matisse, Renoir, Kandinsky, Klee no século XX (MACKENZIE, 1995; VARGI, 2010).

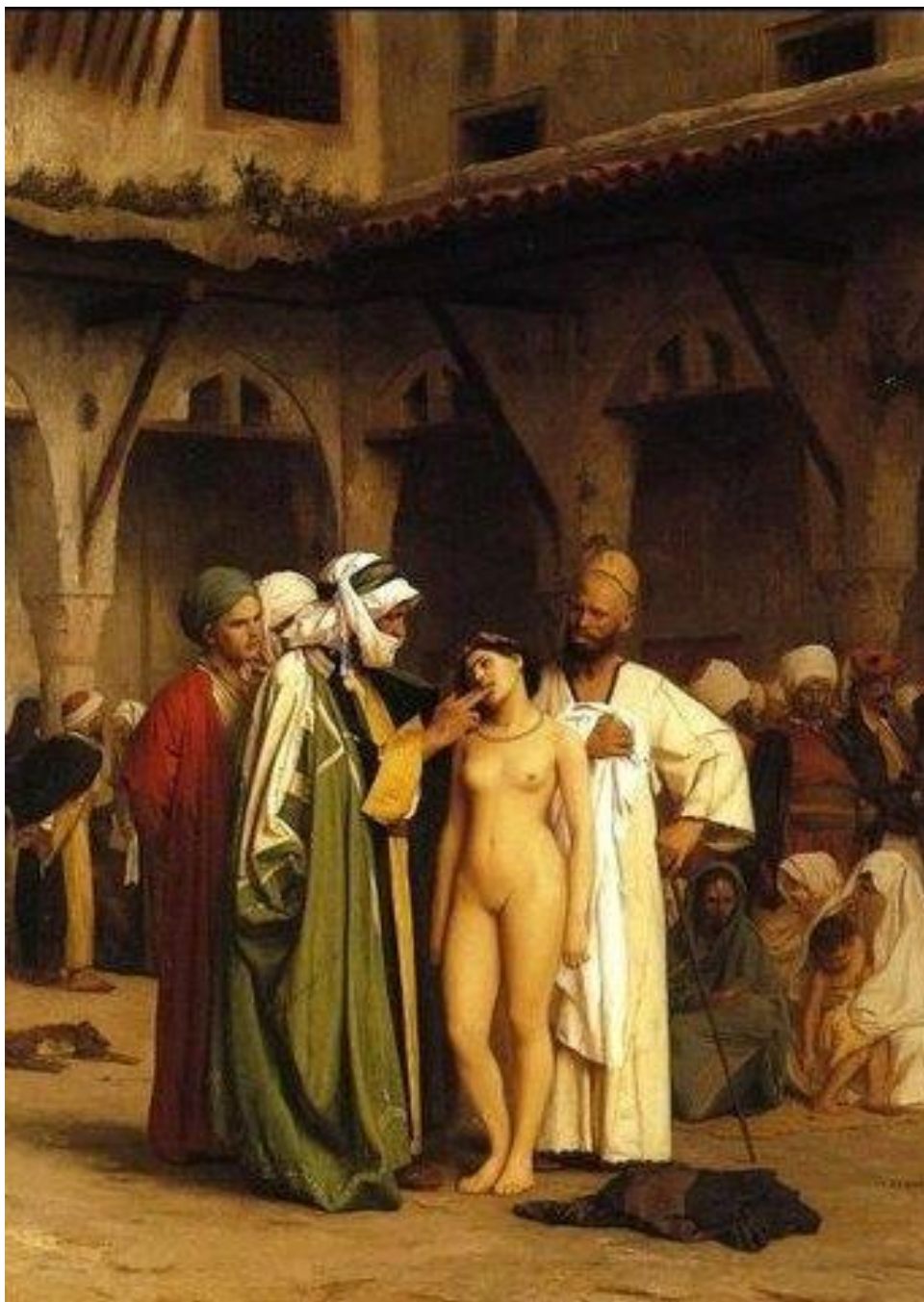
Esses relatos de viagem dos homens europeus da época, bem como a pintura orientalista reterritorializaram a representação de mulheres simultaneamente como possuidoras de uma “natureza libidinosa” e cuja licenciosidade era endossada por seus maridos e mestres e, ao mesmo tempo, como submissas e privadas de liberdade. Neste caso, a privação de liberdade é generosamente abordada em representações de feiras e mercados que as vendiam como escravas e até mesmo a utilização do véu foi considerado um objeto de exotismo, sendo as mulheres veladas e muçulmanas interpretadas como oprimidas e parte de um mundo místico (KARAKAYA, 2022).

Já para a representação dos homens “orientais” foram direcionados ao mesmo tempo ignorância, indolência e violência em sua forma mais bruta. Uma qualidade interessante nessas obras é que a mulher oriental é sempre representada com um tom de pele mais claro que a da figura masculina.

A pintura a seguir “Le marché d'esclaves” [“O Mercado de Escravos”] do pintor francês Jean-Léon Gérôme²¹³ foi concluída por ele em 1866 e retrata um mercado no Oriente Médio, muito provavelmente no Egito (Fig. 54). Embora ele tenha visitado o Oriente Médio em suas viagens quando a escravidão ainda era praticada, o mercado de escravos ao ar livre, conforme mostrado nesta pintura, não existia em meados do século XIX e, portanto, se trata de uma representação idealizada.

²¹³ Gérôme viajou extensivamente visitando a Turquia em 1855 para fazer estudos para uma grande comissão oficial, e dois anos depois viajou para o Egito em preparação para o Salão de 1857, no qual suas primeiras pinturas de gênero egípcio foram exibidas. Na década de 1860, ele retornou ao Egito e também visitou a Judéia, a Síria e os Lugares Santos. Gérôme era fascinado pelo Oriente Médio e muitos de seus trabalhos subsequentes destacaram sua cultura e tradições marcando o início de sua carreira como orientalista ou pintor etnográfico (DORKIN, 2019).

Figura 54 – “Le marché d'esclaves” de Jean-Léon Gérôme (1866)



Fonte: My daily art display (2012)²¹⁴.

Dedicando grande atenção aos detalhes, como é típico da arte orientalista, ele retrata cuidadosamente os trajes usados pelos comerciantes, a

²¹⁴ A pintura foi adquirida por Sterling e Francine Clark em 1930 e faz parte da coleção Sterling and Francine Clark Art Institute em Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos. Se encontra em exibição na Royal Academy, em Londres. Disponível em: <https://mydailyartdisplay.uk/2012/09/14/the-slave-market-by-jean-leon-gerome/>. Acesso em: 26 jul. 2023.

arquitetura dos edifícios circundantes e todas as figuras coadjuvantes na cena como se quisesse referenciar indubitavelmente o “oriental”. Na obra, uma mulher nua oferecida como escrava é cercada por um grupo de potenciais compradores de forma bastante violenta. Um dos homens, vestido com um traje verde e dourado, a trata como um objeto, forçando-a a abrir a boca para examinar melhor seus dentes. Em justaposição à natureza erótica da pintura, sugere-se a hipócrita condenação ao tráfico de escravos quando praticada pelo homem bárbaro e “oriental”.

É justamente esse nível de detalhamento presente não somente nas pinturas orientalistas, mas no próprio discurso em si, que visa criar uma ideia de realidade, molarizando-a. No entanto, essa realidade carece de noção de tempo e história, posto que não projeta nenhuma mudança. Graças as técnicas de acabamento realista, quase como se quisesse esconder a mão do artista na tela, sugere-se ao espectador que não se trata mais de uma pintura, mas uma projeção da realidade objetiva (MACKENZIE, 1995).

É nesse sentido que Nochlin (1989, p. 36) pontua a “ausência de história” como um ponto crucial da tradição da pintura orientalista: “o mundo oriental é um mundo sem mudança, um mundo de costumes e rituais atemporais, intocados pelos processos históricos” Embora tenha havido uma mudança drástica no Oriente Médio no século XIX, os artistas orientalistas designaram meticulosamente o esquema de suas pinturas para representar um mundo constante e atemporal. Para Said (2006, p. 282), esse é justamente o efeito da concepção masculina do mundo para o orientalista que nega a “própria possibilidade de desenvolvimento, transformação, movimento humano - no sentido mais profundo da palavra.”

Além de *Le marché d'esclaves* [“O mercado de escravos”] (1866), essa característica super-realista é especialmente trabalhada nas pinturas de Gérôme e está presente em suas obras mais conhecidas como a já citada “O encantador de serpentes” (1880). Exemplificando esse mesmo *modus operandi* que territorializou a narrativa de supressão da liberdade feminina e violência masculina, a seguir (Fig. 55 e 56) se demonstram as obras orientalistas do pintor inglês Ernest Normand (1857 - 1923) de 1885, “The Bitter Draught of Slavery” [“A poção amarga da escravidão”], e do suíço Otto Pilny (1866 - 1936) de 1910, “The slave Market” [“O mercado de escravos”]:

Figura 55 – “The Bitter Draught of Slavery” de Ernest Normand (1885)



Fonte: Wikimedia Commons (2017)²¹⁵.

Figura 56 – “The slave Market” de Otto Pilny (1910)



Fonte: Jan's Comany Inc. (2023)²¹⁶.

²¹⁵ Atualmente a obra se encontra na Galeria de Arte Cartwright Hall em Bradford, West Yorkshire, na Inglaterra. Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:The_Slave_Market_by_Otto_Pliny.jpg. Acesso em: 26 jul. 2023.

²¹⁶ Disponível em: <https://www.jansantiques.com/Lot/jac1669.php>. Acesso em: 26 jul. 2023.

Em paralelo a essa opressão e submissão, os pintores orientalistas frequentemente descreviam as mulheres orientais como imorais, sendo fartos os estereótipos relacionados a sensualidade e a sexualidade feminina que se encontra sempre disponível. Nesse sentido, os modos da vida cotidiana no “oriente”, incluindo cenas banhos (popularmente chamados de *hamman*), odaliscas e haréns são os temas preferidos desse gênero.

Para os preceitos islâmicos, o *hamman* era um espaço dedicado a purificação que extrapolava o âmbito da higiene física e alcançava o espiritual. Desse modo, por ser uma prática convencional muçulmana, fazia parte do ambiente privado do lar e seu acesso era proibido para pessoas que não fossem membros da família (PASCHOAL, 2019).

Como um exemplo proeminente da deturpação orientalista dos *hammans*, uma das pinturas mais conhecidas do pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867) é *Le bain turc* [O banho turco] (1862), ilustrada a seguir (Fig. 57). Importante pontuar novamente que, assim como muitos pintores, Ingres nunca visitou o Oriente Médio sendo essa pintura puramente um produto de sua fantasia inspirada na descrição dos relatos feitos pela escritora inglesa Lady Mary Wortley Montagu²¹⁷, esposa do embaixador britânico na Turquia na época (LEEKS, 1986; ZIEGENFUSS, 2008; VARGI, 2010).

Retratando um banho turco sem nunca ter visto um, Ingres exhibe várias mulheres com gestos, posturas e movimentos variados, mas que em nada aduzem ao ato de tomar o banho propriamente dito. Importante referenciar nessa obra então, outra qualidade intrínseca ao discurso orientalista, que é um estado de *voyeurismo* que convida o olhar masculino ocidental dominante. Segundo

²¹⁷ Lady Mary Wortley Montagu visitou Istambul e por ser melhor teve acesso a locais proibidos aos olhos masculinos como os banhos, os quais ela descreveu em detalhes minuciosos. “Ela teve a chance de entrar em um lugar onde viajantes homens só podem especular e delinear cada detalhe do banho em suas cartas.” (VARGI, 2010, p. 38). Embora tenha insistido na autenticidade de seu próprio texto e depreciado várias narrativas de viajantes homens, importante acrescentar que o ponto de vista que Lady Montagu escreve também é essencialmente questionável, uma vez que também está carregado do discurso orientalista (ZIEGENFUSS, 2008; SOARES, 2017). Em um trecho ela diz: “Percebi que as damas de pele mais fina e formas mais delicadas tinham a maior parte de minha admiração, embora seus rostos às vezes fossem menos bonitos que os de suas companheiras. Para dizer a verdade, tive maldade o suficiente para desejar secretamente que o Sr. Jervas (pintor irlandês que inclusive retratou Lady Montagu) pudesse estar lá invisível. Imagino que teria melhorado muito sua arte ver tantas belas mulheres nuas em diferentes posturas, algumas conversando, algumas trabalhando, outras tomando café ou sorvete, e muitas negligentemente deitadas em suas almofadas enquanto eram escravas [...]” (MONTAGU, 1763, p. 162).

Vargi (2010, p. 37), “A forma da tela, semelhante a um buraco de fechadura, situa o espectador do outro lado da pintura” e, assim, embora as mulheres estejam sendo observadas elas não tem ciência, nem percebem isso.

Figura 57 – “Le bain turc” (1862) de Jean-Auguste-Dominique Ingres



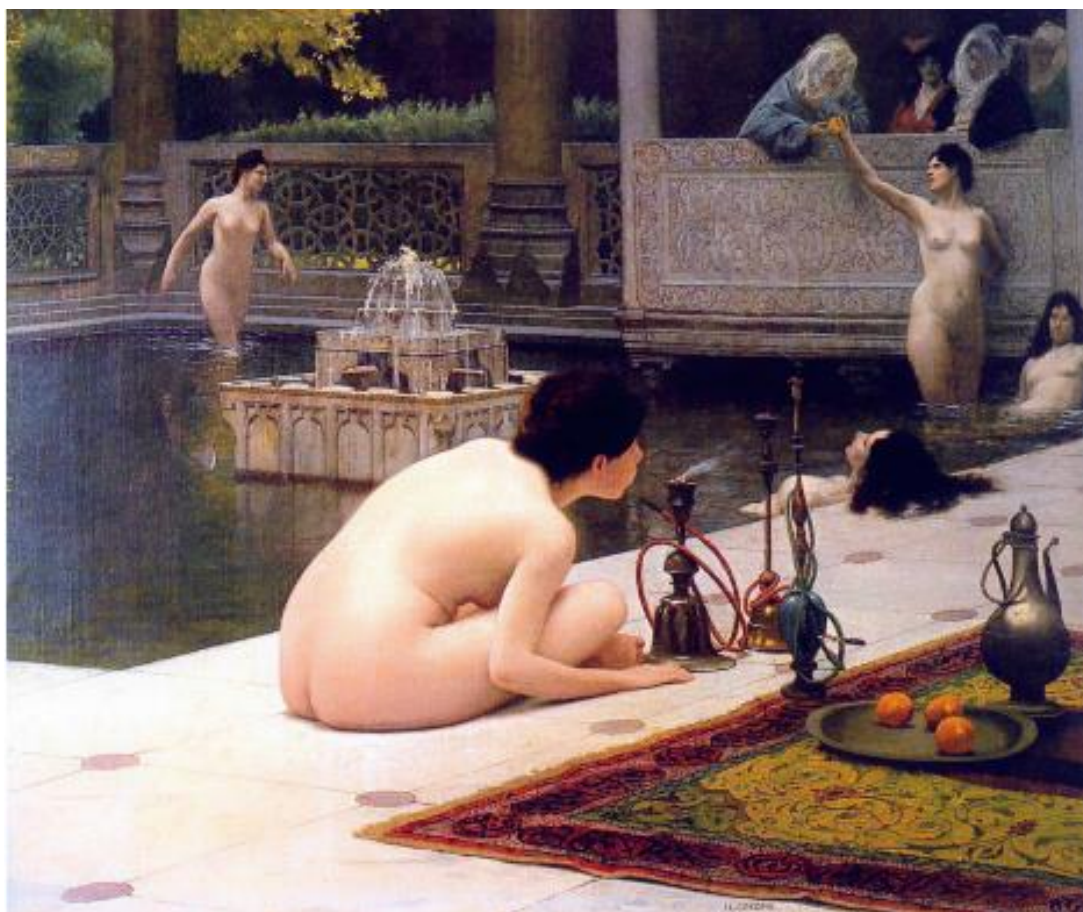
Fonte: The Art post (2019)²¹⁸.

De igual maneira, em “L’Allumeuse de narguilé” [“O Isqueiro narguilé”] (1898) Gérôme apresenta um *hamman*, mas neste, em seu centro, encontra-se uma mulher fumando um narguilé (Fig. 58). O narguilé como um dispositivo usado para o fumo de essências, de tabaco ou outras ervas aromáticas era muito comum nas cafeterias tanto no Império Otomano quanto no Oriente Médio. A sua representação como um objeto de origem “oriental” que confundia os sentidos foi submetida repetidamente às pinturas e fotografias orientalistas como

²¹⁸ Atualmente a obra se encontra no Museu do Louvre desde 1911. Disponível em: <https://www.theartpostblog.com/en/turkish-bath-ingres/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

elemento complementar às cenas de mulheres deitadas letargicamente. Por também estar associado ao haxixe, essas mulheres orientais fumando narguilé com olhares e expressões vazias sugerem ao espectador que “elas não são mais deste mundo observável: elas se movem no espaço etéreo do harém.” (ALLOULA, 1986, p. 74). Percebe-se aí outra dicotomia que se estabelece entre o mundo observável como sendo o “ocidente”, o espaço etéreo como o “oriente”.

Figura 58 – “L'Allumeuse de narguilé” (1898) de Gérôme



Fonte: Wikiart (2020)²¹⁹.

Ademais, de acordo ainda a Alloula (1986), a coleção de objetos tinha a função de sugerir uma moldura realista que é tocada pela autenticidade. Nesse sentido as diferenças são ignoradas e reduzidas a um conjunto de adereços insensíveis às mudanças históricas para exibir um “oriente” imaginário atemporal. Aliados com as poses sugestivas e submissas das mulheres, todos

²¹⁹ Disponível em: <https://www.wikiart.org/fr/jean-leon-gerome/lallumeuse-de-narguile-1898>. Acesso em: 28 jul. 2023.

esses elementos fizeram parte da parafernália etnográfica que serviu para construir a própria ideia de “oriente” (VARGI, 2010).

Outrossim, a representação de mulheres nuas, ociosas e passivas define visualmente a função social e cultural da hierarquia de gênero. É outra dicotomia que se estabelece em contraste com a atitude masculina que é guiada pelo ânimo, disposição e vontade. Esse estado de languidez que flerta com o desejo do observador masculino, como se o convidasse, está fartamente representado nos corpos de mulheres retratadas ainda como odaliscas ou nos haréns, outra obsessão da produção de arte visual e narrativas textuais orientalistas.

No que concerne ao harém, a palavra importada do árabe via turco, significa “zona proibida” e em certo sentido, seu conceito é tanto arquitetônico quanto religioso e social (DORFMAN, 2017). Assim como os *hammans*, também era destinado à vida íntima e familiar e funcionava como um espaço de socialização de uma casa islâmica seja num palácio ou numa residência comum²²⁰ (DIB, 2011). Reservado às mulheres e crianças, incluindo aí parte da criadagem, estava fora dos limites de qualquer homem que não fosse parente próximo (GRAHAM-BROWN, 1988; DIB, 2011). Nesse sentido era inconcebível para artistas homens europeus ter acesso a aposentos femininos fechados ou haréns reais.

No entanto, como o “oriente” é sempre ilustrado como um lugar de deleite e sexualidade excessiva, o pintor ocidental configurou todos os lugares sagrados e invioláveis com os *hammans* e haréns de forma bastante distorcida e que rapidamente se territorializou no imaginário coletivo dos europeus. Conforme Herath (2016), a inacessibilidade dos haréns otomanos aos homens europeus ajudou a perpetuar a imagem do harém como de natureza puramente sexual e contribuiu para o discurso imperialista que desdobrava a imagem feminina como um lugar de fantasia erótica masculina sobre possuir e controlar mulheres.

²²⁰ Uma casa otomana de classe alta, por exemplo, era dividida em duas partes: o *haremlik* (espaço interno e privado) e o *selamlık* (espaço externo e público). Somente este último teria sido acessível a homens estrangeiros, então pode-se afirmar indubitavelmente que nenhuma das pinturas de harém que formam uma parte tão importante do cânone do orientalismo - um subconjunto do realismo acadêmico do século XIX - poderia ter sido feita de fato, da realidade (DORFMAN, 2017).

[...] foi o harém turco que, entre os séculos XVIII e XX – juntamente com o harém árabe das mil e uma noites – chamou maior atenção da Europa sobre o assunto, quase sempre abordado sob o ponto de vista da sexualidade, que povoou o mundo de então com os sonhos de vários artistas pintores europeus que jamais haviam entrado num harém. (CAMARGO-MORO, 2005, p. 175)

O fascínio que os viajantes europeus tinham pelos haréns do Cairo foi bem documentado na ficção, assim como em muitas pinturas orientalistas como a obra do pintor orientalista espanhol Juan Giménez Martín (1858 -1901). O artista reproduz essa fantasia do harém retratando a disponibilidade da mulher que serve aos interesses do senhor do harém na obra (Fig. 59) conhecida como “The Sultan’s Favorite” [“A favorita do Sultão”].

Figura 59 – “The Sultan’s Favorite” de Juan Giménez Martín (1858-1901)



Fonte: Flagler Museum (2017)²²¹.

²²¹ Essa obra faz parte do acervo de Henry Morrison Flagler (1830-1913), um magnata americano do petróleo, ferrovias e hotéis, também conhecido como fundador das cidades de Miami e Palm Beach, Flórida. Compartilhando o gosto de seus colegas colecionadores pelo orientalismo, possuía pelo menos seis pinturas de harém, todas colocadas na mostra “Harem: Unveiling the Mystery of Orientalist Art” [“Harem: Desvelando o Mistério da Arte Orientalista”] no *Henry Morrison Flagler Museum* em Palm Beach, Flórida e organizado em 2017 pela curadoria de Tracy Kamerer (DORFMAN, 2017). Disponível em: <https://flaglermuseum.us/harem-unveiling-the-mystery-of-orientalist-art>. Acesso em: 11 jul. 2023.

No primeiro plano da pintura de Juan Giménez Martín, a mulher de pele clara se encontra reclinada em um divã em meio a colunas e arcos de mármore passando o tempo enquanto se abana. Enquanto isso, o monarca de turbante se aproxima pisando em um tapete vermelho e cheio de flores que foram colocados só para ele. Toda a construção desse cenário de harém também corrobora para repetir a mesma narrativa orientalista: o incenso e narguilé que entorpecem os sentidos e um tapete com cabeça de leopardo realça o aspecto selvagem. A mulher, embora se entregue aos seus próprios deleites, existe claramente para satisfazer o prazer do sultão.

Outro elemento que foi exaustivamente apropriado pela representação orientalista foi a *mashrabeya*. O termo é uma derivação da palavra árabe *mashraba*, que significa a sala onde as bebidas são servidas. Segundo Shokri (2018) acredita-se que o propósito da *mashrabeya* era inicialmente armazenar urnas de água, uma vez que em virtude de seu formato, permitia que a sala permanecesse suficientemente sombreada e fresca durante o longo calor do verão. Outra tradução provável da palavra é “terraço”, de onde as donas da casa podiam observar as ruas sem serem vistas.

A *mashrabeya* é, então, uma treliça de madeira tradicionalmente usada como tela na fachada das residências e nos pátios abertos de espaços privados e públicos, sendo um exemplo da arquitetura islâmica comum em quase todos os lares do Cairo. Ela exercia um importante papel social ao limitar o espaço físico que as mulheres ocupavam impedindo o acesso visual externo em locais expostos publicamente, ou seja, permitia que suas ocupantes olhassem para fora, mas impedia que alguém olhasse para dentro.

Assim como aconteceu com o harém e os *hammans*, os imperativos sociais que isolavam essa existência íntima dos olhos curiosos do crescente número de estrangeiros que chegavam ao Cairo tornaram-se, eles próprios, a inspiração para os pintores europeus inventarem sua própria narrativa da vida por trás do *mashrabeya*²²².

²²² Shokri (2018) afirma uma dimensão metafórica a partir do significado e do *design* do *mashrabeya*, representando, assim, a entrada para dois mundos diferentes: “Primeiro, o mundo público no qual famílias respeitáveis devem ser apresentadas ao mundo. Em segundo lugar, o mundo privado ao qual nenhum acesso é permitido e que só pode ser trazido à vida se o homem da casa permitir o acesso, ou se o artista estrangeiro decidir criar sua própria visão desse mundo interior e privado.” (SHOKRI, 2018, p. 253).

Mesmo que as mulheres do outro lado do *mashrabeya* pudessem contemplar o mundo além de suas casas, seu olhar certamente não foi retribuído por qualquer pessoa do outro lado da *mashrabeya*, muito menos por qualquer um dos viajantes e mercadores europeus que povoavam cada vez mais o Cairo. (SHOKRI, 2018, p. 251-252)

O pintor orientalista inglês John Frederick Lewis (1804 - 1876) embora tenha passado toda a década de 1840 no Cairo, criou um vasto número de pinturas orientalistas sobre as quais se baseou liberalmente. O uso das treliças de madeira é uma característica precisa do harém incluída por Lewis em suas pinturas, sendo uma tentativa de adicionar autenticidade a essa representação.

Figura 60 – “A Lady Receiving Visitors (The Reception)” (1873) de John Frederick Lewis



Fonte: Yale Alumni Magazine (2008)²²³.

²²³ A obra foi exibida pela primeira vez na Royal Academy of Arts [Academia Real de Artes] sob o título mais longo de “A Lady Receiving Visitors: The Apartment is the Mandarah, the Lower Floor of the House, Cairo”. [“Uma senhora recebe visitantes: O apartamento é o mandarah, o piso mais baixo da casa”]. Foi executado em 1873, mais de 20 anos após o retorno de Lewis

A obra “The Reception” [“A Recepção”] ilustrada acima (Fig. 60), foi executada em 1873, mais de 20 anos após o retorno de Lewis à Inglaterra. Aqui também, cada elemento da composição, desde a figura reclinada (que se presumia ser a primeira esposa do harém), os padrões, textura e ornamentos das personagens, os elementos arquitetônicos incluindo a *mashrabeya*, vidraças, metalurgia e decoração de azulejos; até a gazela de estimação (que era conhecida por ser a favorita nas famílias egípcias abastadas do século XIX), trabalha para criar uma impressão de autenticidade.

Certamente, o design do *mashrabeya* espelhado na obra é esteticamente e praticamente projetado para inspirar mistério e, ao fazê-lo, isola ainda mais a narrativa das mulheres que vivem por trás dele. Lewis parece estar levantando o véu da privacidade que, de outra forma, escondia dos olhos masculinos o reino feminino do harém, e a aura de plausibilidade permite que ele excite seu público inglês com suas sugestões eróticas de calor e torpor da tarde.

Todavia, a pintura de Lewis, que pretende revelar a verdade sobre o harém a partir de sua representação escrupulosamente detalhada da sala em *The Reception* não é nem mesmo uma representação dos aposentos das mulheres em uma casa muçulmana, mas na verdade é uma representação de uma sala de recepção masculina (TRUMBLE, 2008). Nesse sentido, é inteiramente consistente com a atitude apriorística e condescendente dos europeus em relação às suas possessões coloniais no Oriente Médio.

Escondida nos recantos mais profundos do harém, onde se reclina em lascivo autoabandono, a odalisca tornou-se outro fetiche do olhar europeu. Conforme Alloula (1986, p. 74), “acima de todas as outras, a figura da odalisca é o próprio símbolo e a expressão máxima do harém.”. A figura letárgica desse espaço sagrado e inviolável torna-se revelada, desmistificada e, assim, pelo olhar europeu, a mulher “oriental” torna-se acessível e disponível para o espectador. Reiterando o *modus operandi*, a pintura orientalista reveste as odaliscas com trajes e acessórios etnográficos e as coloca em poses voluptuosas que, pela apropriação e imaginação do pintor as transforma em um brinquedo flexível e lascivo (VARGI, 2010).

à Inglaterra. Disponível em: <https://yalealumnimagazine.org/articles/2042-object-lesson>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Etimologicamente *odalik* vem do turco e significa “camareira” e dela, duas palavras europeias errôneas se formaram: a francesa *odalisque* e a italiana *odalisca*. Na interpretação europeia, também incorreta e imprecisa, ela passou a designar uma amante ou concubina no harém do sultão ou outro homem rico (FÜLEMILE, 2018). Fugindo a esse construto, as odaliscas eram como criadas da casa ou servas e muitas vezes eram adquiridas pelos sultões em mercados ou batalhas (PASCHOAL, 2019).

Mesmo estando num patamar mais baixo em relação a hierarquia da casa onde estavam, elas eram treinadas nas mais diversas atribuições incluindo etiqueta e bons modos, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança. O talento desenvolvido e reconhecido nessas atribuições lhe permitiria inclusive ascender, tornando-se uma das esposas do sultão o que lhe auferia posição e poder (DIB, 2011). As odaliscas tinham suas próprias ocupações e ambições, muito diferente da narrativa orientalista que as retrata passivamente e cuja erotização e mistificação serve para criar simultaneamente uma aura sobrenatural, mítica e quimérica em torno do próprio “oriente”.

Como exemplo, analisemos a pintura “La grande odalisque” [“A grande odalisca”] (1814) de Ingres (Fig. 61). Decerto, uma criada da casa ou serva jamais faria seu trabalho nua, mas na arte “ocidental” de Ingres não apenas a figura está sem roupa (exceto por uma faixa na cabeça), como também segura um bocal de narguilé em uma das mãos e dá ao espectador um olhar convidativo.

Figura 61 – “La Grande Odalisque” (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres



Fonte: Theart Post blog (2019)²²⁴.

Em “La grande odalisque” (1814), a sexualidade feminina é intensificada ao alongar a coluna e a região pélvica, sugerindo maior sensualidade, prazer sexual e fantasia. O nu reclinado em uma pose lânguida é ao mesmo tempo provocativa e indulgente, posto que não expressa sua vontade, mas o que o espectador masculino desejava “fazer” para ela. Ademais, “Seu olhar recatado em relação ao espectador implicava sua consciência, complacência e subordinação ao *voyeurismo* (o olhar masculino) e, portanto, aumentava o erotismo” (SYED, 2021, p. 17).

Obras de arte orientalistas como “O mercado de escravos” (1866) e “O isqueiro narguilé” (1898) de Gérôme, “Odalisca” (1857) de Delacroix (1798 - 1863), “A grande odalisca” (1814) e “Odalisca com escravo” (1839) de Jean Auguste Dominique Ingres e muitas outras, são problemáticas porque não apenas territorializam a objetificação, sexualização e escárnio do “oriente”, mas também a falta de representação autêntica da sua cultura e sociedade, a julgar pelas feições europeias e tom de pele claro dessas mulheres. Assim, tais obras ficcionais e fantasiosas territorializaram uma construção “ocidental” de como seria uma experiência sexual luxuosa e distante num lugar de experimentações lascivas, sinistras e novas para o público masculino francês do século XIX.

²²⁴ A Grande Odalisca de Ingres está no Museu do Louvre desde 1899. Interessante notar que essa figura feminina vai aparecer mais tarde na obra “O Banho Turco”, já comentada acima. Disponível em: <https://www.theartpostblog.com/en/grande-odalisque-ingres/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

Figura 62 – “L'Odalisque à l'esclave” (1839) de Ingres



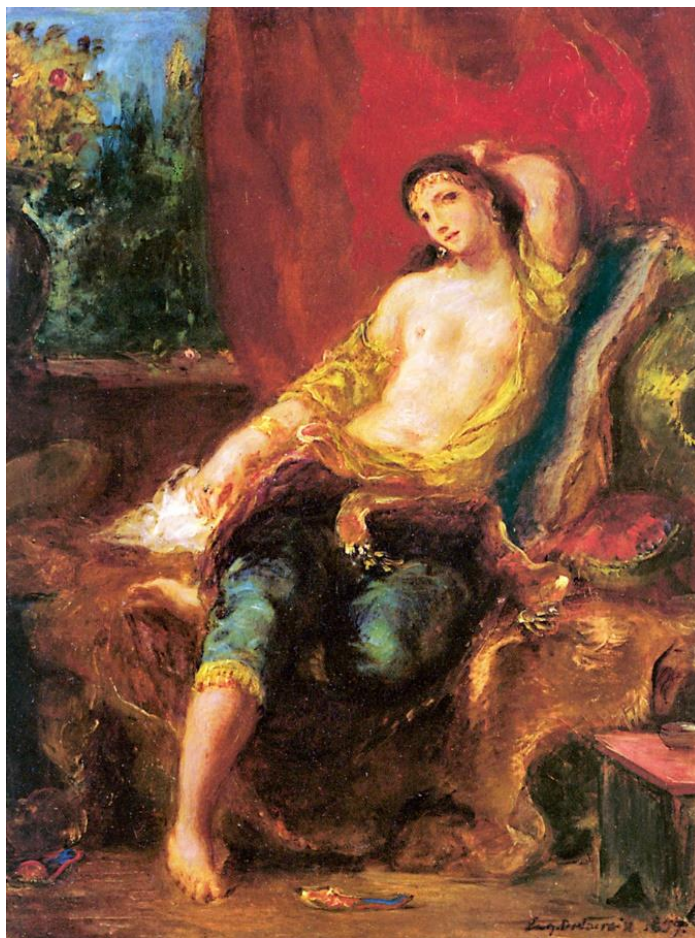
Fonte: Harvard Art Museums (2023)²²⁵.

Sobretudo, verifica-se a atribuição de poder ao espectador masculino europeu, que possui as mulheres nuas e seminuas através do já citado *voyeurismo*. Syed (2021) observa assertivamente que obras como essas tornou seguro, confortável e aceitável para a sociedade francesa obter prazer sexual ao olhar para um corpo feminino nu, com um senso de distância, desapego e superioridade moral e racial. Assim, tais imagens certamente molarizaram a propaganda orientalista francesa e manifestavam, segundo a autora:

[...] os desejos e medos orientalistas sobre o oriente - desejos pela utopia erótica que simbolizava na psique europeia e o medo do desconhecido, do outro e, devido à longa história de agressão e violência entre o ocidente cristão e o oriente islâmico. (SYED, 2021, p. 19).

²²⁵ Disponível em: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/299806>. Acesso em: 28 jul. 2023.

Figura 63 – “Odalisque” (1857) de Eugène Delacroix



Fonte: Cabinet Magazine (2014)²²⁶.

Inserida nesse universo de haréns e odaliscas, uma das figuras femininas mais emblemáticas do orientalismo é, sem sombra de dúvidas, a dançarina “oriental”. Ela se situa justamente nesse espaço de exotização e fantasia sobre a suposta alteridade do “oriente”. A dançarina reitera, portanto, o correlato visual de superioridade racial, moral e cultural em que a Europa era o macho dominante e poderoso, e o “oriente”, a fêmea submissa e subordinada.

Os temas em que a dançarina aparece estão todos territorializados pela diferença, imoralidade, erotismo e mistério, que perpetuou o mito do “oriente primitivo” e deu justificativa moral ao direito do homem branco de controlar, moralizar e civilizar o “oriente incivilizado”, lascivo e vulgar. Territorializada pelo

²²⁶ Disponível em: <https://www.cabinetmagazine.org/issues/54/worth.php>. Acesso em: 28 jul. 2023.

orientalismo, a dançarina representava, ou melhor, era uma personificação do “oriente” com todas as suas implicações.

Duas imagens bastante elucidativas acerca de como a Europa representava a figura da mulher e da dançarina “oriental” antes do discurso orientalista moderno são, respectivamente, as obras “Predica di San Marco in Alessandria” [“São Marcos Pregando em Alexandria”] (1507) do veneziano Gentile Bellini (1429 - 1507) e “Eine Tanzende Türkin” [“Uma dançarina turca”] (1703) de Caspar Luyken (1672 - 1708).

Figura 64 – “Predica di San Marco in Alessandria” (1507) de Gentile Bellini



Fonte: Wikipedia (2016)²²⁷.

²²⁷ Atualmente a obra se encontra em Milão, na Pinacoteca de Brera. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gentile_e_giovanni_bellini,_predica_di_san_marco_in_alessandria_01.jpg. Acesso em: 30 jul. 2023.

Figura 65 – “Eine Tanzende Türkin” (1703) de C. Luyken



Fonte: British Museum (2023)²²⁸.

Um fato interessante é que a obra de Bellini é considerada “o exemplo pictórico mais antigo da representação autêntica de uma mulher turca.” (FÜLEMILE, 2018, p. 57). No centro, em primeiro plano da composição, está um grupo sentado de mulheres turcas cobertas com véu. Embora houvesse uma “orientalização” da cena, reforçada por elementos pictóricos como palmeiras, camelos, girafas e servos negros de peito descoberto, as pessoas que ouvem São Marcos, incluindo as mulheres, estão vestidas com trajes como os que Bellini viu *in loco* na corte turca²²⁹.

²²⁸ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-2859. Acesso em: 30 jul. 2023.

²²⁹ Um dos primeiros artistas europeus a retratar figuras orientais não apenas de acordo com a tradição iconográfica existente, mas seguindo suas próprias impressões pessoais da corte turca, foi o veneziano Gentile Bellini. Considerado como um retratista qualificado, em 1479 foi enviado pela corte da República de Veneza à corte de Maomé II (1451-1481), onde permaneceu durante um ano. Embora tenha pintado a profundidade segundo os princípios da perspectiva centralizada renascentista e com a técnica do óleo, o carácter narrativo das suas representações e a precisão decorativa do seu estilo aproximam-se da pintura miniatura turco-persa. Bellini também serviu como fonte direta para as imagens “orientalizantes” de

Da mesma maneira, mesmo tendo se passado quase duzentos anos entre as obras citadas, a dançarina turca do ilustrador holandês Caspar Luyken (1703)²³⁰, não é exibida em poses sensuais ou sem roupas, como a maioria das mulheres foram retratadas a partir do orientalismo moderno. Pelo contrário, antes do final do século XVIII, para os artistas gráficos europeus, a mulher turca foi apresentada através da curiosidade sobre seu vestuário, ou por algum elemento dele na forma de um atributo. Embora a nudez não fizesse parte da representação inicial das mulheres turcas, isso não quer dizer que não existisse um tal tipo de orientalismo, já que a riqueza acentuada de roupas e joias ganhou a conotação de “um meio de sedução ou um símbolo do passado imoral e mundano da mulher.” (FÜLEMILE, 2018, p. 79)²³¹.

Não obstante as imagens acima (Fig. 64 e 65) explicitadas retratarem o contexto turco, abaixo consta a mais antiga ilustração conhecida de dançarinas do Egito por um artista europeu (FRASER, 2015). A esse respeito, o autor britânico Richard Pococke (1743-1745) retratou uma dançarina e sua percussionista mulher em “Description of the East and some other countries: observations on Egypt” [“Descrição sobre o Leste e de alguns outros países: observações do Egito”] produzida entre 1737 e 1738, período em que esteve no Egito, muito antes da Campanha de Napoleão no Egito.

A gravura abaixo (Fig. 66) identifica quatro mulheres: “an egyptian woman” [“uma mulher egípcia”], dancing women of Egypt [“mulheres dançarinas

outros artistas contemporâneos como Pisanello, Pinturicchio, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair e outros. Importante sinalizar que a obra foi finalizada pelo seu irmão Giovanni em 1508, em virtude do falecimento de Gentile (FÜLEMILE, 2018).

²³⁰ Nesse sentido: “As belas gravuras de Luyken, no entanto, não contêm nenhum traço de preconceito, estereótipo ou zombaria. Quer sejam imperatrizes ou camponesas da Morávia, burgueses alemães ou nativos africanos, suas figuras são todas desenhadas com igual empatia. [...] A série de Luyken também foi copiada por muitos, embora tenha sido influente principalmente nos países de língua alemã.” (FÜLEMILE, 2018, p. 91).

²³¹ Fülemile argumenta que a representação da roupa desempenhou um papel importante nas primeiras representações das mulheres orientais e do próprio “oriente”. Os elementos “orientais” presentes nas vestes de personagens considerados desvirtuados foram popularizados por meio de histórias bíblicas como a esposa de Potifar, Bate-Seba, Judite, Delila, Ester, a Rainha de Sabá, as filhas de Ló, Salomé e Maria Madalena. “Através de uma nova conexão entre conotações, ou através da inversão de conotações, os aspectos negativos da personalidade interior de um personagem foram deslocados dos objetos de atributos orientais enfatizados pictoricamente para o próprio Oriente. Na leitura final, a deficiência moral foi percebida como uma qualidade oriental. Este significado subjacente torna-se ainda mais evidente quando consideramos que os elementos orientais são diminuídos nas representações de Jesus e Maria, criando uma oposição consciente.” (FÜLEMILE, 2018, p. 79).

egípcias”] e “an arab woman” [“uma mulher árabe”]. Como se pode observar, nenhuma delas está despida. No entanto isso não deixou de revelar o preconceito que acompanha a ilustração a seguir, uma vez que o autor as descreve como “pouca virtuosas e vulgares, muito embora elas reivindicassem o contrário.” (POCOCKE, 1738, p. 192).

Figura 66 – Mulheres e dançarina egípcias de Richard Pococke (1738)



Fonte: Pococke (1738, p. 193)²³².

Já para demonstrar o construto orientalista moderno que recai sobre a representação pictórica da dançarina, as obras abaixo (Fig. 67 e 68) de pintores da virada do século XIX para o XX são bem emblemáticas.

Em todos os exemplos, as dançarinas são mostradas entretendo uma plateia eminentemente masculina. Além disso, todas possuem pele clara, estão seminuas e utilizam acessórios e elementos representativos das vestes “orientais” (o turbante, tecidos ricos, joias e véu em destaque), atributos que

²³² Embora Pococke não tenha utilizado nenhuma terminologia que designasse a categoria que representa a dançarina, é muito provável que ela pertencesse ao grupo de artistas que dançavam publicamente conhecidas como ghawazi, conforme será analisado no próximo Platô. Ele assim as descreve: “Há outras mulheres que andam sem vergonha pelas ruas, dançando, cantando e tocando alguns instrumentos [...]. Supostamente elas podem ser não muito virtuosas; e ainda assim elas dizem que o são [...]” (POCOCKE, 1738, p. 192, tradução nossa). Texto original: “There are women who go barefaced about the streets, dancing, singing, playing on some instrument [...]. These may not be supposed to be very virtuous; and yet they say they are so [...]”.

Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/me6h66jf/items?canvas=7&query=pl+59>. Acesso em: 20 ago. 2023.

estão enraizados na própria estética do colonialismo europeu. Enquanto a dançarina de Otto Pilny atende ao deleite de um grupo de beduínos no deserto, as dançarinas de harém de Gaston Guedy (1874 - 1955) e Hans Zatzka (1859 - 1945) sugerem satisfazer o prazer do sultão.

Figura 67 – “Der Beduinentänzer” de Otto Pilny



Fonte: Meisterdrucke (2023)²³³.

²³³ Pintura feita entre o final do século XIX e início do século XX. Disponível em <https://www.meisterdrucke.de>. Acesso em: 5 ago. 2023.

Figura 68 – “Harem Dancer” de Gaston Guedy e Hans Zatzka



Fonte: Christie's (2023); La Conchiglia di Venere (2011)²³⁴.

Entendendo a categorização do orientalismo como um tipo de arte política, é importante destacar que tudo que nela se retrata funciona como uma propaganda para agendas colonialistas e não deve ser percebida sem uma análise crítica dessa estrutura de poder particular, neste caso, o imperialismo europeu. O viés oculto sob o disfarce de objetividade em obras como essas, bem como em inúmeros relatos literários desse período ajudaram a reterritorializar uma estereotipada “orientalização” no Norte da África e Oriente Médio, incluindo aí suas danças. Em essência, o orientalismo deu aos artistas e outros fabricantes culturais a encenação mental adequada para criar obras sem o auxílio de fontes primárias, ou seja, um recurso que permitiu aos artistas representar um “oriente” sem nunca terem saído do conforto dos seus estúdios europeus (ZIEGENFUSS, 2008).

²³⁴ Disponível, respectivamente, em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-1821759> e <https://conchigliadivenere.wordpress.com/2011/04/12/hans-zatzka-1859-1949-austrian/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

Dessa maneira, assim como ocorreu com figuras emblemáticas como o harém e a odalisca, as representações das mulheres dançarinas se tornaram não apenas extremamente conhecidas, mas foram vistas como uma descrição autêntica e objetiva das danças dessas regiões. Conforme Jarmakani (2008, p. 4), “a ideia de que são representações historicamente precisas e autênticas da feminilidade árabe é a mentira que torna sua fabricação possível.”. No entanto, a posição voyeurística dessas obras denuncia o status estrangeiro, branco e “ocidental” de quem as executou, em vez da autenticidade e realidade do que (ou quem) foi representado.

A partir dessa perspectiva crítica, elementos pictóricos como a sensualidade do uso de tecidos translúcidos, o olhar convidativo que teima em permear sua figura, o posicionamento suave e lânguido de seu corpo, o foco recorrente em seus seios e região genital, dentro ainda de um cenário “exótico” (o deserto, o harém, o *hamman*), reterritorializaram a dançarina como objeto sexual permitindo o livre exercício da fantasia sexual masculina. Sua imagem reitera assim, “a aventura colonial, imperial e eurocêntrica de apropriação de terras, recursos e pessoas” (HARRIS, 2003, p. 130).

Finalmente, a figura da dançarina a partir do cânone orientalista suprime a desterritorialização a qual ela foi exposta para focar na sua completa reterritorialização. Assim como a dança, elementos emblemáticos da cultura do “oriente” foram reterritorializados pelo olhar “ocidental” para satisfazer uma agenda orientalista. Percebemos assim, que o enfoque na sua reterritorialização pelos padrões europeus, não lhe torna suscetível de mudanças, estando confinada a um estereótipo eternamente enrijecido. Além disso, verifica-se uma generalização de toda uma multiplicidade que perfaz o universo das danças do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Há assim, o apagamento e supressão deliberada de subjetividades, identidades e corporeidades, bem como de suas infinitas trocas transnacionais desde a antiguidade.

O enfoque trazido por Deleuze e Guattari, por outro lado, aposta na potência da desterritorialização e na argumentação cuja base reside na possibilidade de diferenciação trazida na fórmula “n-1”. Em sua obra prevalece uma defesa conceitual e teórica direcionada para o que é desterritorializado, desmontado, múltiplo: o devir, o rizoma. Ao afirmar que tudo que se construiu, tudo que se estruturou veio da desterritorialização, entende-se também que

existia uma organização que era previamente molar e que, embora tenha vindo primeiro, não é sinônimo de fim, mas é possibilidade de diferenciação.

Nesse sentido é que representações completamente contestáveis da dança passaram a ser vistas como historicamente precisas e autênticas, posto que havia toda uma estrutura prévia de enrijecimento provocada pelo orientalismo e que tornou possível a criação de algo completamente novo. Levando isso em consideração, é que ao chegar na Europa e Estados Unidos no século XIX, as manifestações de dança desses povos foram todas generalizadas passando a receber o nome de Dança do Ventre, já sinalizado previamente nessa pesquisa como uma tradução literal do francês *Danse du Ventre*.

Pensar nesses termos nos conduz ao entendimento de que a Dança do Ventre é fruto exatamente de um tal tipo de desterritorialização, que é ao mesmo tempo condicionante de seus próprios agenciamentos. Se danças outras foram reterritorializadas pelo orientalismo para se diferenciarem no que hoje se estabelece como Dança do Ventre, ela pode muito bem vir a ser desterritorializada novamente para combater e atacar as mesmas bases conceituais que a molarizaram, ressignificando seus próprios estereótipos. Ela é assim, um agenciamento múltiplo em que coexistem linhas molares, moleculares e de fuga em permanente reorganização.

Do exposto, compreende-se que mapas inteiros foram completamente reorganizados a partir das desconfigurações, quebras e rupturas promovidas pelo orientalismo. Ao mesmo tempo que desterritorializações estabeleceram inovações outras, muitos territórios foram mitigados a partir de sucessivas reterritorializações. Traçaremos, assim, no próximo Platô a cartografia das manifestações de dança que a agenda orientalista tratou de reterritorializar para culminar na atual Dança do Ventre e seus desdobramentos possíveis a partir de uma contínua desterritorialização que não para e nem deve parar de se reinventar sob pena de estratificar-se.

PLATÔ V – PRINCÍPIOS DA CARTOGRAFIA E DECALCOMANIA

No Platô anterior discorremos acerca de como se deu o processo de reterritorialização da linha dura orientalista dentro de figuras que passaram a compor o próprio imaginário do que é o “oriental” como o harém, a odalisca e a dançarina. No que concerne a dança, percebemos que ao mesmo tempo em que houve a reterritorialização dessas manifestações nativas pela carga orientalista surgiu também uma maneira de as representar a partir da designação de Dança do Ventre. A partir da potência da desterritorialização, linhas duras orientalistas passam a coexistir com a molecularidade de tais manifestações para fazer surgir, assim, um novo território.

Entendemos ainda que, justamente por esses processos se movimentarem de maneira concomitante, há sempre o risco do que foi desorganizado, voltar a se estratificar, retornando assim às mesmas linhas duras que uma vez funcionaram como fuga. Da mesma maneira, a contenção da desterritorialização não é algo desejável, posto que uma realidade que não se transforma acaba por se tornar sintomática das disfunções que reproduz. É nesse constante movimento de conexão heterogênea e ruptura de múltiplos elementos (estando nessa afirmação os quatro princípios já analisados até aqui) que o rizoma cria cartografias, verdadeiros mapas e decalques que agenciam, assim, a realidade.

Para entender a natureza dessa cartografia, passaremos a analisar de maneira um pouco mais profunda acerca das danças que o orientalismo reterritorializou, uma vez que elas não estão (e nem devem ser) apagadas sob pena da já citada estratificação que apenas cria decalques orientalistas e não verdadeiros mapas que os transpõem. Sua importância deve ser destacada uma vez que foi a partir de seus agenciamentos que a Dança do Ventre se manifestou, sendo difundida globalmente a partir de instituições propagandísticas e meios de comunicação da Modernidade. Para os praticantes atuais dessa modalidade, o reconhecimento desses elementos é importante fator para evitar a reprodução dos estereótipos e generalizações que a ela estão associados.

Finalmente, após análise dessas danças e sua reterritorialização pelo crivo orientalista traçaremos outro mapa, dessa vez destacando a

desterritorialização da Dança do Ventre como processo que tem permitido a sua ressignificação como potência geradora de novas danças e que sobretudo, afirma e desenvolve os seus praticantes. Previamente, porém, retomemos a escolha metodológica adotada nesse trabalho de explicitar de maneira filosófica os **princípios da cartografia e decalcomania** como Deleuze e Guattari o conceberam, para assim os aplicarmos dentro de nosso objeto de pesquisa:

5º e 6º - **Princípio de cartografia e de decalcomania:** um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 29)

Mais uma vez os autores discorrem de dois princípios de forma conjunta para demonstrar que se inter-relacionam e reafirmar o entrecruzamento que é mantido entre todos os demais. Ora, se o rizoma não se cansa de se conectar em todas as suas dimensões, se está sempre por devir e em processo de movimento constante, promovendo desterritorializações e reterritorializações, estabelece-se aí a sua característica cartográfica.

O conceito de cartografia desenvolvido por Deleuze e Guattari encontra substrato na obra de Fernand Deligny²³⁵ que, em seu trabalho de educador com crianças autistas, desenvolve o conceito de mapa entre 1969 e 1970²³⁶. Seu contato se deu inicialmente com Guattari com quem trabalhou em La Borde entre 1965 e 1967 juntamente com Jean Oury. Ao deixar La Borde em 1967, Deligny parte para Cévennes no Sul da França, onde Guattari tinha uma propriedade, e permanece lá por trinta anos. Em seguida, ele vai para Graniers onde ficaria até sua morte em 1996 (MIGUEL, 2015; COSTA, 2020).

Tendo sido uma grande inspiração para a obra de Deleuze e Guattari, eles dedicaram diversos textos à Deligny e o citam no primeiro capítulo de “Mil Platôs”

²³⁵ A obra de Deligny está associada aos movimentos alternativos e antipsiquiátricos que surgiram na metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial (ALVES; PÉREZ, 2018). Sua proposta envolvia uma convivência em tempo integral com crianças autistas não verbais que passaram suas vidas institucionalizadas em asilos psiquiátricos. De acordo com Costa (2020, p. 18), “Guattari, e posteriormente Deleuze, se encantaram com Deligny pelo trabalho de cartografia realizado com as crianças e jovens do local, assim como pelas narrativas produzidas pelo mesmo e sua equipe, muitas destas assumidas pelos filósofos. De modo intuitivo podemos afirmar que, sem o contato com Deligny, suas ideias de cartografia, mapas e linhas não seriam efetivamente possíveis.”

²³⁶ Os mapas eram traçados a partir dos movimentos das crianças, de seu agir. O método cartográfico de Deligny “não se trata de interpretar o comportamento das crianças, mas de identificar/localizar espacialmente [...] os movimentos delas.” (MIGUEL, 2015, p. 58).

(2017)²³⁷. Apesar do quinto e o sexto princípios do rizoma serem inspirados na cartografia de Deligny, convém destacar que embora os conceitos sejam homônimos, eles são, contudo, distintos.

Ademais, embora não faça parte do eixo dessa trabalho, é possível localizar referências ao conceito de cartografia como dispositivo aplicado em contexto clínico, na perspectiva da esquizoanálise (MIGUEL, 2015; PELBART, 2016) e também como metodologia de pesquisa²³⁸ frequentemente utilizado nas ciências humanas (KASTRUP, 2007; PASSOS; BARROS, 2009; ROLNIK, 2011; OLIVEIRA; PARAÍSO, 2012; SILVA; SOUZA, 2021).

Para Deleuze e Guattari, esses dois princípios dizem mais respeito às condições para que uma investigação rizomática-cartográfica se efetive do que a um método propriamente dito. Ao modo do rizoma, a cartografia não opera a partir das noções de centralidade e profundidade, mas se perfaz no trabalho sobre as linhas, já explicitadas anteriormente. A cartografia é, assim, uma leitura dos indivíduos e/ou coletivos a partir das linhas que o compõem, reforçando a necessidade de que se deve estar atento as suas desterritorializações mesmo que sejam regiões ainda por vir (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 19).

Ao atuar com a ideia de multiplicidade e itinerância, as mudanças no território implicarão necessariamente em novas trajetórias e por conseguinte em novos mapas. Um mapa rizomático estará sempre sendo refeito e novos caminhos estarão sempre sendo traçados. Ela é portanto, “uma figura sinuosa, que se adapta aos acidentes do terreno, uma figura do desvio, do rodeio, da divagação, da extravagância, da exploração.” (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2012, p.

²³⁷ Nesse sentido, segundo Miguel (2015, p. 58): “Guattari cita Deligny em *Revolução molecular*; Deleuze em *Crítica e clínica* e em *Diálogos* (com Claire Parnet). Enfim, Deligny intervém de maneira decisiva em *Mil Platôs* (Rizoma, platôs 8 e 9). Deligny por sua vez dedica alguns textos a Guattari, cita ambos algumas vezes (p.ex. em uma das diversas versões do texto *Camérer*), mas de maneira geral de modo evasivo e ambíguo. Entretanto, na quarta edição do *Cahiers de l’immuable*, que não chegou a ser finalizado e nunca foi editado, Deligny cita Rizoma de maneira elogiosa, dizendo que poucos textos haviam explicado de maneira tão precisa sua prática.”

²³⁸ Importante pontuar que muitos pesquisadores, sobretudo brasileiros, tem se dedicado a cartografia como metodologia de pesquisa embora em nenhum momento de sua obra Deleuze e Guattari tenham assim se referido. Costa (2020) sinaliza como marco brasileiro e latino-americano a publicação de “*Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*” (2011), escrito por Suely Rolnik a partir de sua tese de doutorado defendida em 1987. Para ele, embora não faça abertamente menção a um método, é a partir de sua nota de abertura que o conceito de cartografia se mostra mais evidente ao trazer uma série de elementos que serviram e servem de pistas a uma tentativa de método cartográfico.

163). É por esta razão que os autores, ao descreverem este princípio, comentam que uma das características mais importantes de um rizoma é possuir múltiplas entradas pois, tal como um mapa, ele “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 30).

Essa ideia retoma, mais uma vez, a rejeição ao modelo arborescente de conhecimento que enrijece as formas de pensar e conhecer, submetendo-as a uma hierarquia, a um eixo, noção esta que por si só já é estranha ao rizoma que é completamente descentralizado. Ao modelo estrutural é atribuído o decalque que, diferente do mapa que é metamorfose, fuga e reconfiguração, se caracteriza por ser inalteração, reprodução e representação. Decalcar é justamente a reprodução de uma imagem já existente, uma cópia representativa de dada temporalidade que foi transposta e cristalizada. Assim como um carimbo replica os códigos que estão engendrados numa determinada estampa, se decalca “algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 30).

No entanto, não se deve opor a cartografia à decalcomania, restaurando assim um dualismo binário, já tão criticado pelos autores e que ratifica justamente a lógica da árvore. Mesmo em sua oposição, o mapa e o decalque por vezes se confundem da mesma forma que um rizoma, ao cruzar suas radículas, pode também se perturbar com elas. A própria multiplicidade é capaz de gerar unificações e totalizações, massificando o que outrora era tido como descentralizado, assim como também as linhas de fuga, podem “reproduzir, a favor de sua divergência eventual, formações que elas tinham por função desfazer ou inverter.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 31).

Assim, os autores reafirmam a necessidade de cancelamento de qualquer oposição dualista, nos ensinando, ao contrário, uma operação por meio da qual se religa os decalques ao mapa, relacionando árvores e raízes ao rizoma: “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa.” (*idem*, 2017, p. 31). Logo, é possível reavivar um decalque que estava rígido e imutável através de uma pragmática que retome as intensidades.

6.1 Mapeando multiplicidades: a cartografia dos devires

Por ora, vamos analisar uma cartografia (e não uma genealogia) da Dança do Ventre que se animou e constituiu no traçado de linhas que a compuseram, desterritorializando e reterritorializando os mais variados espaços e corporeidades. Com efeito essas linhas que a cartografaram foram muitas, de tipos diversos e multiplicaram-se a cada novo agenciamento, a respeito do orientalismo já explicitado no Platô anterior.

No entanto, algumas categorias de danças do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central parecem ter sido agrimensadas com maior intensidade culminando através de seus movimentos e forças, suas características elementares e seu jogo dinâmico de ressonâncias na desterritorialização da Dança do Ventre. Como veremos, o termo resulta de um construto orientalista ocidental que reduziu essa multiplicidade a uma categoria específica de movimentações de torso e pelve durante o contexto colonial e imperialista. Trazer à baila tais danças, se torna assim fundamental.

No que diz respeito ao Egito, algumas categorias foram bem cartografadas pelos europeus a partir do século XVIII em seus relatos literários e pictóricos etnográficos, o que também incluía artistas masculinos. Como já tratamos de alguns deles como os *khawals* e *ginks* nos platôs anteriores, daremos destaque agora para as dançarinas egípcias conhecidas como *awalim* e *ghawazi*²³⁹.

Devido a molarização imperialista, todavia, nem sempre os viajantes europeus da época utilizaram tais termos como definição de práticas de performance de dança existentes, conectando-as inclusive a prática de prostituição. Contrariando essa distorção, as conexões transnacionais dos termos, bem como sua tradução do árabe convergem para as práticas profissionais de artistas femininas que envolvem a dança.

Nesse sentido, a tradução literal de *almée* é “mulher letrada” ou “mulher erudita” derivando dela palavras como “ciência”, “professor”, “teólogo”. Segundo

²³⁹ Segundo apanhado feito por Assunção, as grafias para *awalim* nas bibliografia sobre o tema aparecem como: “awālim, awālim, awalem, awālim, awalin, awālin, awaleem, almehs, a’oalem, almejas etc. (para عوالم, no plural, cuja correta transliteração seria awālim) e ālma, ālima almé, alme, alme, halmeh, alimeh, halimeh, almeja etc. (para عالمة, no singular, cuja correta transliteração seria ālma)” (2021, p. 47). No que concerne ao termo *ghawazi*, há as grafias “ghawazi, ghawaze, ghawázee, ghawa’zee, ghawâzi (no plural) e ghazia, gaziah, ghazeah.” (2018, p. 10). Nesse trabalho, adotaremos as grafias *almée* e *awalim*; *ghazia* e *ghawazi* no singular e plural, respectivamente.

Fraser (2015, p. 54): “Pode-se ver como o termo pode incluir talentosas cantoras, poetisas e dançarinas.”. No que concerne ao termo *ghawazi*, ele pode ser traduzido modernamente como “mulher dançarina”, cujo radical verbal “*gh-z-w*” significa “esforçar-se, aspirar, significar, fingir, realizar expedição militar, incursão.” (WEHR, 1994; FRASER 2015). Reforçando a transnacionalidade, a palavra persa *ghaazi* se conecta com a palavra árabe *ghawâzî* para identificar uma artista feminina (HAYYIM, 1968; STEINGASS, 1984; FRASER, 2015).

Muito diferente dos esclarecimentos que a própria terminologia aduz, estão os registros pictóricos europeus desse período. Um dos exemplos orientalistas mais famosos que retrata a dança egípcia é a pintura “Dance of the Almeh” [“Dança da Almé”] (1863) do já citado pintor Jean-Léon Gérôme.

Figura 69 – “Dance of the Almeh” (1863) de Gérôme



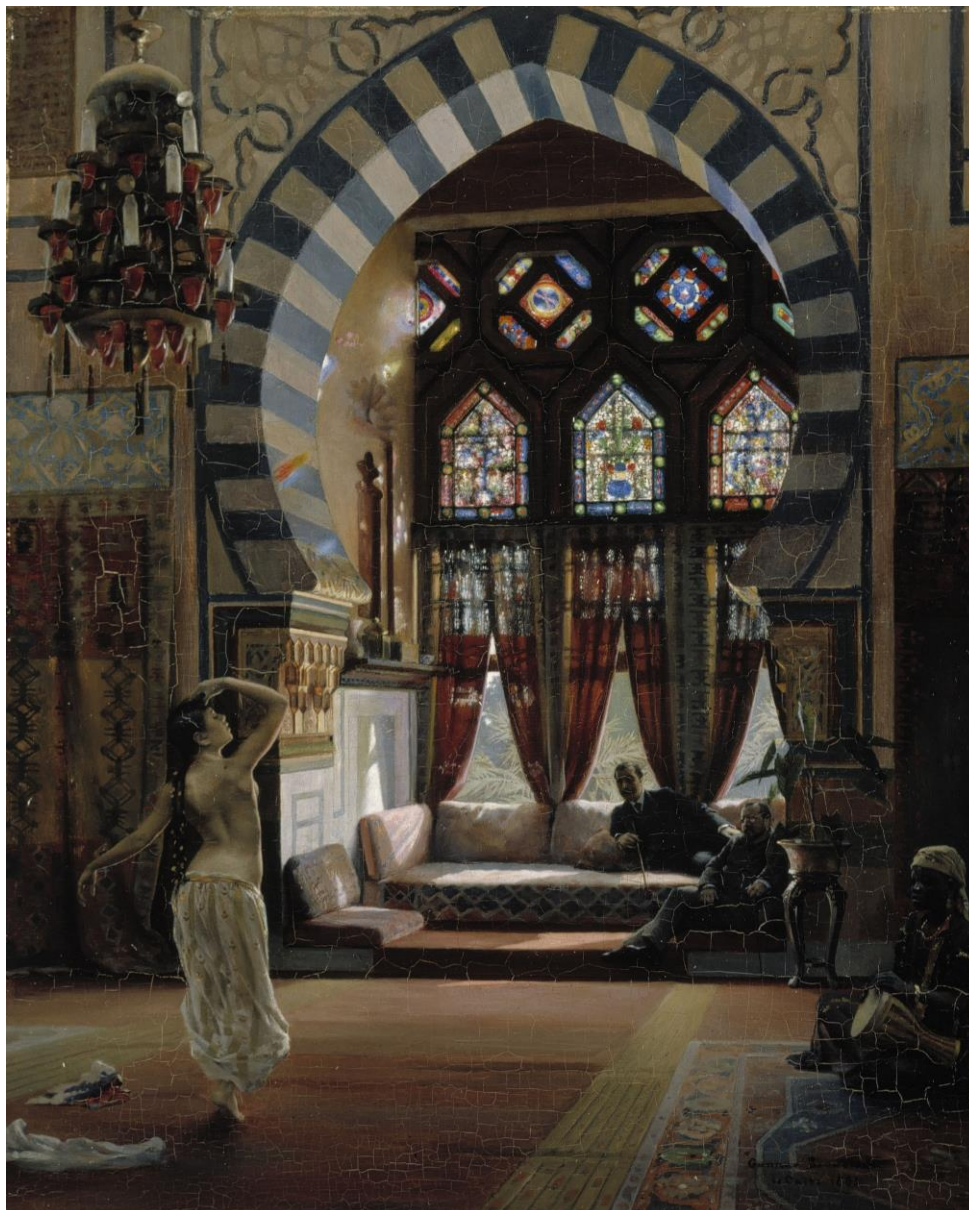
Fonte: Dayton Artin Stitute (2022)²⁴⁰.

Ilustrada acima (Fig. 69), a obra pretendeu representar uma das categorias de danças nativas do Egito à época de sua colonização: a *almée*. Como típico dessa narrativa estigmatizante, as linhas de sensualidade e exotismo se evidenciam na dançarina que, com os seios à mostra, serve ao

²⁴⁰ “Dance of the Almeh” foi exibida no Salão de Paris em 1863. Disponível em: <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

deleite e entretenimento de uma audiência masculina, no caso composta por militares. Abaixo (Fig. 70), as mesmíssimas linhas molares são de igual modo representadas na obra “Almée, Egyptiläinen Tanssijatar” [“Almée, dançarina egípcia”] (1883) do pintor finlandês Gunnar Berndtson (1854 - 1895).

Figura 70 – “Almée, Egyptiläinen Tanssijatar” (1883) de Gunnar Berndtson



Fonte: Wahooart (2023)²⁴¹.

Em Berndtson, ao som de um instrumento percussivo típico da musicalidade oriental e se apresentando para uma audiência masculina

²⁴¹ Disponível em: <https://en.wahooart.com/@/8BWR2N-Gunnar-Berndtson-Alm%C3%A9e,-Egyptil%C3%A4inen-Tanssijatar>. Acesso em: 5 ago. 2023.

(europeus a julgar pelas vestes e feições), uma dançarina identificada como uma *almée* dança seminua, deixando seu torso completamente à mostra. A arquitetura do lugar com enfoque na *mashrabeya*, bem como os elementos decorativos detalhados denota se tratar dos aposentos do harém.

Importante destacar que embora os termos acima tenham se tornado mais populares devido a vasta documentação produzida pelos europeus a partir da Campanha Napoleônica, há outra diversidade de nomenclaturas egípcio-árabe para artistas femininas que variaram e mudaram ao longo dos séculos. A esse respeito há a palavra *raqqâsin*²⁴² referenciada nas crônicas de três volumes do escritor e historiador árabe Abd al-Rahman al-Jabarti de 1814 e *jankiyya*, palavra otomana-egípcia utilizada no século XVII para designar uma dançarina (FRASER, 2015). Na Idade Média havia ainda o termo *mughaniyya* para se referir a uma mulher cantora, a respeito da obra clássica do imã, filólogo e especialista do Alcorão Ibn al-Jawzi²⁴³ escrita no século XVII (AL-JAWZI, 2018).

Todavia, as referências iniciais a *awalim* e *ghawazi* como danças especificamente relacionadas ao Egito documentadas pelos europeus partem do século XVIII. A esse respeito, o termo *ghasie* é encontrado na década de 1760 com o naturalista, matemático e cartógrafo alemão Carsten Niebuhr (1733-1815). Enquanto estavam a serviço da Dinamarca, Niebuhr além de outros especialistas em botânica, zoologia, medicina, pintura, etc, participaram de uma expedição científica entre 1761 e 1767 que incluiu o Egito, Península Arábica, Síria, dentre outros²⁴⁴.

Baseado nas descrições de Niebuhr quando esteve no Cairo em 1761, o pintor da expedição Georg Wilhelm Baurenfeind (1728-1763) (que veio a falecer

²⁴² Al-Jabarti usou o termo para se referir a uma associação de artistas que aparecem em um casamento real (FRASER, 2015).

²⁴³ Considerado um dos escritores árabes mais prolíficos de todos os tempos, Imâm Ibn Al-Jawzi escreveu "Talbis Iblis" ["Os enganos do Diabo"] no século XII onde criticou todas as áreas da sociedade, incluindo estudiosos e sufis, sábios e ignorantes, líderes e pessoas comuns, e destacou maneiras pelas quais alguns deles podem ser iludidos e desviados (AL-JAWZI, 2018).

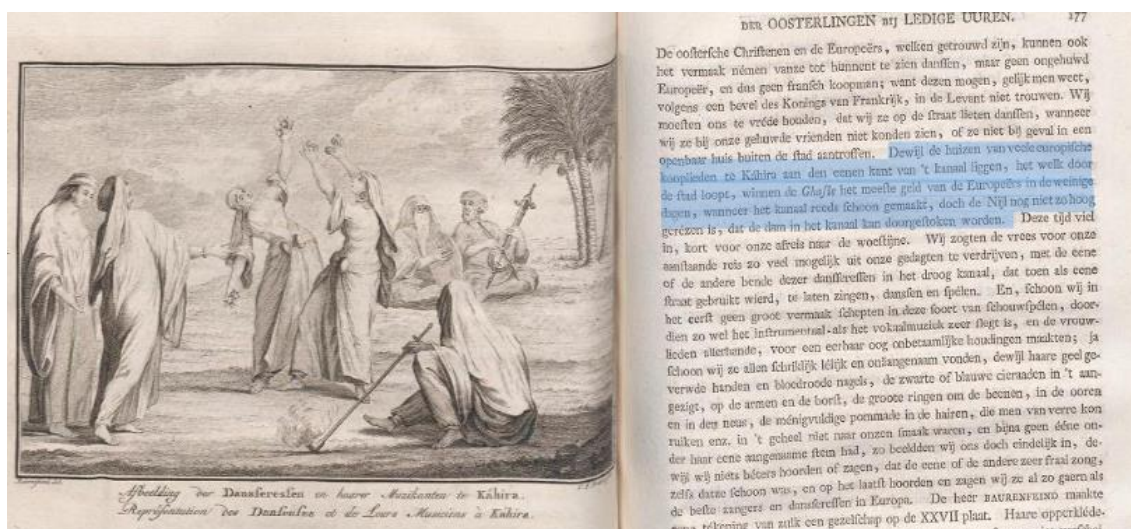
²⁴⁴ A expedição financiada pela coroa Dinamarquesa tinha como objetivo inicial comprovar o conteúdo da Bíblia e foi idealizada pelo professor de teologia da Universidade de Göttingen e orientalista Johann David Michaëlis (1717-1791). No entanto, os trabalhos produzidos por Niebuhr se tornaram um estudo clássico sobre geografia, arqueologia e etnografia das cidades por onde passou no oriente (HANSEN, 2013).

durante a viagem), retratou dançarinas fazendo uma performance pública em frente aos alojamentos dos comerciantes: No trecho a seguir, retirado da fonte primária que é a sua obra escrita em 1776, lê-se:

Como as casas de muitos comerciantes europeus em Kahira estão localizadas num dos lados do canal que atravessa a cidade, as *Ghasie* ganham a maior parte do dinheiro dos europeus nos poucos dias em que o canal já foi desobstruído, [...]” (NIEBUHR, 1776, p. 177, tradução nossa)²⁴⁵

Além do tom escarnecedor com que trata as dançarinas, elas também são representadas com os seios à mostra conforme Figura 71 abaixo:

Figura 71 – O termo *ghasie* é empregado por Niebuhr para designar dançarinas públicas no Cairo em 1761



Fonte: Niebuhr (1776, p. 176)²⁴⁶.

Na década seguinte ao registro de Niebuhr, Claude-Étienne Savary²⁴⁷ passa dois anos no Egito entre 1777 e 1779 e utiliza o termo *almé* em suas

²⁴⁵ “Dewijl de huizen van veele europische kooplieden te Kahira aan den eenen kant van't kanaal liggen, het welk door de stad loopt, winnen de Ghafie het meeste geld van de Europeers in de weinige dagen, wanneer het kanaal reeds schoon gemaakt [...]”.

²⁴⁶ “Afbelding der Dansseressen en haarer Muzikanten te Kahira” [“Representação de dançarinas e músicos no Cairo”] (1761) de Wilhelm Baurenfeind acompanha descrição feita por Carsten Niebuhr em “Reize naar Arabie en andere omliggende landen” [“Viagem à Arábia e países vizinhos”] publicado em 1776 (NIEBUHR, 1776, p. 177).

²⁴⁷ Claude-Etienne Savary (1750-1788) é conhecido principalmente como o tradutor do Alcorão para o francês (1783) e autor das “Lettres sur l’Egypte” [“Cartas sobre o Egito”] (1785-1786). Ele havia passado dois anos no Egito, de 1777 a 1779, e se orgulhava de sua familiaridade

“Lettres sur l’Egypte” [“Cartas sobre o Egito”] (1785–86). Ele é considerado o primeiro europeu a identificar uma dançarina pelo nome e ainda fornecer-lhe algumas pequenas informações biográficas: “Badawiyya se torna a primeira dançarina identificada na literatura de viagens, seu nome implicando que ela era de origem beduína.” (FRASER, 2015, p. 153, tradução nossa)²⁴⁸. Não obstante ter fornecido informações valiosas sobre a dançarina e sua performance, ele a chama de cortesã em seu relato e ao longo de sua obra tece comentários pouco virtuosos acerca das dançarinas. A seguir, trecho²⁴⁹ retirado também de fonte primária:

Essa cortesã chamava-se Bedaoui; tinha catorze anos e uma forma requintada, que não se escondia pelo seu leve vestido de seda, negligentemente amarrado [...] Ela veio do Cairo em busca de fortuna e, achando-nos generosos, ofereceu para nos acompanhar durante nossa viagem, que recusamos civilmente, e voltamos para dormir em nosso barco. (SAVARY, 1787, p. 295, tradução nossa)

com o país e com o idioma, afirmando ainda que sua versão do Alcorão fora feita diretamente do árabe. No entanto, mesmo à época, os residentes franceses no Egito questionavam seu conhecimento sobre o país e a língua árabe pois embora suas cartas descrevessem todo o Egito, ele próprio não foi além das pirâmides de Gizé. Estudiosos ainda afirmam que sua tradução não foi feita quando estava no Egito, mas apenas quando já tinha retornado a França e não foi baseada no árabe, mas na tradução latina de Ludovico Marracci (1698) (HAMILTON, 2019).

²⁴⁸ “Badawiyya becomes the first identified dancer in the travel literature, her name implying she was of Bedouin origin.”.

²⁴⁹ Por conta de sua importância em referenciar inclusive o traje da dançarina, não obstante as insinuações desmerecedoras, transcrevemos a seguir o trecho mais completo: “A dança terminou, sentando-se ao nosso lado, ela cantou lamentos em louvor aos muçulmanos e depois árias alegres. Essa cortesã chamava-se Bedaoui; tinha catorze anos e uma forma requintada, que não se escondia pelo seu leve vestido de seda, negligentemente amarrado com um longo cinto. Suas perfumadas madeixas de ébano desciam em tranças até os calcanhares; um véu, graciosamente erguido, cobria seus ombros; seus olhos eram negros e finos; sua pele menos morena do que o comum; sua boca e sorriso encantadores; mas na minha opinião, ela estava desfigurada por duas manchas azuis que havia feito em suas bochechas com pólvora e um anel pendurado em uma de suas narinas. Ela veio do Cairo em busca de fortuna e, achando-nos generosos, ofereceu para nos acompanhar durante nossa viagem, que recusamos civilmente, e voltamos para dormir em nosso barco.” (SAVARY, 1787, p. 295, tradução nossa). Texto original: “This courtesan called herself Bedaoui; was fourteen and of an exquisite form, which was not concealed by her light silk dress, negligently tied [...] Her perfumed ebony locks descended in tresses to her heels; a veil, gracefully raised, covered her shoulders; her eyes were black and fine; her skin less brown than common; her mouth and smile charming; but, in my opinion, she was disfigured by two blue spots she had made in her cheeks with gunpowder, and a ring hanging from one of her nostrils. She had come from Cairo to seek her fortune, and, finding us generous, offered to accompany us during our voyage, which we civilly declined, and returned to sleep in our boat.”.

Figura 72 – “Almés ou danseuses publiques” [“Alwalim ou dançarinas públicas”] na “Description de l’Égypte” (1809) pela Commission des sciences et arts d’Egypte



Fonte: Fraser (2014, p. 34)²⁵⁰.

Uma maior documentação tanto aos termos *ghawazi* e *awalim* passou a surgir após a expedição Napoleônica ao Egito (1798-1801) graças a produção dos *savants*. Ao longo da já citada obra “Description de l’Égypte” (1809) é possível encontrar muitas ilustrações e textos como breves referências à dança e aos dançarinos egípcios, apesar das territorializações orientalistas. A esse respeito, na figura acima (Fig. 72), dançarinas seminuas são denominadas como *awalim* e categorizadas como se fossem dançarinas públicas.

Fazendo parte da Commission des sciences et arts d’Egypte [Comissão de ciências e artes do Egito da “Description de l’Égypte”, destacam-se como fontes primárias os relatos de Chabrol (1822), Vivant-Dominique Denon (1802), Coutelle (1812) e Guillaume Villoteau (1809), musicólogo francês que descreveu acerca da música e dança egípcia, em especial as habilidades dos dançarinos com seus *snujs*, que ele chama de castanholas. Aqui é impossível não lembrar das inúmeras transnacionalidades como fator de agenciamento da dança e música dessa região, estando tal instrumento presente desde a Antiguidade e perpassado diversas culturas e civilizações até os dias atuais. Inclusive, Villoteau (1809) cartografa o instrumento²⁵¹ de tal forma que não resta dúvida sobre se

²⁵⁰ À esquerda com autoria atribuída a André Dutertre (1800) e à direita com autoria desconhecida e atribuída a um egípcio cristão (FRASER, 2014, p. 34).

²⁵¹ A descrição do instrumento segundo Villoteau (1809, p. 696, tradução nossa): “Este instrumento tem a forma de pratos muito pequenos com um diâmetro de quarenta e oito

tratar do mesmo instrumento utilizado hodiernamente pelos praticantes de Dança do Ventre.

Finalmente, o dicionário francês-árabe publicado em 1828 e compilado por Ellious Bochthor (1784-1821), um orientalista e lexicógrafo egípcio copta relaciona os dois termos a mulheres públicas e dançarinas (WARD, 2018). Mas quem eram essas mulheres de fato?

Até 1830, *almée* ou *awalim* (no plural), designava a artista profissional feminina, altamente apreciada e respeitada por sua arte. Consideradas mulheres letradas, eram muito habilidosas em recitar poesia, compor e improvisar versos e músicas, tocar instrumentos e dominavam ainda a caligrafia árabe. Muito embora não tivessem uma origem nobre, elas eram contratadas pela elite egípcia e encarregadas de animar as famílias por ocasião de festividades como casamentos, circuncisões ou nascimento de crianças.

As *awalim* também dançavam, mas executavam suas performances apenas na privacidade do harém ou em aposentos exclusivos de mulheres das famílias egípcias abastadas (FRASER, 2015; WARD, 2018). Nesse sentido, existia um lugar especial dentro do harém onde a *almée* poderia ser ouvida, mas não vista pelos homens, incluindo o senhor da casa. “Ou no caso de homens estarem presentes no harém, uma treliça de madeira as mantinha fora de sua vista.” (NIEUWKERK, 1995, p. 26), em alusão às *mashrabeyas*.

milímetros e tem cerca de um milímetro de espessura nas bordas. Um pequeno laço de corda, que passa por um orifício no centro da parte abobadada desse instrumento, onde é travado por dentro por um nó, é usado pelos bailarinos para introduzir o dedo para segurar essas castanholas sem impedir seu movimento. Têm um par em cada mão, ou seja, uma castanhola presa ao polegar e outra ao dedo grande, tanto da mão direita como da esquerda; assim eles os golpeiam um contra o outro, às vezes sucessivamente, às vezes todos de uma vez, de acordo com o efeito que desejam produzir. O som é tanto mais brilhante quanto mais eles os atingem um nas bordas do outro; é menos porque eles os avançam mais um sobre o outro; e é quase abafado e opaco quando os atingem diretamente [...]”. Texto original: Cet instrument à la forme de très-petites cymbales d'un diamètre de quarante-huit millimètres, et est épais à-peu-près d'un millimètre vers les bords. Une petite boucle en cordonnet, que lon fait passer au travers d'un trou qui est au centre de la partie bombée de cet instrument, où elle est arrêtée en dedans par un nœud, sert aux danseuses à introduire leur doigt pour tenir ces castagnettes sans en gêner le mouvement. Elles en ont une paire dans chaque main, c'est-à-dire, une castagnette attachée au pouce et l'autre au grand doigt, tant de la main droite que de la main gauche; de cette manière elles les frappent l'une contre l'autre, tantôt successivement, tantôt toutes à-la-fois, suivant l'effet qu'elles veulent produire. Le son est d'autant plus éclatant qu'elles les frappent davantage l'une sur les bords de l'autre; il l'est moins en raison de ce qu'elles les avancent davantage l'une sur l'autre; et il est presque étouffé et sans éclat quand elles les frappent d'aplomb [...]”.

Um dos registros que confirmam que as *awalim* também utilizavam a dança em suas apresentações é o relato de Sophia Lane Poole (1804–1891)²⁵², irmã do já citado Edward William Lane, autor de “An account of the manners and customs of the modern Egyptians”. Como ela mesma relata no prefácio de “Englishwoman in Egypt; Letters from Cairo” [“Uma inglesa no Egito; Cartas do Cairo”] (1844), a sua estadia no Egito foi uma oportunidade de saber sobre o modo de vida elitizado “das mulheres neste país, e de ver coisas altamente interessantes em si mesmas, e ainda mais por serem acessíveis apenas a uma senhora [...]” (POOLE, 1844, p. V, tradução nossa)²⁵³. Embora considerasse a dança árabe repugnante, num dos episódios que presenciou durante as festividades de oito dias do casamento real de Zaynab Hanım, filha caçula do então vice-rei e *quediva* Muhammad ‘Ali²⁵⁴, Poole relata uma apresentação de dança das *awalim* nos aposentos do harém:

Essas garotas foram sucedidas por duas 'Almehs, as primeiras cantoras árabes do Egito; e a banda tocou algumas belas melodias árabes; mas naquela noite os 'Almehs não cantaram; dançavam apenas à maneira árabe [...] A dança árabe foi suficientemente descrita por muitos viajantes, por isso só preciso

²⁵² Sophia Lane-Poole foi para o Egito entre 1842 com seu irmão Edward Lane, para fazer seu próprio estudo sobre as mulheres do Egito. Sob a supervisão de seu irmão, escreveu “Englishwoman in Egypt; Letters from Cairo” [“Uma inglesa no Egito; Cartas do Cairo”] (1844) que consistia em cartas sobre suas experiências de três anos no Cairo. Estando onde homens não podiam entrar, os relatos de Poole, embora estejam também carregados pelos traços orientalistas, fornece informações ricas, incluindo descrições do forte papel da dança e da música profissionais nesses eventos (POOLE, 1844; FRASER, 2015; ASSUNÇÃO 2018; WARD, 2018).

²⁵³ “The opportunities I might enjoy of obtaining an insight into the mode of life of the higher classes of the ladies in this country, and of seeing many things highly interesting in themselves, and rendered more so by their being accessible only to a lady [...]”.

²⁵⁴ Muhammad 'Ali (1769-1849) foi o governante otomano do Egito após a ocupação francesa de Napoleão do Egito (1798-1801). Ao assumir o controle, ele se declarou o líder do Egito ou *quediva*. Ele era um reformista que rapidamente modernizou as forças armadas do Egito, cultivando uma elite egípcia qualificada e educada em instituições acadêmicas européias. Entre os nacionalistas egípcios, ele é lembrado e reverenciado como o “pai do Egito moderno”. Algumas de suas amplas reformas incluem a apropriação de terras, a introdução do algodão e a integração do Egito nos mercados europeus (especialmente britânicos) às custas do Império Otomano, a criação de um moderno exército e marinha egípcia e o estabelecimento de numerosas instituições educacionais. Ele também enviou dezenas de estudantes egípcios para universidades francesas, que novamente reorientaram a vida intelectual egípcia da cultura otomana para a cultura francesa. Entre seus maiores legados estava a introdução de uma burocracia central e um estado coercitivo em que o governo regulava a vida de seu povo de uma maneira radicalmente nova, incluindo recenseamento, recrutamento no exército, trabalho forçado, vacinação para crianças e aumento de impostos (FAHMY, 1998).

observar que é extremamente nojenta. (POOLE, 1884, p. 96, tradução nossa)²⁵⁵

Enquanto artistas que desempenhavam suas funções de maneira profissional e bem versada, as *awalim* eram bem pagas por seus serviços. Quando se apresentavam nos haréns, recebiam seu pagamento dos homens através de um intermediário que coletava o dinheiro dos convidados masculinos (NIEUWKERK, 1995).

Neste período, as *ghawazi* eram artistas profissionais que não tinham o mesmo grau de instrução formal que as *awalim*, mas também incluíam a música e a dança em suas performances. Como uma espécie de “*awalim* das massas”, elas se apresentavam nos festivais populares como os *mawalid*²⁵⁶, mercados públicos e cafés, embora também pudessem ser contratadas para eventos privados das camadas mais populares, como por exemplo, por ocasião de um casamento ou nascimento de um filho.

Segundo Nieuwkerk (1995), no que concerne a dança, sabe-se que possuíam um vasto repertório, além da dança nativa egípcia, elas dançavam com todo tipo de objetos, por exemplo, com lenços, bastões e sabres, e com vasos ou velas acesas na cabeça. Estima-se que em 1817 elas somavam entre seis e oito mil e eram encontradas em todas as cidades e grandes vilarejos onde habitavam em quarteirões exclusivos.

Em relação a sua aparência, muitos autores a retratam com tatuagens, aplicação de *henna*²⁵⁷ nas mãos e pés, anéis²⁵⁸ no nariz, com olhos realçados por *koh*²⁵⁹ e xales ao redor dos quadris. Seus trajes ora eram descritos como de tecidos leves e transparentes quando se apresentavam dentro das casas

²⁵⁵ “Another group of dancers, from perhaps fifteen to eighteen years of age, dressed uniformly in European plaid silks, amused the spectators in much the same manner. The movements of the feet, which appear to be the last considered in the Turkish dance, consisted of three steps and a hop. These girls were succeeded by two 'Almehs, the first Arab singers of Egypt; and the band struck up some beautiful Arab airs; but on that evening the 'Almehs did not sing; they only danced in the Arab manner for which performance they are also celebrated as the first of their day. The Arab dance has been sufficiently described by many travellers, therefore I need only remark that it is extremely disgusting.”.

²⁵⁶ Conforme referenciado no **Platô III**, os *mawalid* são as festividades públicas semelhantes ao carnaval, onde há a fusão de elementos religiosos e seculares.

²⁵⁷ Tintura de origem vegetal.

²⁵⁸ Similar aos *piercings* atuais.

²⁵⁹ Pasta cosmética preta para os olhos.

(quando não completamente ausentes) e ora eram retratados de maneira volumosa e pesada. No entanto, para esses viajantes europeus, o elemento mais marcante de seu visual era a ausência do véu em seu rosto. A seguir (Fig. 73), ilustração do pintor ítalo-alemão Luigi Mayer (1755-1803), “Egyptian Dancing Girls” [“Garotas Egípcias Dançarinas”], contida na obra “Views in Egypt” [“Visões do Egito”] (1805).

Figura 73 – “Egyptian Dancing Girls” (1802) de Luigi Mayer



Fonte: Abe Books (2023)²⁶⁰.

Assim como as *awalim*, as *ghawazi* não eram de origem nobre, mas diferentemente delas, não tinham grande consideração e reputação porque,

²⁶⁰ Disponível em: <https://www.abebooks.com/art-prints/Egyptian-Dancing-Girls-MAYER-Luigi-LondonPublished/30865289066/bd#&gid=1&pid=1>. Acesso em: 22 ago. 2023.

além de entreter as camadas mais populares e se apresentar para o público masculino, elas também não utilizavam véus. Nesse sentido:

Vários viajantes observaram que elas fumavam cachimbo d'água e bebiam quantidades consideráveis de conhaque. Por isso e pelo fato de dançarem em público para homens com o rosto descoberto, geralmente não eram consideradas mulheres decentes. (NIEUWKERK, 1995, p. 27, tradução nossa)²⁶¹

Fontes europeias da época descreviam-nas ainda como descendentes de etnia diferente da dos egípcios, sugerindo também que estavam ligadas a “ciganos ou andarilhos do tipo cigano.” (NIEUWKERK, 1995, p. 27, tradução nossa)²⁶² presentes no Oriente Médio e Norte da África. No entanto, como já analisamos com profundidade, a massiva transnacionalidade desses territórios evidencia a improbabilidade de uma única etnicidade das *ghawazi*, sendo mais razoável que estivessem unidas por estarem marginalizadas socialmente.

As *ghawazi* também recebiam por seu trabalho, no entanto de maneira mais direta que as *awalim* já que não precisavam de um intermediário. Nesse sentido, quando se apresentavam nas ruas era comum que ganhassem gorjetas dos homens ou que estes lhes jogassem moedas ou as colocassem em suas vestes. Importante sinalizar que ambas as atividades eram reconhecidas pelo governo e reguladas, ainda que minimamente a esta época, e sofriam taxaço. Assim como a maioria de outros artistas, também estavam organizadas em guildas ou associações que facilitavam o processo de taxaço pelo governo desses profissionais.

A distinção entre as *awalim* e *ghawazi* nem sempre era muito clara, devido as exceções que aconteciam no sentido de às vezes uma *ghazia* ter mais fama e reputação que uma *almée* ou uma *almée* trabalhar em circunstâncias menos prestigiosas como as *ghawazi*. De igual maneira, os relatos e representações pictóricas dos europeus à época contribuía deliberadamente para essa confusão. Tais documentos frequentemente incluíam descrições de suas performances, seja com grande detalhe ou com uma menção simples e

²⁶¹ “Several travelers remarked that the ghawazi used to smoke the water pipe and drank considerable amounts of brandy. Due to this and the fact that they danced in public for men with unveiled faces, they were generally not regarded as decent women.”.

²⁶² “Gypsies or gipsy-type wanderers.”.

inevitavelmente com comentários editoriais. Não obstante a pretensa conotação de veracidade, essas categorias eram tratadas com franca indeterminação e subjetividade tornando incerta a sua diferenciação.

Os europeus procuraram explicar essa divisão social de maneiras que fossem significativas para eles, de acordo com suas próprias normas, e usaram vários critérios, como habilidades de atuação, decência da atuação, local da atuação ou etnia do público. (FRASER, 2015, p. 50, tradução nossa)²⁶³

Ademais, havia toda a carga orientalista que essencializava e uniformizava essas categorias. Decerto, o imaginário europeu sobre as mulheres “orientais” afetaram a percepção dessas categorias de dançarina na sociedade egípcia, esfacelando ainda mais a distinção entre as *awalim* e *ghawazi*, bem como promovendo sua associação com a prostituição.

O fato é que, essa indeterminação contribuiu na decisão de Muhammad ‘Ali em aumentar consideravelmente a regulamentação sobre as “mulheres públicas” o que incluía as *awalim* e *ghawazi* na mesma categoria de prostitutas, culminando com o seu banimento nos centros urbanos do Cairo e Alexandria em 1834. Outros fatores que motivaram o banimento de “dançarinas e prostitutas” do Cairo em 1834 pelo então governante Muhammad ‘Ali são analisado por Bunton (2017) em sua dissertação “British travelers and egyptian dancing girls: Locating Imperialism, Gender, and Sexuality in the Politics of Representation, 1834-1870” [“Viajantes britânicos e garotas dançarinas egípcias: localizando imperialismo, gênero e sexualidade na política de representação, 1834-1870”].

Segundo a autora, embora o imperialismo inerente às representações europeias das artistas femininas do Egito tenha influenciado a tendência cultural pejorativa que passou a associar as *awalim* e *ghawazi* à prostituição, esse não pode ser considerado o único fator para o banimento já que “corre o risco de

²⁶³ “Europeans sought to explain this social division in ways that were meaningful to them according to their own norms, and used various criteria such as skills of performance, decency of performance, place of performance, or ethnicity of audience.”.

atribuir ao imperialismo europeu um grau desproporcional de poder sobre a economia cultural egípcia.” (BUNTON, 2017, p. 25, tradução nossa)²⁶⁴

Bunton explora vários fatores internos que surgiram em simultaneidade com o aparecimento crescente de viajantes europeus e a correspondente geração de discursos orientalistas. Tais motivações incluem os esforços de construção do Estado de Muhammad ‘Ali e o subsequente receio que tais performances funcionassem como denúncias das dificuldades sociais enfrentadas pelo povo durante o seu governo, a sua agenda de conquista militar sobretudo no que concerne a proteção do exército egípcio da desordem e doenças venéreas associadas à prostituição e ainda as pressões religiosas dos teólogos muçulmanos e da comunidade religiosa que preferia a expulsão dessas categorias à taxaço (já que os impostos arrecadados resultariam de atividades consideradas pecaminosas).

Registros do banimento podem ser encontrados através de muitos relatos de escritores europeus descrevendo inclusive a punição sofrida pelas mulheres que fossem detectadas infringindo o referido édito: “[...] devem ser punidas com cinquenta chibatadas pela primeira ofensa; e, em caso de reincidência, devem também ser condenadas a trabalhos forçados por um ou mais anos.” (LANE, 1860, p. 377). Assim, o banimento e as punições severas advindas pelo seu descumprimento causou um êxodo dessas mulheres para o sul do Egito, impactando profundamente a maneira como elas passaram a ser percebidas.

Se já existia uma certa confusão em diferenciar as *awalim* e *ghawazi*, após 1834 as categorias se mesclaram completamente. Fora dos centros urbanos do Egito, a principal fonte de renda dessas artistas passa agora a ser os festivais *mawalid* e as apresentações para os estrangeiros o que fez com que ambas as categorias disputassem o mesmo trabalho. De igual maneira, estar fora dos centros urbanos significava além da incerteza econômica, mais insegurança para essas mulheres. Isso as tornou vulneráveis às práticas de rufiões, agiotas e até mesmo de policiais locais que as extorquiam em troca de proteção, levando algumas *awalim* e *ghawazi* a recorrer a prostituição para sobreviver.

²⁶⁴ “[...] this perspective risks attributing European imperialism with a disproportionate degree of power over the Egyptian cultural economy; especially if Europeans are viewed as the sole reason behind the 1834 banishment of female public dancers from Cairo.”.

Logo, o significado desses termos começou a mudar ao longo do século XIX e início do século XX em que a outrora distinção de classe passou a ser substituída por marcadores geográficos. A essa altura, nenhuma dessas designações era recebida com simpatia pela sociedade. Embora *almée* continuou a ser utilizado, o termo deixou de significar “mulher letrada” e passou a designar as dançarinas e cantoras que se apresentavam nos bairros populares dos centros urbanos do Cairo e Alexandria. Assim, o termo foi preterido por *mutribah* ou *mughaniyya* para designar uma classe mais virtuosa de mulheres cantoras. Já o termo *ghawazi* passou a se referir às cantoras e dançarinas que se apresentavam nas zonas rurais e nos festivais *mawalid*.

O endurecimento causado pela sistemática regulamentação governamental ocasionou a fuga dessas artistas para um novo contexto: os salões de entretenimento e casas de shows específicos para suas performances como os teatros e salas de concertos, conhecidos também como *cafés chantants* ou *salats*.

Moldados pelos salões de concerto europeus, esses estabelecimentos ofereciam uma ampla gama de entretenimento, incluindo música, dança, produções teatrais e cinematográficas, jogos de azar, dentre outros. Nesses espaços, os termos *raqisah* (*raqisat* no plural) ou *fanana* passaram a denotar as dançarinas e artistas, embora os termos *awalim* e *ghawazi* continuaram existindo para se referir mais aos contextos urbano e rural respectivamente.

Figura 74 – Dançarinas e músicos egípcios em cartão postal de 1900. Foto de A. Bergeret et Cie

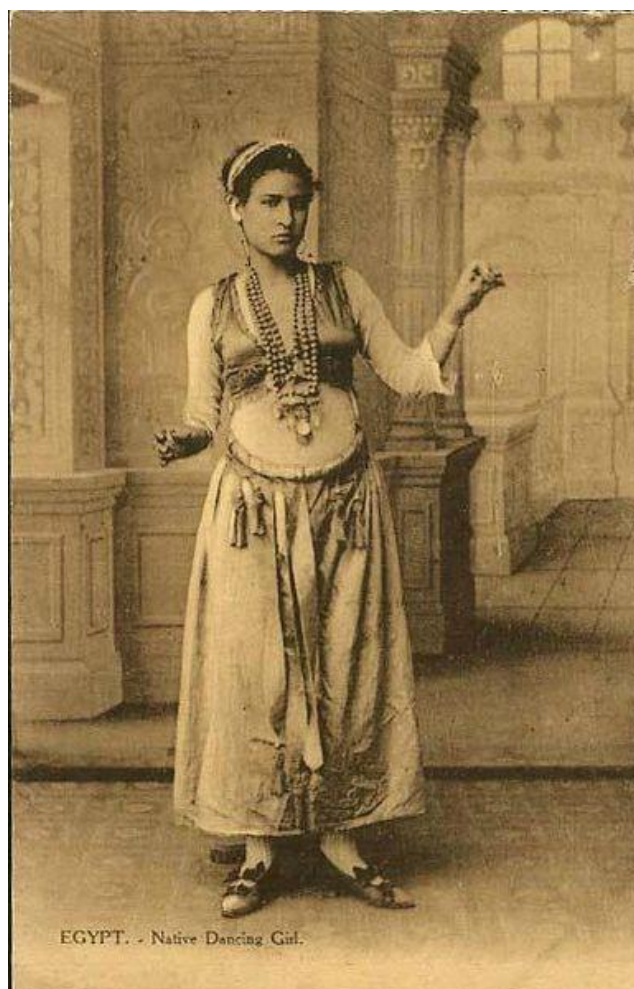


Fonte: Stamp Circuit (2018)²⁶⁵.

Vemos aqui uma nova desterritorialização para a dança egípcia nativa cuja repercussão é agenciada culturalmente e socialmente. Isso acaba por impactar profundamente seu modo de representação para uma modalidade de dança teatralizada. Se antes as apresentações estavam contextualizadas em ocasiões tradicionais e serviam apenas para acompanhar eventos sociais como um casamento, nascimento ou um *moulid*, a dança passou a territorializar espaços dedicados à performance pela performance, tornando-se a atração principal. Surge então, uma cadeia produtiva que envolvia a produção de espetáculos, distribuição de ingressos e uma nova modalidade de dança teatral que passa a se chamar *raqs sharqi*, que passou a funcionar como sinônimo de Dança do Ventre no Egito.

²⁶⁵ Disponível em: <https://www.stampcircuit.com/zh-hans/stamp-Auction/corinphila-veilingen/8153070/lot-1825-outside-europa-egypt-corinphila-veilingen>. Acesso em: 26 ago. 2023.

Figura 75 – Dançarina egípcia em cartão postal de 1910. B. Foto de Livadas & Coutsicos



Fonte: Commons Wikimedia (2018)²⁶⁶.

Importa sinalizar que tudo isso está situado num período econômico definido pela era industrial e cujo contexto é denominado pela sociedade de consumo e capitalista. Assim como estava acontecendo na Europa e Estados Unidos, bem como em outros territórios ao redor do mundo, proposições artísticas passaram a se engajar no circuito de consumo de massa e o *status* da obra de arte passou a ser reconhecido como “produto”. Mais uma vez percebemos que a tendência em reduzir a Dança do Ventre à um passado anacrônico e indiferente as contaminações e dinâmicas globais não tem qualquer sustentação.

²⁶⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postcard_-_Egypt_-_Native_dancing_girl.jpg. Acesso em: 26 ago. 2023.

Na imagem abaixo (Fig. 76), o registro de uma apresentação no *El Dorado*, um salão de entretenimento localizado no coração do distrito de entretenimento de Ezbekiyah, no Cairo. Segundo Ward (2013), a sala já existia em 1870 e permaneceu em funcionamento pelo menos até a década de 1910. Estabelecimentos como esses foram os predecessores dos grandes salões e dos cassinos do início do século XX, estabelecendo um formato de performance cujo modo de representação seria aperfeiçoado e superado pelo *Casino Opera* de Badia Masabni, o *salat* egípcio mais conhecido do final da década de 1920 até a década de 1950, como veremos adiante.

Figura 76 – Apresentação no *El Dorado* em 1908. Foto de Lichtenstern e Harari



Fonte: Gilded Serpent (2013)²⁶⁷.

Agrimensada pelo imperialismo e colonialismo europeu, a dança atravessava importante transição não apenas no contexto egípcio, mas ao longo de todo o mapa inventado do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central ao final do século XIX e início do século XX. Podemos citar como exemplo de categorias de dança existentes nessa época e que sofreram à semelhança do Egito a molarização orientalista, as *shikhats* e *ouled nails*. Enquanto *shikhat* diz

²⁶⁷ Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2013/03/13/nisaa-el-dorado-cairo/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

respeito às artistas profissionais do noroeste da África como Marrocos e Tunísia, as *ouled nail* se relacionam ao que conhecemos atualmente como Argélia.

Semelhante às suas contemporâneas egípcias, as *shikhat* designavam artistas cujo canto e dança eram fundamentais para todas as festividades, incluindo ritos de passagem como cerimônias de casamento e celebrações de nascimento e circuncisão²⁶⁸. Segundo Kapchan (1994), as *shikhat* desviam a atenção da dimensão privada do rito familiar para uma festividade criada para a alegria expressa dos convidados. A esse respeito:

[...] os convidados são abordados pelas artistas, que passam a dançar e cantar em alto volume diretamente na frente de seus espectadores, convidando a participação e solicitando notas de dez e cinquenta dirhams (cerca de 1,25 e 7 dólares) que a plateia coloca em seus cintos em sinal de apreciação. (KAPCHAN, 1994, p. 87-88, tradução nossa)²⁶⁹

Segundo Ziali (2022), *shikhat* é a mulher mais jovem que dança para acompanhar a *shikha* que significa, literalmente, líder. A *shikha* é a chefe de uma orquestra que pode ser composta por homens e mulheres, ou apenas por mulheres, o que lhe confere uma posição hierarquicamente superior dentro do grupo. A partir da experiência de uma líder *shikha*, as *shikhats* aprenderão o repertório das músicas, como interpretá-las e também, por último, mas não menos importante, o traje e a maquiagem. Ainda hoje em atividade, historiadores remontam ao século XII como possível ponto de partida para os versos cantados que são acompanhados por essas dançarinas mais jovens.

Durante a colonização francesa, as *shikhat* desempenharam um papel político significativo contra o colonialismo, denunciando muitas vezes os

²⁶⁸ A esse respeito: “Embora uma noiva possa estar envolvida na seriedade do ritual ou um menino possa ter seu prepúcio removido no centro de um rito de passagem, os convidados se envolvem em uma celebração mais secular cujo sucesso é baseado em olhar e dançar com a *shikhat*. “Olhar”, neste contexto, não é uma atividade passiva, nem está confinada aos homens.” (KAPCHAN, 1994, p. 87, tradução nossa). Texto original: “Although a bride may be taken up in the seriousness of ritual or a little boy may be having his foreskin removed at the center of a rite of passage, the guests engage in a more secular celebration whose success is predicated upon gazing at and dancing with the *shikhat*. Gazing in this context is not a passive activity, nor is it confined to men.”.

²⁶⁹ “Initially seated on long couches or mattresses, the guests are approached by the performers, who proceed to dance and sing at high volume directly in front of their spectators, inviting participation as well as soliciting ten- and 50-dirham notes (about \$1.25 and \$7.00) that the audience tucks into their belts as a sign of appreciation.”.

sofrimentos sociais, o sistema político daquela época e criticando a conivência de seus governantes com as autoridades estrangeiras. A mensagem nacionalista de suas canções alcançava rapidamente uma população eminentemente rural e analfabeta e por isso “Eram muito apreciadas por defenderem o seu país e consideradas um símbolo de resistência à invasão colonial.” (MOUTIA, 2021, p. 64).

De acordo com o historiador Mohamed Bouhmid (1995), foi precisamente essa popularidade que levou as autoridades francesas a classificarem as *shikhat* como prostitutas, reduzindo-as a um construto orientalista que lhes retirava a dignidade inerente. Ademais, o forte processo de islamização que o Marrocos viveu por volta da década de 1970, com o discurso de reverter os costumes ocidentais da sociedade e a sua “falta de valores e de identidade” não contribuiu para restabelecer a *shikha* no seu papel de artista e líder. Longe disso, a música e dança no âmbito do código moral religioso passaram a estar associados a outras práticas ilegais como uso de álcool, drogas e prostituição).

Figura 77 – “La danse du plateau”, atribuída a uma dançarina shikhat. Coleção de cartões postais Mary Evans e Grenville Collins



Fonte: Age fotostock (2023)²⁷⁰.

²⁷⁰ “La danse du plateau” [“A dança da bandeja”]. Disponível em: <https://www.agefotostock.com/age/en/details-photo/the-dance-of-shikhat-plate-dancing-women-in-morocco/MEV-10282522>. Acesso em: 26 ago. 2023.

Durante o século XIX, a Argélia tornou-se familiar ao mundo ocidental através das pinturas dos orientalistas franceses e, no final do século, através de fotografias das dançarinas *ouled nail* ou *nailiyat*. Enquanto uma confederação de tribos, os *ouled nail* são originários da região do alto deserto argelino e podem ser encontrados vivendo em cidades como Bou Saada, Biskra e Chellala.

As mulheres *nailiyat* deixavam suas residências rurais nas montanhas sazonalmente, descendo para as grandes cidades e cidades oásis para trabalhar como dançarinas profissionais. Nem todas as mulheres *nailiyat* eram dançarinas, mas a prática geralmente era transmitida dentro das famílias, onde as meninas aprendiam a dança e outras habilidades com parentes mais velhos.

Segundo Mason (2021), embora as mulheres das tribos próximas se envolvessem em práticas semelhantes em tempos de dificuldades econômicas, como quando ficaram órfãs ou viúvas, apenas as *ouled nail* escolheram livremente e perpetuaram orgulhosamente a tradição, transmitindo-a as suas filhas, que começavam a atuar por volta dos doze anos. Exaustivamente retratadas pelos orientalistas, as suas dançarinas também foram estigmatizadas como prostitutas assim como as demais artistas de sua época.

Figura 78 – *Ouled nail* em cartão postal início do século XX



Fonte: Mason (2021)²⁷¹.

²⁷¹ Muitas apresentações começam com uma procissão liderada pelos músicos e é acompanhada por um uivo agudo (ululação vocal) das mulheres chamado *zaghareet*. Grupos

A colonização francesa da Argélia foi particularmente muito violenta. A primeira fase da conquista entre 1830 e 1839 colocou os principais centros urbanos e o seu interior imediato sob o controle francês com a confiscação e destruição das propriedades urbanas, cobrança de indenizações de guerra às populações sobreviventes, fuga dos muçulmanos ricos e desintegração das antigas elites dominantes turcas. Seguiu-se aos massacres, a subjugação militar da fértil região no norte da Argélia (1840-1847) e a lenta e final "pacificação" das áreas tribais (1848-1871) com a indução sistemática da desintegração da ordem agrária tradicional da Argélia. As cidades foram pilhadas e despovoadas de tal forma que sua população caiu em apenas um ano de ocupação de 60.000 (sessenta mil) habitantes para 30.000 (trinta mil). Quase um mês depois à sua rendição, um decreto datado de 11 de agosto de 1830 ordenava o registro das prostitutas da cidade e sua submissão a exames médicos semanais num dispensário de saúde da polícia (DUNNE, 1994).

Da mesma forma que as *ghawazi* e *awalim* egípcias e as *shikhat* marroquinas, a percepção ocidental das dançarinas e artistas de *ouled nail* como prostitutas procedeu em grande parte de uma tendência ocidental de associar as mulheres artistas à prostituição. Os papéis e estatutos dessas mulheres nas suas próprias sociedades eram muito mais complexos e variados do que sugere a visão orientalista ocidental, infinitamente representada em imagens de postais do século XIX. Num mundo colonizado e esfacelado pela brutalidade imperialista, estudos sobre mulheres rurais argelinas indicam inclusive que entre certas tribos a prostituição gozava de aceitação familiar, em parte porque os rendimentos da prostituta eram importantes para a sobrevivência económica da família, e que muitas mulheres viúvas ou divorciadas recusaram a se casar novamente para gozar da independência e liberdade das suas posições (GAUDRY, 1961; BOURDIEU, 1962)

No que diz respeito às *ouled nail*, essa independência profissional, financeira e sexual era vista pelos homens da comunidade como um atributo positivo que contribuía, inclusive, para a sua desejabilidade como esposa. As

de dançarinos se apresentam juntos, com cada um revezando o centro do palco, enquanto os outros acompanham cantando e batendo palmas ao lado dos músicos masculinos. Os homens da tribo também se apresentam, cujo repertório inclui uma dança de rifle. Ao dançar, os homens do Ouled Nail cobrem a parte inferior do rosto com uma parte da túnica que usam na cabeça (ALI, 2000).

jovens instaladas fora de casa para ganharem os seus dotes como dançarinas e artistas mantinham contato com os seus familiares, faziam visitas periódicas às suas casas e investiam a sua riqueza em casas ou terrenos nos seus locais de nascimento.

Depois de várias temporadas (fora), quando uma Nailiya fica satisfeita com a riqueza que acumulou, ela volta para sua aldeia, onde comprará uma casa e se estabelecerá como uma mulher independente. Ela poderia então entreter pretendentes e estabelecer-se na vida de casada por amor, em vez de propriedade ou conexões. (MASON, 2021, p. 8, tradução nossa)²⁷²

Figura 79 – Um grupo de *nailiyat* fotografadas por Rudolph Lehnert, 1904



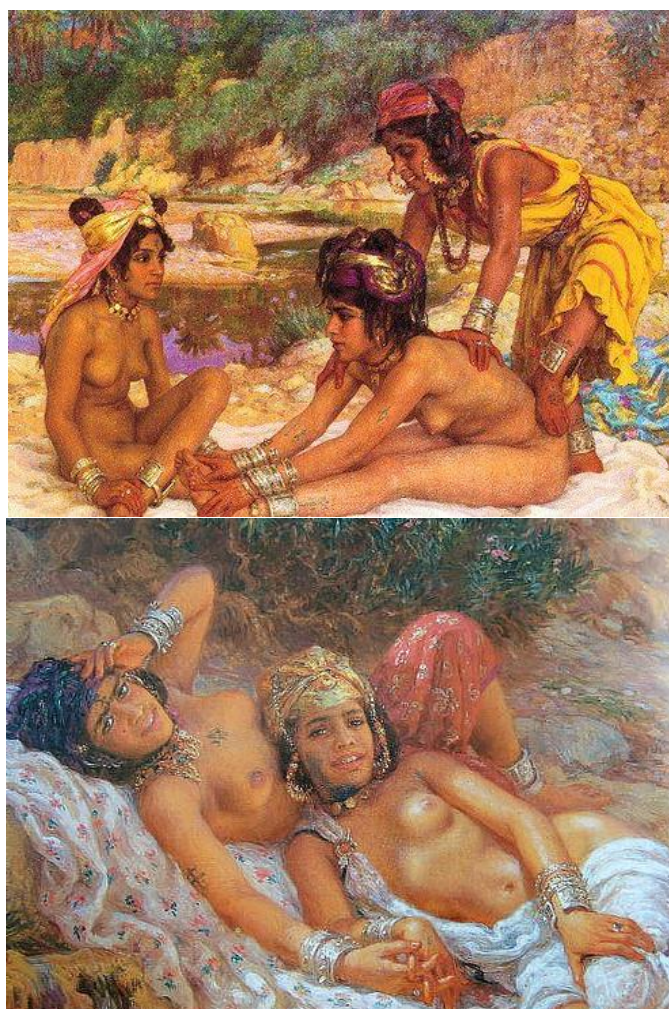
Fonte: Mason (2021).

²⁷² “After several seasons, once a Nailiya was satisfied with the wealth she had accumulated, she returned to her village where she would buy a home and establish herself as woman of independent means. She could then entertain suitors and settle down into married life for love rather than property or connections. The men of the Ouled Nail recognized a dancer’s professional experience as a positive attribute that contributed to her desirability as a wife.”

Diferentemente do olhar reducionista europeu que as via como párias e prostitutas vulgares, essas mulheres contribuíram para diminuir a miséria de sua comunidade, melhorando a economia de suas famílias as quais eram marcadas por fortes laços de lealdade e cooperação (DUNNE, 1994).

O pintor orientalista Étienne Dinet (1861-1929) dedicou muitas obras²⁷³ ao tema das *ouled nail*, sempre imbuído de um erotismo exótico que as colocava como objeto de satisfação voyeurística masculina, como se vê nas telas a seguir (Fig. 80).

Figura 80 – *Ouled nail* retratadas por Étienne Dinet no início do século XX



Fonte: lanthenat (2009)²⁷⁴.

²⁷³ Sua vida e obra foram marcadas por um profundo fascínio pelo Norte da África e sua cultura, tendo feito em 1884 a sua primeira viagem a Bou Saada o que acabaria impactando profundamente não somente a sua produção artística, mas também a forma como essas dançarinas seriam idealizadas pela fantasia ocidental.

²⁷⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/38182268@N07/3610678117/in/photostream/>; <https://www.flickr.com/photos/38182268@N07/3610680749/in/photostream/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

Além da vasta literatura, pinturas e registros fotográficos que serviram como arcabouço ideológico e material para perpetrar o discurso orientalista, haveria um outro recurso que difundiria sem precedentes essa narrativa por todo o ocidente. Trata-se das famosas Exposições e Feiras Mundiais, espaços para a exibição organizada de objetos e pessoas que surgiram no final do século XVIII e início do século XX, em conjunto com a ascensão do capitalismo industrial.

Para muitos estudiosos esse fenômeno começou com a Exposição Internacional realizada em 1851 no “Crystal Palace” [“Palácio de Cristal”]²⁷⁵ de Londres, conhecida também como A Grande Exposição das Obras da Indústria de Todas as Nações, seguida pela Exposição de 1853 em Nova York havendo a partir daí diversas outras edições em várias partes do mundo²⁷⁶ (O’FARRELL, 2020; MATOS; BIRKALAN-GEDIK; BARRERA-GONZÁLEZ; VAIL, 2022).

Entre 1851 e a Exposição de 1893 em Chicago, nove exposições foram realizadas entre os impérios da Europa, os Estados Unidos e a colônia britânica da Austrália. O estilo das exposições mudou de várias maneiras ao longo do tempo, de acordo com as tendências de exposição, com grandes salas de exposição como o *Crystal Palace* sendo substituídas por pavilhões menores construídos para refletir o conteúdo do edifício. Isto significou que certas indústrias criaram os seus próprios salões, enquanto as nações envolvidas na exposição construíram pavilhões para refletir as suas culturas (VEGAS; MILETO, 2013; O’FARRELL, 2020).

Feiras e Exposições mundiais serviram como locais importantes para os Impérios mostrarem as suas conquistas industriais e tecnológicas, bem como territoriais a partir da conquista de suas colônias. Nesse sentido, contando quase sempre com a presença de seres humanos nativos (SÁNCHEZ-GÓMEZ, 2013), também apresentaram “modelos civilizacionais” que retratavam os europeus e

²⁷⁵ O *Crystal Palace* foi uma enorme construção em ferro fundido e vidro erguida em Londres para albergar a Grande Exposição de 1851 que deu início à tendência de exposições em grande escala e atendimento ao público. Esta exposição foi uma conquista tanto pelo seu tamanho quanto pelas muitas grandes invenções que seriam expostas ao longo dos cinco meses e meio em que a vitrine esteve aberta. O próprio *Crystal Palace* foi uma façanha de engenharia e projeto arquitetônico (O’FARRELL, 2020).

²⁷⁶ Em extensiva pesquisa bibliográfica encabeçada por Geppert, Coffey e Lau (2006), os autores listam uma centena de exposições internacionais lotadas não somente na Europa e América do Norte, mas em pelo menos vinte e quatro países entre 1851 e 2005.

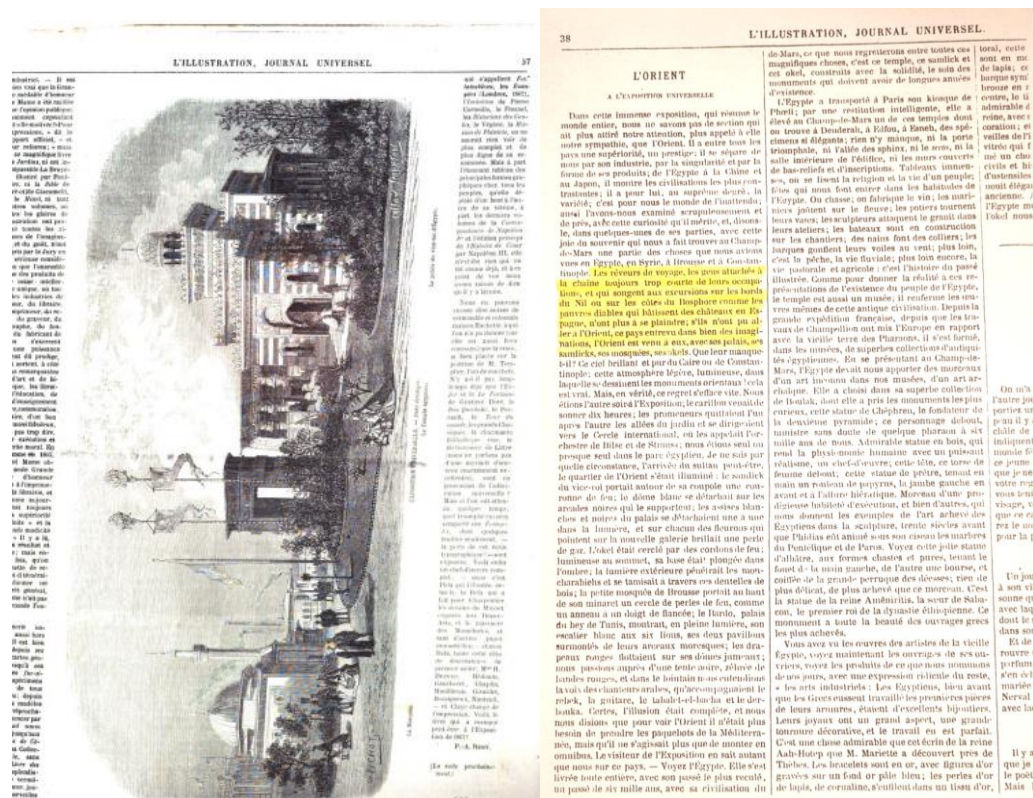
também os Estados Unidos como os mais avançados e sofisticados, enquanto os habitantes de suas colônias eram vistos como exóticos e atrasados.

Os seres humanos, neste sentido, tornaram-se parte do empreendimento colonial mais amplo, sendo exibidos como coleções de objetos etnográficos adquiridos (ou roubados) em todo o mundo. Ostensivamente, os produtos expostos foram organizados de forma a mostrar a hierarquia assumida entre as sociedades industrial e “primitiva” em termos de características econômicas, tecnológicas e sociais. (MATOS; BIRKALAN-GEDIK; BARRERA-GONZÁLEZ; VAIL, 2022, p. 2)

Esse foi um dos grandes fatores que contribuiu para o fenômeno de público dessas exposições. A mensagem propagandística direcionada à população das nações imperialistas de observarem *in loco* o que antes era acessível somente através de pinturas, fotografias e relatos de viajantes que estiveram nesses lugares distantes e exóticos desde a Campanha Napoleônica recebeu grande aceitação.

Em consonância com tal publicidade, os pavilhões das Feiras foram organizados a sugerir uma “viagem imaginária”, na qual os espectadores poderiam participar de um novo tipo de turismo, só que dessa vez sem sair de suas cidades. Comprovando este argumento, vemos abaixo (Fig. 81) a notícia sensacionalista retirada de uma fonte primária, a edição de 20 de Julho de 1867 do jornal parisiense “L’Illustration” que cobria a Exposição deste mesmo ano:

Figura 81 – Jornal “L’Illustration” noticiando o pavilhão oriental da Feira de 1867 em Paris



Fonte: Acervo pessoal²⁷⁷.

O trecho destacado traz a seguinte notícia:

Os sonhadores de viagens, pessoas cujas curtas correntes as prendem em seus trabalhos e que sonham com excursões às margens do Nilo ou na costa do Bósforo [...] agora já não têm motivos para reclamar; se não puderem ir para o Oriente, este país vislumbrado em muitas imaginações, o Oriente virá até eles [...]. (L’Illustration, 1867, p. 38, tradução nossa)²⁷⁸

Atendendo a expectativa de um número cada vez maior de visitantes, em meio a essas “exposições etnológicas vivas” (SÁNCHEZ-GÓMEZ, 2013) eram encenados verdadeiros shows étnicos. Não é de se admirar que tais projetos envolveram muita exploração das pessoas nativas exibidas como espécimes de

²⁷⁷ Páginas 37 e 38 da edição de 20 de Julho de 1867, volume 30. Fonte: acervo pessoal da autora desse trabalho. Destaque no texto em amarelo pela autora.

²⁷⁸ “Les rêveurs de Voyage, les gens attachés à la chaîne toujours trop courte de leurs occupations, et qui songent aux excursions sur les bords du Nil ou sur les côtes du Bosphore comme les pauvres diables qui bâtissent des châteaux en Espagne, n’ont plus à se plaindre; s’ils n’ont pu aller à l’Orient est venu à eux [...]”.

“raças diferentes” e “atrasadas cognitivamente”. Longe de ser um evento real²⁷⁹, os expositores coloniais preparavam verdadeiras encenações em instalações comparáveis a locais de entretenimento popular, como museus, teatros, circos, parques e jardins botânicos.

Em consonância com a lógica arborescente de conhecimento a partir de suas teorias antropológicas e científicas, vemos, assim, essas Exposições sendo agrimensadas pelo orientalismo provocando o endurecimento das linhas da consciência popular, bem como sendo apoiadas por ela. Através das Feiras, as narrativas orientalistas se materializaram de tal maneira aos olhos do público que ele passou a sentir, num sentido real, que o resultado da colonização também lhe pertencia e que era compreensivelmente justificável.

Ao “revelar” aos cidadãos o estado supostamente degenerado em que os povos conquistados viviam, as Feiras tornaram a colonização não somente mais aceitável, como também necessária para o seu resgate moral (GREENHALGH, 2000). E, nesse sentido, Mitchell (1989) observa que o “oriente” foi talvez o objeto mais importante exposto nas exposições da Europa, sendo a grande “realidade externa” do “ocidente”.

O orientalismo, eu diria, ilustra não apenas as formas estranhas com que o Ocidente tratou o “mundo exterior”; ilustra como a experiência ocidental de ordem e verdade, sintetizada na exposição, dependia da criação do próprio efeito de um “exterior”, de uma “realidade externa” além de toda representação”. (MITCHELL, 1989, p. 218-219, tradução nossa)²⁸⁰

²⁷⁹ A esse respeito: “Frequentemente, as pessoas que participavam nas “apresentações étnicas” nem sequer conheciam a língua do colonizador ou dos países que as hospedaram. Às vezes havia intérpretes, que falavam as línguas dos dois lados, mas pouco ou nada sabiam sobre a cultura dos grupos ali representados. O mesmo acontecia com os jornalistas que faziam reportagens sobre as exposições, que mal compreendiam as línguas faladas pelos participantes nas exposições.” (MATOS; BIRKALAN-GEDIK; BARRERA-GONZÁLEZ; VAIL, 2022, p. 5, tradução nossa). Texto original: “Often, the people who participated in the ‘ethnic performances’ did not even know the language of the coloniser or of the countries who hosted them. There were sometimes interpreters, who spoke the languages of both sides, but they knew little or nothing about the culture of the groups represented there. The same was true of journalists who reported on the exhibitions, who hardly understood the languages spoken by the participants in the exhibitions.”.

²⁸⁰ “Orientalism, I would argue, illustrates not just the strange ways in which the West has treated the “outside world”; it illustrates how the Western experience of order and truth, epitomized in the exhibition, depended upon creating the very effect of an “outside,” of an “external reality” beyond all representation.”.

O interesse em representar o “oriente” já era manifesto desde a Grande Exposição de 1851, embora o seu foco estivesse concentrado muito mais na área de invenções, engenharia e desenvolvimento industrial do que em exposições antropológicas. Mesmo assim, a inclusão de instalações que simulavam a “Terra Santa”, Egito e Constantinopla se tornaram bastante populares (ALTICK, 1978).

Com maior motivação, no entanto, essa tendência foi aprimorada nas réplicas das culturas “orientais” das Exposições que se seguiram. Elas representaram uma imagem abusivamente carregada pelos estereótipos orientalistas, a respeito dos pavilhões do Oriente Médio presentes na Exposição de Paris de 1889 e Exposição de Chicago em 1893.

Timothy Mitchell (1989) sinaliza o descontentamento de uma delegação egípcia que visitou a Exposição de Paris de 1889. Representantes no VIII Congresso Internacional de Orientalistas na Suécia, os quatro egípcios membros da delegação visitaram Paris durante a viagem. Puderam observar no pavilhão intitulado *Rue du Caire* [Rua do Cairo] o contraste aberrante com a estrutura bem ordenada do restante da Feira. Deliberadamente disposta ao acaso, a rua apresentava bazares e barracas com franceses vestidos de “orientais” comercializando os mais diversos artigos e *souvenirs*. Além disso, burros trazidos diretamente do Egito juntamente com os seus condutores atrapalhavam o caminho.

No entanto, a maior indignação para os visitantes egípcios da Exposição de 1889 foi a reprodução de uma mesquita que era na verdade um café onde moças supostamente egípcias dançavam entre rapazes e dervixes rodopiavam. Embora algumas habitações apresentassem elementos arquitetônicos trazidos de demolições no Egito, tudo era falso e inorgânico incluindo a replicação de alguns pontos turísticos com o objetivo de satisfazer a fantasia do espectador ocidental. “Os visitantes egípcios ficaram enojados com tudo isso e afastaram-se.” (MITCHELL, 1989, p. 217, tradução nossa)²⁸¹

Abaixo (Fig. 82), uma foto da Rua do Cairo de Paris retirada de uma fonte primária, o álbum oficial da Exposição de 1889:

²⁸¹ “The Egyptian visitors were disgusted by all this and stayed Away.”.

Figura 82 – “Rue du Cairo” na Exposição de Paris de 1889. Glücq (1889)



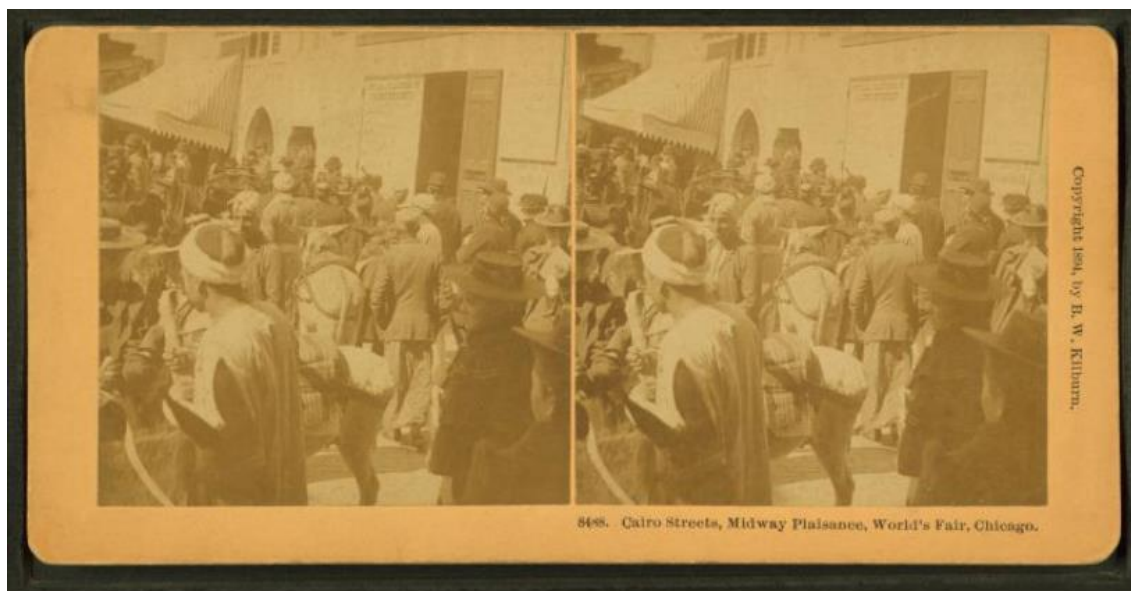
Fonte: Glücq (1889).

Com o mesmo formato apresentado em Paris, a Rua do Cairo de Chicago (Fig. 83) se tornou a instalação mais popular da Exposição de 1893²⁸², um lugar onde “as pessoas enlouqueciam de excitação” (ORMOS, 2021). Projetada para

²⁸² Importante sinalizar que muitos estudiosos da Dança do Ventre da atualidade consideram a Exposição de Chicago de 1893 como o evento que a introduziu pela primeira vez nos Estados Unidos. No entanto, essa afirmação também carrega certa especulação uma vez que há registros anteriores que atestam a presença de uma forma teatralizada de dança “oriental”. A esse respeito, Trachtman (1974) relata que já em 1882 uma dançarina “oriental” chamada Fatima já havia se apresentado em Tombstone, uma pequena cidade do Arizona num teatro chamado *The Bird Cage Theatre* (atualmente o espaço abriga uma cafeteria). Muito provavelmente a dançarina veio aos Estados Unidos quando da Exposição Universal de 1876 (evento em comemoração ao centenário da assinatura da declaração de independência norte-americana), considerada a primeira Exposição mundial nos Estados Unidos que aconteceu na Filadélfia, Pennsylvania (SALIMPOUR, 1986).

celebrar os quatrocentos anos da chegada de Cristóvão Colombo ao “Novo Mundo” em 1492, a Exposição Mundial de Chicago também serviu para promover as teorias de superioridade norte-americana no mundo a partir de suas novas tecnologias e exibir os povos colonizados como seres inferiores e incivilizados (VASCONCELOS, 2019).

Figura 83 – “Street of Cairo” na Exposição de Chicago de 1893. B. W. Kilburn (1894)



Fonte: Digital Collections (2023)²⁸³.

A Rua do Cairo fora instalada no setor conhecido como *Midway Plaisance*, cuja organização e planejamento ficou a cargo do empresário e também político norte-americano Sol Bloom²⁸⁴, um judeu de 22 anos nascido em Illinois (ROTH,

²⁸³ Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-6038-a3d9-e040-e00a18064a99#/?uuiid=510d47e0-6038-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 28 ago. 2023.

²⁸⁴ Sol Bloom desempenhou um papel importante na imagem construída acerca da Dança do Ventre nos Estados Unidos criando um esquema representacional de entretenimento para atrair a audiência (VASCONCELOS, 2019). Bloom havia conseguido os direitos de excursionar dançarinos e artistas argelinos após ver a apresentação da aldeia argelina, presente na exibição das colônias da França durante a Exposição Internacional de Paris de 1889. Ele escreveu em sua biografia que de todas as Exposições que visitou, achou as das colônias francesas as mais fascinantes, e sua favorita era a Vila Argelina, embora duvidasse que algo parecido já tivesse sido visto na Argélia. “Nunca se viu nada parecido com esses dançarinos, acrobatas, comedores de vidro e engolidores de escorpiões no Hemisfério Ocidental, e ele tinha certeza de que poderia fazer fortuna com eles nos Estados Unidos.” (ROTH, 2000, p. 4, tradução nossa). Negociou assim um contrato exclusivo de dois anos para expor a Vila Argelina na América do Norte e do Sul, levando o espetáculo para a Feira Mundial de Chicago. Texto original: “Nothing like these dancers, acrobats, glass eaters and scorpion-swallowers had ever been seen in the Western Hemisphere, and he was sure he could make a fortune with them in the United States.”.

2000). Repetindo o *modus operandi* das outras Exposições, o pavilhão agrupava os povos considerados não civilizados como os chineses, africanos, árabes, indígenas norte-americanos, além de povos europeus de séculos passados a despeito de uma vila germânica e irlandesa.

É interessante observar que as representações antepassadas das nações imperialistas nesses setores demonstrava claramente a ideia evolutiva que a elas estava relacionada e que era negada às culturas “orientais”. Essa organização explicitava que enquanto o “ocidente” estava em franco avanço civilizatório, não obstante a exibição em outros setores como na *White City*²⁸⁵ de todo seu aparato tecnológico e industrial, o “oriente” permanecia no mesmo lugar, literalmente ocupando aquele espaço da Feira reservado ao atraso.

A esse respeito, Johannes Fabian (1983) descreve as Feiras como manifestações culturais da geopolítica da modernidade cujos fundamentos ideológicos residem na “cronopolítica”. Para Fabian, a perspectiva moderna negava a contemporaneidade a qualquer forma de vida diferente da sua, interpretando o “outro” como ultrapassado e primitivo. Nesse sentido, nas exposições internacionais e etnográficas, os “outros” foram apresentados no “papel de ancestrais contemporâneos atrasados e anacrônicos, nos quais os visitantes receberam a ilusão de uma posição panóptica de um espectador onisciente.” (ACKER; VERBRUGGEN, 2015, p. 11, tradução nossa)²⁸⁶.

Essa disposição cronopolítica era particularmente explícita quando os visitantes observavam a Exposição a partir da enorme *Ferris Wheel*²⁸⁷, a roda gigante construída no meio do corredor da *Midway Plaisance* (Fig. 84). Segundo

²⁸⁵ Segundo Gimenes (2017), a *White City* era um espaço imagético completamente distinto do *Midway Plaisance*. Enquanto o *Midway Plaisance* era lembrado por ser um grande corredor com arquitetura pitoresca em que elementos exóticos eram exibidos, na *White City*, construída a poucos metros dali, foram erguidos imensos prédios brancos ao estilo neoclássico (alguns com mais de 80 metros de altura), estátuas pintadas de dourado e uma grande bacia d'água, onde gôndolas transportavam os visitantes ao melhor estilo veneziano. “A ideia de contraste não pode ser aqui ignorada: um espaço de diversão, de entretenimento, associado ao inusitado e o outro de admiração, de respeito ao passado, mas que trazia as maravilhas do mundo moderno.” (*idem*, 2017, p. 164).

²⁸⁶ “[...] the role of backward, allochronic contemporary ancestors' on which visitors were given the illusion of a panoptic position of an omniscient spectator.”.

²⁸⁷ Essa roda gigante foi a atração monumental da Feira Mundial de Chicago, construída para rivalizar com a Torre Eiffel. Com 264 pés de altura, seus carros podiam acomodar até 60 pessoas por vez. Aproximadamente 38.000 passageiros andaram na roda gigante todos os dias em que ela funcionou (KUTZ ELLIOTT, 2021).

Gimenes (2017, p. 165), “Na medida em que a roda girava e a cabine subia, uma imagem panorâmica se compunha, na qual era possível observar em um primeiro plano o *Midway Plaisance* e suas edificações simples, “exóticas” e, em segundo momento, a *White City* e seus prédios suntuosos.”.

Figura 84 – Visão panorâmica da Exposição de Chicago de 1893 pela roda gigante.
Starks W. Lewis (1894)



Fonte: Chicagology (2023)²⁸⁸.

Enquanto uma dos setores mais aberrantes do *Midway Plaisance*, a Rua do Cairo particularmente refletiu as teorias dominantes sobre raça e evolução da época. Essas teorias foram reproduzidas como espetáculo e difundidas para mais de vinte e sete milhões de visitantes. Molarizava-se no senso popular, assim, essencializações que justificariam os empreendimentos das nações

²⁸⁸ Disponível em: <https://chicagology.com/columbiaexpo/fair007/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

imperialistas²⁸⁹. Essas molarizações se constituíam, sobretudo, num jogo de dicotomias em que a *White City* tinha que existir em constante estado de comparação com a parte “incivilizada” da Feira, da qual a Rua do Cairo é um exemplo emblemático. A seguir, alguns exemplos que não somente evidenciam, mas também celebram de forma jocosa o binarismo entre as culturas “ocidentais” e “orientais”.

Em “A street entertainment” [Um entretenimento de rua] constante do livro de caráter enciclopédico e antropológico “Midway Types: A Book of Illustrated Lessons About The People of the Midway Plaisance World’s Fair” [“Tipos da Midway: Um Livro de Lições Ilustradas das Pessoas da Midway Plaisance da Feira Mundial”] (1894), a Figura 85 é considerada uma oportunidade para estudar a “palhaçada dos orientais” e aprender “quão pouco grotesco era necessário para colocá-los de bom humor e provocar risadas.” (1894, p. 158, tradução nossa)²⁹⁰.

A descrição ainda se refere às pessoas presentes na imagem como “bens genuínos” e “importações” da vida cotidiana no “oriente” que tornavam a exposição tão atrativa a ponto de deixar o grande público faminto por ela.

²⁸⁹ Kutz Elliott (2021) pontua o papel fundamental que a Exposição de Chicago em 1893 teve em difundir as bases ideológicas que justificaram o projeto expansionista colonial estadunidense. A esse respeito, apenas cinco anos após o encerramento da Exposição, os Estados Unidos expandiram o seu império para fora dos limites da América do Norte, anexando formalmente o Havaí (depois de encenar um golpe que depôs a rainha havaiana Liliuokalani em 1893) e tomando posse das antigas colônias espanholas no Caribe e no Pacífico (Cuba, Porto Rico, Samoa Americana e Filipinas), após sua vitória na Guerra Hispano-Americana.

²⁹⁰ “Here is an opportunity to study the mummery of the Orientals, and to learn how little of the grotesque was necessary in order to put them into good humor and produce a laugh. The foreigners are bunched. [...] but the figures are all the genuine goods, importations, stanzas from the desert and rounded passages from the poems of every-day life in the East. [...] And so Cairo Street had its brick pavement polished continually by such displays as are depicted above, because the people hungered for them.”.

Figura 85 - "A street entertainment"



Fonte: Midway Types (1894, p. 158).

De igual modo, "A curious contrast" [Um curioso contraste] (Fig. 86) descreve os elementos que fazem alusão ao Egito Faraônico como grotescos, em contraste com os elementos contemporâneos e "ocidentais" presentes na cena. Teorias arborescentes ainda se mesclam à subjetividade preconceituosa da nota. Cita-se uma espécie de culto onde dançarinas se movem de forma desajeitada e ao som de instrumentos estranhos. Não obstante todos esses aspectos, há ainda a referência a uma religião obsoleta e pagã direcionada ao ídolo que é carregado pelos transportadores.

Figura 86 – “A curious contrast”



Fonte: Midway Types (1894, p. 114).

A esse respeito, a opinião de Julia Ward Howe, uma escritora norte-americana da época (e inclusive uma das primeiras ativistas sociais na questão do sufrágio feminino) sobre a dança que presenciou na Rua do Cairo se tornou emblemática. Além dos dançarinos sudaneses, dos quais se refere como “selvagens muito negros usando tufo de cabelo preto ou lã, vestidos com tiras de algodão branco sujo.” (HOWE, 1916, p. 182, tradução nossa)²⁹¹, ela também observa a dança egípcia como degradante e indecente:

A dança do Cairo era simplesmente horrível, sem nenhum toque de graça, apenas um movimento extremamente deformante de toda a região abdominal e lombar. Achemos isso indecente. Os selvagens eram muito melhores, embora apenas batessem os pés descalços e as palmas no ritmo, sem música. (HOWE, 1916, p. 182, tradução nossa)²⁹²

²⁹¹ “[...] very black savages wearing top tufts of black hair or wool, clothed in strips of dirty white cotton doth [...]”.

²⁹² “The Cairo dancing was simply horrid, no touch of grace in it, only a most deforming movement of the whole abdominal and lumbar region. We thought it indecent. The savages were much better, though they only stamp their bare feet and clap their hands in rhythm without music.”.

Assim, no final do século XIX, a dançarina oriental não era apenas uma imagem numa pintura ou fotografia, mas podia ser vista em carne e osso em muitas das grandes exposições realizadas na Europa e nos Estados Unidos. Nelas, as exibições “ao vivo” de artes nativas, especialmente as danças, eram uma das atrações mais populares e que causava grande comoção. Tal fenômeno é comprovado pela massiva produção de registros que lhes fazia alusão, a respeito de anais, livros, matérias jornalísticas, enciclopédias e milhares de fotografias que foram produzidas a partir desses eventos.

Por outro lado, os interesses de promoção do comércio e do turismo transformaram elementos da cultura tradicional em atrações turísticas reificadas. As danças tradicionais foram “folclorizadas”, reformuladas e coreografadas em imagens ditadas pelas fantasias “ocidentais” de exotismo “oriental” e tornadas adequadas para produção em boates e cabarés e reprodução como representações em cartões postais.

Abaixo (Fig. 87), um registro raro da Grande Exposição de Paris de 1889 em que houve um *Café Algèrien*, uma espécie de teatro na Rua do Cairo com a exibição de argelinas. Segundo Dunne (1994, p. 29, tradução nossa)²⁹³, as Feiras tiveram uma dimensão tão ampla que a “caricatura do *Café Algèrien* com dançarinas argelinas” na Grande Exposição de Paris de 1899 chegou a ser exibida na própria Argélia (“Concert d'Alger” [“Concerto da Argélia”]).

²⁹³ “The caricature of the ‘*café Algèrien*’ with ‘*danseuses algériennes*’ exhibited at the 1899 Great Paris Exposition could also be seen in Algeria.”.

Figura 87 – “Concert d'Alger” na Exposição de Paris de 1889. Fotografia da coleção do Príncipe Roland Bonaparte (1889)



Fonte: Graham-Brown (1988, p. 180).

Em outra fotografia (Fig. 88), dançarinas egípcias são exibidas em desfile na Exposição de St. Louis em 1904 (“Egyptian dancing girls on parade” [“Desfile de dançarinas egípcias”]).

Figura 88 – “Egyptian dancing girls on parade” na Exposição de Saint Louis em 1904. Grantham Bain (1904)



Fonte: Graham-Brown (1988, p. 180).

Cartografando-se o mapa da Dança do Ventre, percebemos as linhas arborescentes, cronopolíticas e orientalistas se agenciando intimamente à indústria do entretenimento europeu e estadunidense do século XIX. E como em todos os fenômenos, em concomitância com essas linhas duras há a movimentação de linhas flexíveis e de fuga promovendo rupturas e desterritorializações. Vemos nesse período específico, uma conjugação de fatores que possibilitaram a formação de uma modalidade de dança que, embora tenha inicialmente designado de maneira difusa e reificada manifestações diversas, passou a ser reconhecida como composição autônoma.

Nesse sentido e de acordo ao sistema de Susan Leigh Foster (1986), percebemos uma maior definição das variáveis (moldura, modo de representação, vocabulário, sintaxe e estilo) que a organizaram como um evento passível de suas próprias significações e autonomia. Através dessa abordagem, é possível entender que mesmo possuindo influências de outras danças, a respeito da *ghawazi* egípcia, *ouled nail* argelina, dentre muitas outras já citadas nessa pesquisa, a Dança do Ventre se agenciou como um sistema independente das danças que a precederam, embora profundamente aliançada com elas.

Foi nessa conjuntura histórica, acompanhando uma multiplicidade de processos políticos, sociais, econômicos e culturais que a Dança do Ventre passou a agrimensar um vocabulário de movimentações vibrantes de quadril e ondulações abdominais, uma moldura de figurino que se consolida com o *bedlah* (como veremos mais à frente), um estilo cuja identidade cultural se relaciona ao “oriente”, uma sintaxe entre movimento corporal e musicalidade que dá coerência à uma apresentação, seja ela improvisada ou coreografada e um modo de representação que reflete o entretenimento ao qual se vincula.

Importante ter sempre em consideração que não se trata de tecer um marco originário para a Dança do Ventre, mas compreender a multiplicidade de fatores que acompanharam esse fenômeno durante suas movimentações. Daí a importância de analisá-la a partir do princípio cartográfico, posto que só é possível cartografar algo acompanhando-o enquanto se movimenta, diferente da lógica arborescente que cria decalques sobre a realidade a partir de origens pré-determinadas.

Assim, podemos conectar a esse grande mapa em transição permanente o seu grande sucesso comercial dentro das Feiras Mundiais. Visando atender a

um público ávido por novidades cada vez mais aberrantes e exóticas, desenvolveu-se sua qualidade de entretenimento. Graças ao escrutínio enciclopédico das Feiras, há vários registros que tentam apreender as características das atrações exibidas e, a partir delas, podemos auferir importantes informações.

A seguir (Fig. 89), um registro que especificamente cita a dança como um atrativo de multidões. Nele, a Dança do Ventre é incluída como uma dança à parte, uma modalidade própria, embora afetada pelo reducionismo que a endereça aos “orientais”: “As dançarinas dos teatros da Midway sempre atraem grandes multidões [...]. Sua dança é do tipo que é performada pela maioria dos Orientais, e inclui a *danse du ventre*.” (MIDWAY TYPES, 1984, p. 70, tradução nossa)²⁹⁴.

Importante ter em mente que, o reconhecimento que confere a autonomia da Dança do Ventre em relação a outros “tipos” de dança, não se estende à subjetividade e corporeidade de quem a pratica. Vê-se, aqui, além do reducionismo, o racismo atrelado à dança e a dançarina descrita como “um tipo notável de sua raça” e constante na observância de que “Enquanto a maioria dos Argelinos eram de cor escura, especialmente os homens, essa mulher era branca.” (MIDWAY TYPES, 1984, p. 70, tradução nossa)²⁹⁵.

²⁹⁴ “The dancing girls of the theaters on the Midway always attract large crowds [...] Her dancing was of the kind performed by most of the Orientals, and included the *danse du ventre*.”

²⁹⁵ “While the most of the Algerians were dark colored, the men especially, this woman was white.”

Figura 89 – “An algerian dancer” [“Uma dançarina argelina”]



Fonte: Midway Types (1894, p. 70).

Em outro exemplo, “A dance in the Street of Cairo Theatre” [“Dança no Teatro da Rua do Cairo”] (Fig. 90) contida no livro “The Dream City: a portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition” [“A Cidade dos Sonhos: um portfólio de fotografias da Exposição Mundial Colombiana”] (1893)²⁹⁶, especifica-se elementos identificadores da Dança do Ventre: “A jovem mulher no centro do palco [...] está prestes a apresentar a *danse du ventre* e será visto que

²⁹⁶ Assim como “Midway Types, The Dream City” também é uma fonte primária desse evento. Como típico dos livros produzidos a partir das Exposições, se propuseram a analisar etnograficamente e antropologicamente todas as atrações da Feira.

a prática do movimento no corpo dela, ao invés de seus pés, tem grande desenvolvimento da região abdominal.” (THE DREAM CITY..., 1893, p. 208, tradução nossa)²⁹⁷.

Além de seu vocabulário, há informações a respeito do estilo musical, apresentação e posicionamento cênico, entradas e finalizações, utilização de acessórios, sintaxe coreográfica, dentre outros. O trecho enfatiza como um de seus grandes marcadores a apresentação solo, movimentos abdominais e a percussividade musical que direciona sequências ritmadas de passos. Há menção ainda de giros, habilidade de contorcionismo e formações coletivas.

Figura 90 – “A dance in the Street of Cairo Theatre”



Fonte: The Dream City... (1893, p. 208).

²⁹⁷ “[...] is about to render the celebrated *danse du ventre*, and it will be seen that practice in the movement of her body rather than her feet has greatly developed her abdominal region.”.

Reiteradamente, todavia, a modalidade é retratada com desprezo, não obstante o fascínio que provocava na audiência. Enfatizamos no trecho a seguir, as linhas duras do orientalismo presentes nas dicotomias “oriental” e “ocidental” que se estendem não somente à dança, mas à mulher e à cultura “oriental”: “Devemos entender que o movimento da região abdominal aumentou a sua beleza na imaginação Oriental, como certamente a diminuiu de acordo com os cânones de gosto Ocidentais [...]” (THE DREAM CITY..., 1983, p. 208, tradução nossa).

Ademais, ao uniformizar toda uma multiplicidade de danças, avilta a necessidade de sua exibição ser debatida nos conselhos moralistas da Exposição:

Nenhuma mulher Ocidental comum olharia para essa performance com nada menos do que horror, e ao mesmo tempo é um assunto de grande debate nos conselhos da Exposição se os costumes do Cairo deveriam ser fielmente reproduzidos, ou se a moral do público deveria ser fielmente protegida. Todas as danças Asiáticas, Africanas e algumas de Moscou são parecidas entre si. (THE DREAM CITY..., 1983, p. 208, tradução nossa)²⁹⁸

Finalmente, em “A Performer of the Danse du Ventre” [“Uma dançarina de Dança do Ventre”] (Fig. 91), tem-se mais um registro com informações sobre estilo e modo de representação. A esse respeito, a dança é descrita como sendo de estilo “indubitavelmente igual ao que é feito no Cairo” (THE DREAM CITY..., 1983, p. 209, tradução nossa)²⁹⁹. O trecho relata que apesar da indignação do *Board of Lady Managers* [Conselho das Senhoras Administradoras] e da música ser bastante irritante, a Dança do Ventre atraía centenas de pessoas (informação deveras recorrente nos comentários logo abaixo das fotografias).

Em relação à musicalidade associada à Dança do Ventre e às danças “orientais” em geral, é praticamente unânime a opinião contida nas críticas jornalísticas europeias e estadunidenses acerca da música como sendo

²⁹⁸ “We are to understand that this development has increased her beauty in the Oriental imagination, as it certainly lessened it according to Western canons of taste. (...) No ordinary Western woman looked on these performances with anything but horror, and at one time it was a matter of serious debate in the councils of the Exposition whether the customs of Cairo should be faithfully reproduced, or the morals of the public faithfully protected. All Asiatic, African, and some Muscovite dances resembled one another.”.

²⁹⁹ “This dance was undoubtedly the style in Cairo [...]”.

"bizarra", "estranha", "selvagem" e "irritante para os ouvidos dos "ocidentais". De igual maneira, a maioria dos relatos acerca da música árabe também enfatizaram as "repetições indefinidas" e "monotonia" advindas dos ritmos percussivos.

Para agradar ao gosto do público, muito da instrumentalidade "ocidental" foi incorporada nas apresentações. A esse respeito, Çelik (1992, p. 24) relata que no teatro armênio do setor otomano da Exposição de Paris, produziu-se "operetas baseadas na vida cotidiana e nos costumes turcos, mas com música italianizada para tornar as apresentações mais aceitáveis aos ouvidos europeus.". Demonstra-se o desenvolvimento de uma composição musical transnacional e fusionada, envolvendo elementos tanto do "oriente" quanto do "ocidente" para fins de entretenimento e teatralização.

Figura 91 – "A Performer of the Danse du Ventre"



Fonte: The Dream City... (1983, p. 209).

De igual maneira, importante ter em mente que à medida que a Dança do Ventre era desenvolvida nessas Feiras, ela também incorporava elementos artísticos da cultura e dança “ocidental”. Assim como já estava acontecendo com o *raqs sharqi* no Egito no final do século XIX e início do século XX em seus *salats* e *cafés chantants*, ela se agenciava de forma a se tornar uma dança cada vez mais teatralizada e voltada para o entretenimento do público. Tal como no Egito, as dançarinas do ventre nas Exposições surpreendiam seu público com acrobacias e acessórios em performances cada vez mais elaboradas.

Nesse sentido, Çelik (1992) observa que enquanto os instrumentos utilizados pelas dançarinas do Ventre limitavam-se a espadas e espelhos em 1889³⁰⁰, em 1900 a performance envolvia o equilíbrio de elementos que variavam desde copos na barriga até uma cadeira segurada pela boca. Uma das acrobacias mais populares envolvia equilibrar jarros, narguilés e até mesmo candelabros na cabeça, performance esta que também era apresentada no Egito sob o nome de *raqsat al-shamadan*³⁰¹.

A foto abaixo (Fig. 92) é um registro raro da dança do candelabro apresentada no Teatro Egípcio da Exposição de 1900 e retirada do livro “Le Panorama: Exposition universelle 1900”, também servindo como fonte primária desse trabalho. Na foto (Fig. 92), onde se lê “Le Temple de la danse orientale” [“O Templo da dança oriental”] ao menos três dançarinas são mostradas com uma espécie de candelabro na cabeça, com destaque especial a Zohara

³⁰⁰ Segundo Çelik (1992, p. 29, tradução nossa): “[...] na dança da espada, o barulho das espadas das dançarinas acompanhava os violinos e as violas; na dança do espelho, a dançarina flertava com seu reflexo numa verdadeira pantomima de conquista.”. Texto original: “[...] in the dance of the sword, the dancer's clattering swords accompanied the violins and the violas; in the dance of the mirror, the dancer flirted with her reflection in a "real pantomime of conquesty.”.

³⁰¹ O *raqsat al-shamadan* ou dança do candelabro se tornou um elemento popular em cerimônias nupciais conhecidas como *zaffat al arusa* no Egito a partir da metade do século XX. Segundo Ward (2018) embora essa dança existisse como um ato de equilíbrio definido e distinto por volta de 1900, e atos de equilíbrio semelhantes eram realizados já nas décadas de 1880 e 1890, há muita especulação sobre quem inventou a dança egípcia conhecida como *raqsat al-shamadan* e com base nas evidências atualmente disponíveis, é impossível concluir quem o inventou. Embora existam três nomes comumente associados a modalidade (Shafiqah al-Qibtiyyah, ativa aproximadamente entre 1890 e 1910; Zubah al-Klubatiyyah, ativa aproximadamente entre 1930 e 1950 e Nazlah al-Adil, ativa aproximadamente entre 1960 e 1980), baseado no período em que exerceram suas carreiras, é impossível reivindicar Zubah ou Nazlah como inventores desta dança. Mesmo assim, embora Shafiqah estivesse ativa durante o período crítico em que esta dança surgiu, há poucas evidências de fontes primárias que confirmam que o *raqsat al-shamadan* é de fato sua invenção. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CN231E9FQbo/?img_index=1. Acesso em: 4 set. 2023.

identificada como a dançarina localizada em primeiro plano um pouco à esquerda do centro.

Figura 92 – “Au Théâtre Égyptien”



Fonte: Le Panorama... (1900, p. 77).

A seguir, a matéria “Les théâtres éphémères a l’a Exposition” [“Teatros efêmeros da Exposição”] do jornal francês “Figaro Illustré” de julho de 1900 faz a cobertura do Teatro Egípcio da Exposição de 1900 e evidencia apresentações de danças envolvendo alguns desses acessórios. Em sentido horário: dança com snujs, dança do narguilé, dança com cadeira e a dança com candelabro (Fig. 93):

Figuras 93 – “Le Théâtre Égyptien”



Fonte: “Figaro Illustré” (1900, p. 167-168)³⁰².

³⁰²Disponível em: <https://archive.org/details/figaroillustré124/page/142/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 4 set. 2023.

Outro elemento que sofreu profundo agenciamento é o figurino que passou a funcionar como importante moldura de definição e significação. Nesse sentido, ele informava ao público o modo como a Dança do Ventre se distinguia como um evento único. Embora esse assunto necessite de explanação ampla que não perpassa ao exercício dessa pesquisa no momento, consideramos a forma cartográfica como ele foi se agenciando até culminar no *bedlah*, a composição de duas peças que inclui o sutiã e cinturão. As fotografias, cartões de visita, cartões postais e as primeiras imagens de filmes produzidos no Egito sugerem fortemente sua elaboração a partir de elementos estéticos do figurino “oriental” já existentes em interseção com padrões “ocidentais”. Corroborando essa informação:

Elementos do *bedlah* já tinham lugar nos figurinos de dançarinas egípcias do final do século XIX, e os primeiros *bedlah* utilizados pelas performers egípcias em 1930 tem tantas semelhanças com os figurinos tradicionais nativos quanto com os construtos contemporâneos europeus e americanos do figurino de dança “oriental”. (WARD, 2014, p.12, tradução nossa)³⁰³

A respeito de todas as mudanças que se pode mapear de maneira rizomática, incluindo o traje, musicalidade, a tendência em aderir novos acessórios e outras modulações na dança profissional egípcia, percebemos como elas foram acompanhando as reterritorializações nas Exposições Mundiais da Europa e Estados Unidos. Desse modo, Fraser (2015) aventa que as danças nativas nunca deixaram de existir, mas foram se reconfigurando a partir de novas contaminações. Elas foram se transformando, se molecularizando, se diferenciando para atender as multiplicidades imanentes às suas conjunturas.

[...] movimentos corporais subjacentes às várias danças parecem ter continuado intactos ao longo deste período [...] os bailarinos sempre tiveram liberdade para reembalar esses

³⁰³ “Elements of the bedleh were already in place in the costumes of Egyptian dancers of the late nineteenth century, and the early bedleh worn by Egyptian performers in the 1930s bears as many similarities to indigenous costuming as it does to contemporary European and American constructs of “Oriental” dance costuming.”

movimentos em novas ofertas que agradassem mais à sua clientela. (FRASER, 2015, p. 295, tradução nossa)³⁰⁴

Vemos assim, o desenvolvimento do *raqs sharqi* no Egito sendo agenciado paralelamente ao que no “ocidente” começou a ser designado como Dança do Ventre. Em verdade, como profundamente explicitado durante todo esse trabalho, tais termos vem sendo cartografados de maneira refletida, replicante, metonímica e semelhante³⁰⁵ para designar o conjunto de danças que tinham como referência as corporeidades do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Mapeadas num contexto colonial, capitalista e de hegemonia eurocêntrica, tais danças são reterritorializadas para suprir de forma teatralizada a recente indústria do entretenimento inaugurada de um lado, pelas Exposições Mundiais da Europa e Estados Unidos e, do outro lado, pelos cafés *chantants* e *salats* do Egito.

No entanto, contrariando os próprios pressupostos do contexto arborescente do qual emerge, a Dança do Ventre distorce o seu decalque cronopolítico ao mapear mudanças significativas não apenas nas danças e corporeidades colonizadas “orientais”, como também nas danças e corporeidades das nações colonizadoras “ocidentais”. Sobretudo a partir do advento do cinema e dos avanços dos meios de comunicação, cuja avassaladora ênfase ocorre a partir do século XX, essa dança não apenas compõe, como também agencia as subjetividades e corporeidades de praticantes “ocidentais”.

É o caso por exemplo, da primeira geração de dançarinos e coreógrafos modernos como os norte-americanos Ruth St. Denis, Ted Shawn (Fig. 94), La Meri e Loïe Fuller, da canadense Maud Allan, da sueca Sent M'Ahessa, dentre outros, que começaram a repudiar a esterilidade e formalidade do vocabulário,

³⁰⁴ “[...] movements underlying the various dances seem to have continued intact over this period, [...] dancers were always free to repackage these movements into new offerings that pleased their clientele more.”.

³⁰⁵ Aqui fazemos referência a reflexão, replicação, imitação e semelhança, métodos do modo de representação sugeridos por Foster (1986). Enquanto a semelhança é estabelecida a partir da sensibilidade do observador e sua interpretação em compreender a dança a partir da semelhança com certos atributos ou qualidades, na metonímia (imitação) há pouco espaço para especulações já que é bastante evidente a relação de proximidade e contiguidade entre a unidade referenciada e o referente. Ademais, com a replicação, a dança se torna uma voz sobre questões essenciais que se materializa através das corporeidades que as representa e a reflexão apenas reflete um padrão de organização e composição mecânica de movimento que favorece unicamente a sua execução (VASCONCELOS, 2019).

moldura, sintaxe, estilo, bem como nos modos de representação baseados nos enredos de contos de fadas dos balés acadêmicos do século XIX (BANES, 1994)³⁰⁶, para construir uma obra que foi em grande parte agrimensada pela temática do “oriente” e antiguidade clássica.

Figura 94 – Ted Shawn e Ruth St. Denis em “Dance of the Rebirth” [“Dança do Renascimento”]. White Studio (1917)



Fonte: New York Public Library (2008)³⁰⁷.

³⁰⁶ Nesse sentido: “Os precursores da dança moderna (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn e outros), muitos dos quais tiveram formação em trupes de teatro popular na virada do século XX, e depois os pioneiros da dança moderna (Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, Hanya Holm e outros) das décadas de 1920 e 1930, todos encontraram vocabulários individualizados para expressar tons de sentimento cantados e mensagens sociais em movimentos estilizados e níveis de energia.” (BANES, 1994, p. 252, tradução nossa). Texto original: “The forerunners of modern dance (LoYe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn, and others), many of whom had training in popular theater troupes at the turn of the twentieth century, and then the pioneers of modern dance (Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, Hanya Holm, and others) of the 1920s and 1930s, all found individualized vocabularies for expressing feeling tones and social messages in stylized movements and energy levels.”.

³⁰⁷ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/nypl/3110869308/>. Acesso em: 4 set. 2023.

Embora reforçando seus estereótipos através de uma idealização deles, o “ocidente” viu com fascinação essa releitura da dança “oriental”. A Dança Moderna³⁰⁸ “ocidental” experimenta, assim, a mesma estética orientalista que agenciou a *Danse du Ventre* e é atravessada por ela.

O exotismo, frequentemente proveniente das esferas de arte oriental, foi também um instrumento da dança moderna em seus primórdios, com uma gama de representantes que vai desde Ruth St. Denis a Sent M’Ahesa, para as quais os temas orientais tornaram-se o principal motivo de danças solo. (KOLB, 2009, p. 74)

Sua presença se tornou tão forte na consciência do público da época que vários livros passaram a lhe dedicar capítulos inteiros, a respeito de “The dance: its place in art and life” [“A dança: seu lugar na arte e na vida”] de Troy e Margaret West Kinney (1914)³⁰⁹. Assim como acontecia na sua representação pela ótica da Dança Moderna, tais livros decalcavam o imaginário colonial já bem enraizado do “harém”, da mulher exótica e misteriosa, das “Mil e Uma Noites”³¹⁰ e o tendencioso costume de abrigar num só lugar a dança de árabes, turcos, antigos egípcios, indianos e japoneses. No trecho abaixo, embora sua prática seja enaltecida artisticamente, tal validação é condicionada pela sua associação ao sobrenatural.

Algum tipo de hipnotismo? Garantido. Finamente representada, esta dança representa o máximo desenvolvimento da coordenação do ritmo, do sentimento e da adequação do movimento. Essa combinação, por sua vez, é sem dúvida a essência da magia oriental que, desde a juventude do mundo,

³⁰⁸ Assim como na dança moderna europeia, também denominada de Dança Expressionista (PATERNOSTRO, 2012), percebe-se como os pioneiros estabeleceram seus conhecimentos artísticos a partir de elementos constituintes de uma vasta complexidade cultural (CASTRO, 2014; VASCONCELOS, 2019).

³⁰⁹ A esse respeito o livro traz o tema “Oriental Dancing” [“Dança Oriental”] em seu capítulo IX.

³¹⁰ “As Mil e Uma Noites” é uma coleção de histórias e contos populares originárias do Oriente Médio e Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX. Foi fundamental, segundo Çelik (1992, p. 29), “na formação das ideias europeias sobre o Islão desde o início do século XVIII. Traduzido pela primeira vez para o francês por Antoine Galland, foi publicado em doze volumes entre 1704 e 1717. Só durante o século XVIII foi reeditado em francês vinte vezes. As traduções para o alemão e o inglês surgiram na década de 1710, e o livro foi traduzido para outras oito línguas europeias no século XIX.”. Traduções famosas da obra também são direcionadas a Edward William Lane e até mesmo a D. Pedro II, embora não tenha concluído o trabalho por conta de seu falecimento.

permitiu aos homens sonhar sonhos e ter visões. (KINNEY; WEST KINNEY, 1914, p. 211 e 212, tradução nossa)³¹¹

De fato, a Dança Moderna surge num período em que a dança se torna uma das mais influentes artes no “ocidente” sendo percebida, sobretudo, como uma filosofia de vida baseada num conjunto de valores fundamentais que vão além da evolução da metodologia técnica de um artista. Perfazendo uma verdadeira linha de fuga, foi justamente esse novo paradigma estabelecido por um conjunto de dançarinos profundamente influenciados pelas narrativas em torno de um “oriente” que cartografou tal metamorfose na dança europeia e americana.

Nesse sentido, a linha arborescente e dicotômica que promoveu o endurecimento do orientalismo desterritorializando a Dança do Ventre, dessa vez foge para molecularizar a noção do “outro”. O “outro” personificado no “oriente” e trazendo consigo as concepções de natureza e a antiguidade passa a ser o indício do equilíbrio harmônico pelo qual perpassa a experiência sensorial do movimento e no qual a dança se baseia para oferecer ao dançarino alternativas para a existência do ser humano numa era industrial e racionalista.

A natureza é o “outro” da nossa sociedade industrializada caracterizada pelo progresso e pela velocidade, e também o proletariado e movimentos mecanizados. A Antiguidade é o outro idealizado de uma sociedade passada percebida como mais serena e mais bem educada. Finalmente, o Oriente é o outro cultural, cheio de tradições antigas, místicas e espirituais. (ROUX, 2022, p. 2, tradução nossa)³¹²

Assim, ao favorecer a languidez e o misticismo, em detrimento da eficiência tecnológica, a dança “oriental” passa a ser a expressão maior dessa busca. “Vista desta perspectiva, a dança oriental pode ter preenchido exatamente a função contrária àquela defendida por Edward Said; ou seja,

³¹¹ “Hypnotism of a kind? Granted. Finely rendered, this dance represents the utmost development of the coordination of rhythm, sentiment, and appropriateness of movement. That combination in its turn is undoubtedly the essence of the Oriental magic that, since the world was young, has enabled men to dream dreams and see visions.”

³¹² “Nature is the “other” of our industrialised society characterised by progress and speed, and also the proletariat and mechanised movements. Antiquity is the idealized other of a past society perceived as more serene and better educated. Finally, the East is the cultural other, full of ancient, mystical and spiritual traditions.”

apontar para as deficiências do Ocidente por oposição ao Oriente.” (KOLB, 2009, p. 77).

Não obstante a abertura para novos mapas, a ânsia pelo “oriental” e pelo exótico fez esse mesmo modelo de entretenimento “oriental” ser decalcado pela indústria cinematográfica, enfatizando seus elementos espetaculares e comercializáveis. Ao longo de todo o século XX, *Hollywood* produziu uma série de filmes com temas orientalistas a respeito de *Arabian Nights* (no Brasil como “As Mil e Uma Noites”, 1942), *Kismet* (1944) *Bagdad* (1949), *Son of Sinbad* (O Filho de Sinbad, 1955), *Cleópatra* (1963) e mais uma centena de outros (Fig. 95).

Os temas do Oriente Médio nos filmes que *Hollywood* criou proporcionavam um mundo de fantasia e sensualidade. Ambientados numa variedade limitada de modos de representação, possuíam enredos metonímicos e caricatos, a respeito do romance de aventura, o épico bíblico e o *thriller* de espionagem (STONE, 1998). Como era de se esperar, a sua estética era homogeneizante e se inspirava em toda e qualquer região do mundo “oriental” de forma indistinta, perpetuando mitos culturais e comportamentais.

Figura 95 – O cinema de *Hollywood* e a representação da mulher e dançarina “oriental”



Fonte: Revista Cine TV (2021); Kino-teatr (2023); Telerama (2023); Roku (2023); Egyptiana Emporium (2014)³¹³.

As dançarinas, em particular, ajudaram a estabelecer o contexto desses filmes temáticos do Médio Oriente inventado por *Hollywood*. Colocando a dançarina “oriental” num papel de destaque, tais filmes eram povoados por lindas

³¹³ Disponível em: Disponível em: <https://www.revistacinetv.com.br/2021/05/as-mil-e-uma-noites-arabian-nights-1942.html>; <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/hollywood/20251/poster/65702/>; <https://vodkaster.telerama.fr/films/bagdad/174797>; <https://www.roku.com/pt-br/whats-on/movies/son-of-sinbad?id=bc84ab5df3395da684fa375bc2d50871>; <https://egyptianaemporium.wordpress.com/2014/10/20/book-review-egyptomania-by-bob-brier/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

garotas de harém utilizando o *bedlah*, o traje de duas peças que revelava a barriga.

Como analisamos, embora esse traje não possa ser entendido sem o simultâneo agenciamento entre “oriente” e “ocidente”, não raro é atribuída a *Hollywood* a popularização desse visual que o exportou de volta para o Egito, onde se tornou a moldura padrão da Dança do Ventre (CHAMAS, 2009; BURNAM, 2012; ROTHMAN, 2013; WARD, 2018; VASCONCELOS, 2019).

O traje de duas peças com miçangas e lantejoulas, que hoje associamos indissociavelmente à Dança Oriental, surgiu pela primeira vez neste período, inspirado nos filmes de Hollywood [...]. Pode-se acrescentar que os trajes foram parcialmente criados para atender ao gosto dos colonos europeus, que não acharam os trajes originais suficientemente reveladores! (CHAMAS, 2009, p. 2, tradução nossa)³¹⁴

Assim, através do cinema, televisão e Internet, esse modelo oriental de dança foi propagado em escala global afetando sua apresentação e recepção inclusive nos países do Oriente Médio. Adotando tal estratégia para seus negócios, essa forma hibridizada, orientalista e fusionada por elementos ocidentais passou a permear tanto os novos locais de dança, como boates e discotecas, como também a própria indústria cinematográfica egípcia no início da segunda metade do século XX.

Acompanhando essa cartografia, as *awalim* e *ghawazi* ainda continuavam se apresentando no Egito, não obstante as significativas desterritorializações promovidas por tal indústria. Nesse período, no que concerne as *awalim*, elas se apresentavam mais no Cairo, especialmente nas imediações da rua conhecida como Muhammed Ali³¹⁵ e Alexandria. Organizadas em torno de uma *ustah*, uma

³¹⁴ “The two-piece costume with beads and sequins, which we now associate inseparably with Oriental Dance, first appeared during this period, inspired by Hollywood films [...] It might be added that the costumes were partially created to suit the tastes of European colonists, who didn’t find the original costumes revealing enough!”.

³¹⁵ Desde o final do século XIX, a Rua Muḥammad Ali era o coração da música e da dança no Cairo. No seu apogeu, no início e meados do século XX, a rua estava firmemente estabelecida como o núcleo vital das indústrias de música e dança do Cairo. Era o lar de músicos, cantores, dançarinos e fabricantes de instrumentos musicais. A Muḥammad Ali foi construída durante o reinado do quediva Ismail (1863-1879) como um meio de conectar o recém-criado centro de estilo europeu do Cairo com a cidade. O nome da rua é uma homenagem ao avô de Ismail, o governante Muḥammad Ali que em 1834 proibiu as *awalim* e *ghawazi* de se apresentarem. “A proibição foi suspensa em meados do século XIX e, numa das grandes ironias da história,

espécie de “chefe”, suas performances agora eram voltadas mais para as classes baixas e médias em ocasiões especiais como casamentos.

Já no que diz respeito às *ghawazi*, algumas se concentraram mais nas cidadezinhas e vilarejos próximas ao delta do Nilo como Sunbat e outras na região do Alto Egito nas cidades como Luxor e Qena. Embora não exclusivamente, mantinham o costume tradicional de se organizar por agrupamentos familiares e suas apresentações continuavam atendendo mais a população rural por ocasião de casamentos ou *mawalids*.

Embora as *awalim* tenham se proposto a dançar nos crescentes *cafés chantants* ou *salats* e no circuito cinematográfico³¹⁶ e, da mesma maneira, as *ghawazi* também eram mostradas em filmes que documentavam a parte rural e a atmosfera popular dos eventos de rua³¹⁷, para o público egípcio, o *raqs sharqi* gradualmente começou a superá-las enquanto principal representação da Dança do Ventre egípcia. Com o advento do cinema e televisão, um novo padrão começou a ser veiculado com dançarinas profissionais egípcias homogeneizando um tal tipo de técnica, interação com o público, estilo visual e figurino (*bedlah*) bem diferentes do que se costumava ver nas zonas rurais ou urbanas egípcias.

Assim, vemos que o florescimento da indústria cinematográfica egípcia contribuiu de maneira inexorável para o agenciamento da Dança do Ventre. Intermediando a relação entre os artistas e essas produções também estavam os *cafés chantants* e *salats*. Muitas das cenas de dança nos filmes dessa época foram filmadas nesses espaços, a respeito do *Casino Opera House*, da atriz síria Badia Masabni, inaugurado no Cairo em 1940.

Abaixo (Fig. 96), um registro de setembro de 1944 do *Casino Opera House* feito por um soldado americano durante a II Guerra. Segundo Adum

a maioria das dançarinas do ventre profissionais do Cairo passaram a residir na rua que leva o nome do seu perseguidor.” (WARD, 2014, p. 1).

³¹⁶ A exemplo de Zubah al-Klubatiyyah que apareceu ao menos em dois filmes *al-Khamsa Jinaih* (1946) e *Fatah al-Sirk* (1951) e Nazlah al-Adil que aparece ao menos em um filme *Qasr al-shuq* (1966) (WARD, 2018).

³¹⁷ Os *Banat Mazin*, uma família *ghawazi* de Luxor foi extensivamente documentada por pesquisadores como Aisha Ali e Morocco. Além disso apareceram em pelo menos dois filmes *al-Zawja al-Thaniya* (1967) e *Ana al-Duktur* (1968). Atualmente a família *Banat Mazin* não existe mais como um grupo de artistas, estando na ativa apenas Khayriyah Mazin dançando e ensinando (WARD, 2018).

(2012), nessa época o local estava bem estabelecido oferecendo apresentações de música, Dança do Ventre e teatro.

Figura 96 – O *Casino Opera House* em foto de 1944. Foto de Charles M. Cook



Fonte: Adum (2012)³¹⁸.

Importa lembrar que nesse período o Cairo já era famoso pela sua cultura, música e teatro. O *Casino Opera* de Masabni não foi o primeiro nem o único local do gênero uma vez que, na realidade, clubes como esse foram o “culminar de uma tendência nos locais de entretenimento egípcios que começou no final do século XIX, e a transformação da dança awalem e ghawazee em raqs sharqi já estava em curso nos primeiros e menos conhecidos cafés chantants ou Salat de Ezbekiya e Shari' Emad ad-Din.”³¹⁹ (WARD, 2013, p. 1). Além do já

³¹⁸ Charles M. Cook era soldado do Corpo Aéreo do Exército dos EUA e foi ao Egito com alguns de seus amigos para oito dias de descanso sendo o *Casino Opera House* um dos lugares que Cook e seus amigos visitaram durante sua estadia no Cairo. A foto tirada por Cook foi preservada por seu filho Doug com o resto de suas recordações de guerra (ADUM, 2012). Disponível em: <http://www.shira.net/photos/articlephotos/egyptian/casino-opera-1944-detail.jpg>. Acesso em: 8 set. 2023.

³¹⁹ Distritos de entretenimento no Cairo.

mencionado *El Dorado*, a própria *Badia* já havia inaugurado em 1926 outro famoso *salat* chamado *Casino Badia* também na rua na rua Emad ad-Din.

Inspirados pelas casas noturnas europeias, os *salats* de Masabni, também serviram para modelar profundamente a dança do Médio Oriente tal como a conhecemos hoje. Ela criou um programa de entretenimento diversificado com dançarinos, cantores, músicos e comediantes locais, bem como vários artistas europeus que atendia aos gostos estrangeiros incluindo oficiais militares, suas famílias e personalidades egípcias da classe alta. Inclusive, é de conhecimento geral que ela mesma também teria dançado, cantado e tocado *snujs* em vários números de seus shows, bem como treinava suas dançarinas (CHAMAS, 2009; ADUM, 2012; LO IACONO, 2019).

Masabni empregou ainda coreógrafos “ocidentais”³²⁰ que adicionaram vocabulários transnacionais de dança a exemplo dos giros e deslocamentos do balé e dança de salão (CHAMAS, 2009) Ademais, outras linhas que se conectaram foram a prática de coreografar alguns números de danças (embora a improvisação continuasse como uma das principais sintaxes da Dança do Ventre), utilização de elementos e instrumentos da musicalidade “ocidental”, incorporação de acessórios e do *bedlah* (LO IACONO, 2019), bem como formações coletivas além de solos. Nesse sentido:

A programação do “Casino Badia” e do “Casino Opera” contou com danças em grupo. Os dançarinos mais talentosos podiam dançar na frente dos demais e, se um deles se saísse bem com o público, ela ganhava a chance de se apresentar como artista solo. (CHAMAS, 2009, p. 3, tradução nossa)³²¹

Destarte, como vimos, a própria configuração desses espaços estabeleceu um maior distanciamento entre o performer (que agora ficava no palco) e o público (que passou a ser o observador não participante), promovendo uma significativa mudança na percepção sensorial, estética e estilística da

³²⁰ Adum (2012) cita referências coreógrafos como Isaac Dixon, Robbie Robinson e Christo. Disponível em: <http://www.shira.net/about/isaac-dickson.htm>. Acesso em: 23 set. 2023.

³²¹ “The program in both ‘Casino Badia’ and ‘Casino Opera’ featured group dances. The more talented dancers were allowed to dance in front of the others and, if one of them went over well with the public, she earned the chance to be featured as a solo artist.”

dança. Em essência, segundo Ward (2013, p. 3, tradução nossa)³²², a sua transição para o cenário formalizado do *salat* “significou a transformação da dança do ventre numa forma de dança totalmente teatral no final do século XIX.”. Embora a Dança do Ventre não fosse a única (nem a primeira) atração oferecida nesses locais de entretenimento, ao ser atravessada por tal influência, ela também se adaptou a este modelo que já existia muito antes do estabelecimento da primeira sala de Badia Masabni em 1926.

Masabni e seus empreendimentos obtiveram muito sucesso revelando cantores e músicos que se tornaram mundialmente conhecidos, incluindo Farid El Atrache (1910 - 1974) e Mohamad Abdel Wahab (1902 - 1991) e também grandes nomes da Dança do Ventre que ainda são reverenciados. Ao alcançar o *status* de solista no Casino Opera, a dançarina acabava sendo convidada para participar dos filmes e se tornava uma grande celebridade a exemplo de Tahia Carioca (1915 - 1999), Samia Gamal (1924 - 1994), Nadia Gamal (1937 - 1990), Hagar Hamdy (1924 - 2008) e Naima Akef (1929 - 1966). Nesse sentido:

Muitas dançarinas que começaram como coristas acabaram como solistas e muitas solistas acabaram em filmes. Através da exposição nestes filmes, bem como nas discotecas de Masabny, os dançarinos alcançaram um estatuto de celebridade que nunca poderia ter sido alcançado no passado. (CHAMAS, 2009, p. 3, tradução nossa)³²³

³²² “In essence, the movement of the dance into the formalized performance setting of the sala signified the transformation of belly dance into a fully theatrical dance form by the end of the nineteenth century.”.

³²³ “Many dancers who started out as chorus girls ended up as soloists and many soloists ended up in films. Through exposure in these films, as well as in Masabny’s nightclubs, dancers achieved a celebrity status that could never have been achieved in the past.”.

Figura 97 – Samia Gamal e Tahia Carioca, estrelas do cinema egípcio vestindo o *bedlah* em ensaio para o filme “Habibi Al Asmar” de 1958



Fonte: Amana Studio (2023)³²⁴.

Diante do exposto, percebemos que a essa época já estava consolidado muito bem no imaginário popular e a nível global um formato de dança bem configurado como Dança do Ventre. Pela natureza rizomática que argumentamos até aqui já se demonstra muito bem a sua capacidade de devir: a adaptação e modificação lhe são inerentes.

³²⁴ As bailarinas Tahia Carioca e Samia Gamal fazem parte do que é chamado “Era de Ouro” da Dança do Ventre, um legado que remonta ao Casino Opera House, da atriz síria Badia Masabni, inaugurado no Cairo em 1940 e que transformou dançarinas de Dança do Ventre em ícones do cinema egípcio. Dançarinas nesses filmes, como Samia e Tahia, apresentaram um estilo híbrido teatralizado de Dança do Ventre fortemente influenciado pelas representações hollywoodianas do “oriental” (VASCONCELOS, 2019). Segundo Haynes-clark (2010, p. 47, tradução nossa), “Essa versão da dança também foi o que as dançarinas americanas observaram nas boates árabes americanas nos anos 1960: uma forma de dança mais sexualizada, romantizada e ocidentalizada, originária de uma história da influência colonial e pós-colonial do Ocidente no Oriente Médio e que foi exportada de volta para os EUA como uma tradição de dança autêntica.”. Texto original: “This version of the dance was also what American dancers observed in the Arab American nightclubs in the 1960s: a more sexualized, romanticized, Occidentalized form of the dance that stems from a history of Western colonial and postcolonial influence in the Middle East and was then exported back to the U.S. as an authentic dance tradition.”.

Foto disponível em: <https://www.amanastudio.fr/danse-orientale-tahia-carioca>. Acesso em: 7 set. 2023.

Nesse sentido, acompanhando as novas conjunturas políticas, sociais e culturais a partir da segunda metade do século XX, podemos evidenciar novas desterritorializações e devires dessa composição. Dentre outros possíveis exemplos, citamos o *shaabi* no Egito e o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre nos Estados Unidos. Entendemos assim que, da mesma maneira que um rizoma é cartografado pelos fenômenos que o circunscrevem, os novos contextos globais são refletidos em novas modulações e expressões da Dança do Ventre que não param de se multiplicar.

Trataremos a título de ilustração e de forma muito breve acerca de alguns desses devires, já que, para abarcar todas as complexidades que as envolvem seria necessário a elaboração de pesquisas específicas para esse fim. Citamos e sugerimos, todavia, a pesquisa “Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais” (VASCENCELOS, 2019) da autora que vos escreve, cuja dimensão do trabalho já especifica os agenciamentos advindos desse contexto histórico proporcionando tal desdobramento que, por sua vez, também desencadeou novas ramificações.

Essencialmente coletivo e feminista, a modalidade desenvolvida durante a efervescência de movimentos sociais e pós-modernos ocorridos na metade do século XX por uma comunidade de dança de São Francisco na Califórnia, objetivava empoderar e firmar o papel artístico e social da mulher no cenário da Dança do Ventre estadunidense. Nesse sentido, com a ascensão dos movimentos feministas, em especial a sua 2ª onda, o olhar patriarcal foi desafiado pelo uso dessas mesmas imagens que objetificavam a mulher, em específico a representação da dançarina de Dança do Ventre em seus moldes orientalistas.

O engajamento e militância política cada vez maior de seus membros desterritorializou o estilo a ponto de resultar numa nova interpretação da Dança do Ventre e de seus agentes: as apresentações coletivas ganharam destaque em relação aos solos, enaltecimento de corporeidades múltiplas ao desafiar os padrões de idade, gênero, cor e biotipo, compartilhamento da liderança destacando as relações intersubjetivas entre os membros, formações multidirecionais que desorganizava sua apreciação de maneira voyeurística, remodelagem do figurino de forma a driblar a erotização exposta no *bedlah*,

dentre outros inúmeros recursos que começaram a ser pensados para ressignificar o viés orientalista da Dança do Ventre numa forma de empoderamento de sua própria comunidade.

Figura 98 – Performance do grupo *FatChanceBellyDance®*, criador do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, em manifestação pela legalização do aborto em 1989



Fonte: Djoumahna (2003, p. 6)³²⁵.

Num contínuo infinito de desterritorializações e reterritorializações, vemos ainda tal estilo agenciando outra diversidade de “fusões” e se expandindo por todo o mundo. É importante observar, todavia, que mesmo sendo um desdobramento da Dança do Ventre cuja linha se pretendeu ser molecularizada nas dimensões éticas e políticas feministas de seu tempo, o próprio Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre também reproduz estereótipos a julgar pelo uso dos termos “tribal” e “americano” de forma reducionista, dicotômica e homogeneizante. Embora o termo “tribal” tenha sido utilizado no sentido de aludir a sua configuração técnica e estética diversa, bem como realçar os valores de

³²⁵ *FatChanceBellyDance®* em 1989 apresenta em manifestação a favor do aborto no Civic Center Plaza em São Francisco na Califórnia, Estados Unidos. A faixa afixada ao palco diz “Mantenham o aborto seguro, legal e acessível” (tradução nossa). Foto disponibilizada por Carolena Nericcio para Kajira Djoumahna (DJOUAHNA, 2003, p. 6).

coletividade e irmandade (BURNAM, 2012), se perfaz desdenhoso com a experiência colonial devastadora dos povos tribais em todos os continentes (MEJIA, 2020).

Simultaneamente ao desenvolvido das variações “tribais” no “ocidente”, os acontecimentos históricos no Egito começam a reverberar também em suas manifestações artísticas. A partir da segunda metade do século XX, a rua Muhammed Ali começou a declinar³²⁶ por uma combinação de fatores socioculturais e econômicos (NIEUWKERK, 1995) sobretudo sob o governo de Gamal Abdel Nasser³²⁷. Considerado o líder da revolução que fundou o Egito Moderno, sucedendo ao regime monárquico profundamente dominado pelo imperialismo britânico, Nasser deu início a uma série de reformas radicais de nacionalização cultural egípcia e disseminação do panarabismo³²⁸.

Como parte de suas reformas, as indústrias cinematográfica e fonográfica egípcias foram nacionalizadas e se proliferou a definição dicotômica do que era considerado “alta” e “baixa” cultura³²⁹. Nesse sentido, as companhias nacionais

³²⁶ Segundo Ward (2014), atualmente a maioria das lojas de música foram substituídas por lojas de móveis e quase todos os cafés de artistas fecharam as portas. Esta peça única e notável da tradição musical e de dança do Egito parece estar a desaparecer na história, e tudo o que restará é o legado que foi transmitido pelas gerações de homens e mulheres que ganharam a vida nesta rua lendária.

³²⁷ Muhammad Naguib e Gamal Abdel Nasser lideraram os Oficiais Livres na derrubada do Rei Farouk, apoiado pelos britânicos, na Revolução Egípcia de Julho de 1952. Em 1953, os Oficiais Livres assumiram o controle dos escritórios do governo, declararam o Egito uma república e aboliram completamente a monarquia constitucional. Nasser assumiu o controle formal do Estado como primeiro-ministro em 1954 e como presidente em 1956, inaugurando um período de governo autoritário, secular, de tendência esquerdista e anticolonial (DALY, 2008; VERMEYDEN, 2017).

³²⁸ Ideologia de unidade entre os árabes que ganhou maior visibilidade no Egito a partir da década de 1940, tendo adquirido o status majoritário com o governo Nasser. Concorria com outra corrente ideológica, a do nacionalismo egípcio, que tinha figuras proeminentes como Mustafa Kamil, Sa’d Zaghlul e Taha Husayn. Os intelectuais dessa linha ideológica viam o Egito como uma localidade ímpar na região e defendiam a união de todos os países de maioria árabe-muçulmana, como forma de fortalecer a cultura e a causa islâmica frente ao mundo ocidental (FARIAS, 2019).

³²⁹ As manifestações de matrizes da “alta cultura” se definem a partir da noção de autenticidade em contraste com a ideia de “cultura de massa” ou “baixa cultura”, “explicitando o modo como elas depreciam a noção de “popular urbano” ao mesmo tempo em que privilegiam uma autoexpressão intelectualizada baseada em referências legitimadas por críticos e autores especializados em repertórios restritos à história da arte.” (MARTINS; SÉRVIO, 2012, p. 129) Nesse sentido, ao argumentar que a alta-cultura se refere primordialmente através da “exclusão das massas”, para Storey (2003), a distinção entre alta e baixa cultura não deve ser avaliada apenas tomando como critério e referência características materiais das obras, mas, esta distinção deve ser vista como uma estratégia de poder que busca ativamente legitimar as classes altas e depreciar as classes baixas.

de dança, patrocinadas e financiadas pelo Estado passaram a ser reconhecidas como “alta” cultura o que levou algumas categorias de dançarinas como as *awalim* e *ghawazi* serem discriminadas como de “baixa” cultura³³⁰. Exemplos de artistas importantes que passaram a representar o nacionalismo egípcio desse período na música e na dança são a cantora Umm Kulthoum³³¹ e o coreógrafo Mahmoud Reda³³².

No que concerne ao papel das mulheres, sua imagem foi remodelada para a função de mães e filhas não apenas dentro de casa, mas também da nação, agora construída como uma família. O aumento da industrialização também promoveu maiores oportunidades de emprego e o trabalho fora de casa para essas mulheres ganhou certa aceitação pública. Além disso, foi concedido às mulheres o direito de voto e acesso igualitário aos recursos estatais de bem-estar social, educação, saúde e outros serviços governamentais.

No entanto, embora suas responsabilidades e direitos tenham sido alargadas, as suas relações familiares privadas quase não se alteraram pois se

³³⁰ Isso contribuiu para a atual decadência não apenas da rua Muhammed Ali enquanto um espaço tradicional de artes e entretenimento, mas também para a extinção das *awalim*. Muito embora as *ghawazi* ainda sejam vistas no Egito atualmente, principalmente na região rural do Alto Egito, sua existência também é comprometida cada vez mais pelo declínio da economia, da crescente onda conservadora e da ocupação cada vez maior da Dança do Ventre no cenário da dança local (WARD, 2018).

³³¹ De origem rural e pobre, ela é considerada a “Voz do Egito”, sendo a cantora mais conhecida do mundo árabe e a mulher mais influente de seu tempo no Oriente Médio. Através das suas canções, ela colaborou com a política de “libertar o Egito do domínio colonial britânico e a abrir a porta à autogovernança egípcia.”. (HENKESH, 2006, p. 1). Umm Kulthoum ficou conhecida como uma artista tradicional, que defendia e praticava a “pura” musicalidade árabe. Isto ocorreu durante o governo Nasser, época em que defender a tradição árabe era uma declaração contra as autoritárias forças coloniais britânicas. Sua carreira foi profundamente afetada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa que lhe deram notoriedade nos discos, rádio, cinema e televisão. “O rádio foi especialmente gentil com ela. As suas transmissões mensais da “primeira quinta-feira” são lembradas com carinho, ainda hoje, como uma época em que o mundo de língua árabe parou e todos os homens, mulheres e crianças ouviam Om Kalthoum cantar.” (HENKESH, 2006, p. 2).

³³² Mahmoud Reda nasceu em uma família relativamente privilegiada no Cairo em 1930. Quando jovem, estudou ginástica e representou sua nação como ginasta nas Olimpíadas de Helsinque em 1952. Depois de trabalhar com uma companhia de dança folclórica argentina por um período em 1954, e testemunhar as coreografias da Companhia de Dança Soviética Moiseyev, Mahmoud e seu irmão Ali Reda foram inspirados a colocar a dança folclórica egípcia no palco sob o patrocínio do Estado. Eles fundaram a *Reda Folkloric Dance Company* em 1958 e para começar a produzir suas coreografias percorreram as províncias do Egito para estudar danças locais e, a partir desse trabalho de campo com foco no rural e no *baladi* (minha terra) estabeleceram versões teatralizadas de vários estilos egípcios de dança que passaram a ser legitimados como folclore pelo atual governo (VERMEYDEN, 2017).

esperava que as mulheres desempenhassem papéis de subordinação dentro da estrutura familiar patriarcal. A esse respeito:

[...] embora os corpos das mulheres aumentassem na esfera pública no que diz respeito às oportunidades de trabalho e educação, estavam mais profundamente ligados ao estado patriarcal sob uma autocracia militar que não estava preocupada com os direitos das mulheres e com a igualdade legal na esfera doméstica. (ŞAHIN, 2018, p. 67)

Com o final do governo de Nasser na década de 1970, o Egito se abre novamente para o capital estrangeiro e neoliberalismo. No entanto, acolher o capitalismo neoliberalista apenas serviu para aumentar a riqueza dos ricos, especialmente os aliados dentro do regime, ao mesmo tempo que marginalizou ainda mais a classe média e os pobres.

Esse período coincide com a introdução e popularização dos gravadores de fita cassete, uma maneira fácil e barata de distribuir a música. Músicos e cantores de todo o mundo³³³ agora eram capazes de contornar o monopólio corporativo e estatal se autoproduzindo e sem interferência para incorporar nas letras de suas canções a insatisfação popular frente ao conservadorismo, injustiças sociais, a corrupção política e a desigualdade econômica.

Utilizadas como forma popular de resistência e através de artifícios como o humor, a irreverência e a conversa de rua para mascarar o discurso de protesto, muitas dessas canções e cantores foram frequentemente censurados nos meios de comunicação social apoiados pelo governo³³⁴. Além do discurso político, ritmos dançantes e letras repetitivas, foram agenciadas outras características importantes do *shaabi*, a respeito da combinação de elementos da musicalidade clássica e tradicional árabe com instrumentos “ocidentais” e sons digitais do computador.

A partir das definições de “baixa cultura” que passaram a associar o *shaabi* à classe trabalhadora e enquanto reflexo do contexto político, social e

³³³ Nesse momento surgem os movimentos musicais como o *punk* na Inglaterra e nos Estados Unidos, o *reggae* na Jamaica e o *shaabi* no Egito.

³³⁴ Nesse sentido, Ahmed Adaweya é o primeiro cantor *shaabi* reconhecido a usar sua voz para cantar canções de protesto contra várias injustiças sociais e comentários velados sobre o governo e suas políticas. As milhões de fitas cassete vendidas ou contrabandeadas se espalharam e as ideias contidas em suas canções forneceu um modelo para os cantores *shaabi* que o seguiram (GOODYEAR, 2010).

econômico da época percebemos, assim, novas afetações no que concerne ao cenário da musicalidade egípcia provocando devires também na dança. Nesse sentido, segundo Goodyear (2010), a palavra *shaabi* ou *sha'bi* em árabe egípcio significa “das pessoas comuns”, designando o que é popular, do povo. Como forma musical, *shaabi* seria “a voz da rua, uma expressão urbana cheia de sentimento, duplo sentido e comentário social. Como dança, *shaabi* reflete uma expressão verdadeira e autêntica do povo egípcio e do seu humor e diversão.” (GOODYEAR, 2010, p. 1).

Assim, os duetos de cantores *shaabi* com muitas dançarinas famosas levaram à incorporação popular dessa estética, musicalidade e estilo para os shows de Dança do Ventre em vários espaços de entretenimento no Cairo como os hotéis cinco estrelas, cruzeiros no Rio Nilo e casas de shows. Portanto, como a Dança do Ventre exige enquanto elemento sintático a interpretação corporal da música, a atitude e os gestos da classe trabalhadora foram incorporadas à sua estética e modo de representação. Em relação ao vocabulário, a leitura musical se dá a partir de forte ênfase no trabalho de quadril, em detrimento de giros e movimentos em meia ponta que, apesar de existirem, se dão em menor escala. Geralmente improvisadas, as performances buscam denotar um caráter confiante e orgulhoso, além de uma personalidade forte da dançarina que incorpora valores e tradições locais.

Como exemplo emblemático, a dançarina egípcia mundialmente famosa Fifi Abdou popularizou os estilos *baladi*³³⁵ e *shaabi* durante as décadas de 1970 e 1990. Suas performances passaram a incorporar a persona da *maalima*³³⁶ (a

³³⁵ *Baladi* significa “minha terra” e de forma ampla se refere ao que é considerado típico e tradicional do lugar, podendo referenciar desde uma comida, ou vestimenta, até um modo de se comportar. Assim que, por vezes *baladi* poderá conotar uma atitude comportamental caipira ou sem classe, ou designar honrosamente tradições autênticas sem influência ocidental. Musicalmente, se refere ao *ritmo masmoudi sagheera*, comumente chamado por *baladi*. No que concerne à dança, o *baladi* se dá a partir de improvisações. A esse respeito: “começará com um taqsim (solo instrumental) comovente do instrumento principal. Em seguida, ocorre uma chamada e uma resposta, semelhante a uma “conversa”, entre o instrumento e o percussionista. Seguindo isso, chamada e resposta entre o instrumento e o baterista, a progressão se move sinuosamente para uma seção rítmica mais lenta. A parte intermediária da progressão pode incluir melodias e trechos de canções *baladi* populares. O final é normalmente um andamento rápido com acentos e pode levar a um solo de percussão. Esta performance musical é construída em torno da habilidade e das demandas do dançarino.” (ŞAHIN, 2018, p. 323).

³³⁶ Segundo Şahin (2018, p. 323), a *maalima* é frequentemente representada como uma mulher da classe trabalhadora que possui o seu próprio pequeno negócio e, portanto, tem de assumir

mulher que é chefe de seu negócio) e o uso da *galabeya* branca³³⁷ em oposição ao *bedlah* de duas peças. Uma de suas performances mais famosas é a registrada abaixo (Fig. 99), na qual, após ser servida por um funcionário homem, ela fuma em cena. Esse número foi reproduzido por muitas dançarinas e dançarinos desde então, reconhecendo o seu caráter eminentemente transgressor do papel da mulher e artista da dança na sociedade patriarcal egípcia.

Figura 99 – Fifi Abdou em seu famoso número com narguilé



Fonte: El Nasr Film Co. (2017)³³⁸.

Vemos assim como as desterritorializações estão presentes neste formato de dança desde suas primeiras manifestações e seguem desterritorializando novos espaços e corporeidades. Compreendemos rizomaticamente que

características tipicamente associadas aos homens. As características incluem assertividade, força e resistência devido ao seu papel na economia do trabalho.

³³⁷ Vestimenta tradicional masculina árabe.

³³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/@ElNasrFilmCo>. Acesso em: 24 set. 2023.

somente a partir das mesclas dos diferentes eventos político-sociais, de influências “orientais” e “ocidentais” e das relações estabelecidas no espaço/tempo é que a Dança do Ventre, com as características que conhecemos hoje, se configura.

Ela tem não somente reinventado os territórios pelos quais atravessa, como também tem se reinventado no caminho. Cartografada pelo traço infinito de linhas, ela é muito mais do que um território constituído por padrões de interação por meio dos quais o grupo ou coletivo se reconhecem através de um “repertório de movimentos do torso, incluindo movimentos articulados do quadril e dos ombros, como tremidos, círculos e figuras em forma de oitos da pelve e ondulações do abdômen.” (WARD, 2018, p. 6, tradução nossa)³³⁹, mas um agenciamento múltiplo em que coexistem linhas molares, moleculares e de fuga em permanente reorganização de variáveis.

Nesse sentido, não obstante suas linhas duras muito bem enraizadas no senso comum pelo orientalismo, sua natureza rizomática tem permitido fuga e flexibilidade e provocado, em igual medida, repulsão e fascínio. Esse é, inclusive, um dos principais motivos aventados por muitos pesquisadores por atrair uma tão alta quantidade de praticantes ao redor do mundo (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2003; BURNAM, 2012; VASCONCELOS 2019). Desde sua chegada, mulheres e homens no “ocidente” “foram atraídos pela dança do ventre, investindo milhares de dólares e muito tempo na aquisição das habilidades básicas da dança para executá-la.” (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2003, p. 13).

Podemos ir muito mais além, ao agenciar essa atração pela Dança do Ventre justamente por essa característica cartográfica. Enquanto território transnacional, múltiplo e desviante, seus mapas estão sendo constantemente atualizados de acordo às sucessivas movimentações e rupturas. Nesse sentido, a Dança do Ventre tem aberto uma multiplicidade de novos mapas apesar de todos os decalques orientalistas, cronopolíticos e arborescentes que lhe estão associados.

Assim que, por ter sido previamente reterritorializada e molarizada por tais narrativas, a Dança do Ventre carrega implicitamente toda uma carga

³³⁹ “[...] repertoire of torso movements, including articulated hip and shoulder movements such as shimmys, circles and “figure eights” of the pelvis, and undulations of the abdômen.”

generalizante que insistirá em permanecer, caso não esteja em constante estado de desterritorialização. Tendo em mente o orientalismo como linha molar que permeia o próprio cerne da Dança do Ventre e a desterritorialização como mecanismo que a estabeleceu como um novo agenciamento, é preciso não apagar as danças que foram reterritorializadas no passado, manter uma postura crítica sobre as que estão se desterritorializando no presente para construir um mapa do que podemos devir no futuro. Se desterritorializar é assim, sua condição de existência e imanência.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos com essa pesquisa esclarecer a Dança do Ventre com base nos princípios característicos aproximativos do rizoma, conceito teórico desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari na metade do século XX e presente em “Mil Platôs” (2017). Profundamente atravessada por suas próprias vivências, a obra desses autores é um reflexo de um mundo em transformação. Ela é marcada pela abertura aos contínuos deslocamentos do pensamento contemporâneo que seguiu de perto a trajetória dos movimentos sociais.

Assim, diante dos horrores causados pelos processos que se iniciam com o Imperialismo do século XVIII e culminam nos conflitos mundiais na Modernidade, as lutas por igualdade de direitos começam a se organizar também de maneira epistemológica suscitando um novo modo de se fazer conhecimento. É a esse modo de pensar que propusemos direcionar a Dança do Ventre, um modo de se produzir conhecimento que esteja mais alinhado com a realidade social, política e cultural não apenas do mundo, mas também com a de seus praticantes.

Ao abordar a Dança do Ventre a partir da lógica rizomática, começamos a perceber as implicações arborescentes que lhe estão associadas e propomos não apenas uma nova maneira de percebê-la, como também uma estratégia possível de ressignificação a partir de seus devires. Desse modo, assim como a perspectiva rizomática declina dos cânones cientificistas hegemônicos estabelecidos pelo modelo arborescente ou arbóreo de conhecimento, a partir da revisão dos elementos compositivos da Dança do Ventre ao longo dos séculos XIX e XX, propomos remodelações cujos modos de operacionalização desafiem seus aspectos reducionistas.

Para tal propósito, foi necessário averiguar no **Platô I** as maneiras pelas quais as imagens arborescentes vem sendo construídas historicamente como símbolos representacionais das estruturas do conhecimento. Ademais, entendendo que a produção de conhecimento, não está descontextualizada da realidade; antes, amplia e ressignifica a percepção dos cotidianos sociais, políticos, culturais, procedemos com uma breve exposição acerca do contexto em que estavam inseridos os autores franceses, bem como o da publicação da obra “Mil Platôs” (2017).

No que concerne à lógica arborescente, percebemos a força de seu entrelaçamento no senso comum visto que remonta desde o pensamento pré-socrático, tendo sido exposto novamente por Descartes no século XVII com o método cartesiano e nos séculos seguintes pelos iluministas e positivistas, doutrinas que se constituíram como a base de toda a produção científica da Modernidade “ocidental” (CHAVES FILHO; CHAVES, 2000; SOUZA, 2012; CAVALCANTI, 2018).

Com a alegoria da árvore há sempre a pretensão de organizar os saberes a partir de uma unidade ou fundamento. A raiz serve a esse propósito enquanto um ponto de origem do qual se obtém a verdade. Referenciado como método científico, esse modelo invalida as experiências comuns e outras formas de saberes criando, assim, relações hierárquicas e um modo de ver a vida de maneira inflexível e que se estabelece por dicotomias. Sob esse parâmetro, até mesmo as relações sociais careceriam de transformação já que são regidas por uma ordem natural, matemática e imutável.

Por outro lado, a partir da própria formulação de conceitos disposta em “Mil Platôs” (2017) Deleuze e Guattari estariam buscando expandir a própria compreensão das possibilidades de construção, relação e composição dinâmica do conhecimento. Longe de estabelecer outra dicotomia, os autores propõem análises distintas, sem desconsiderar um ou outro método: embora ambos correspondam a metáforas vegetais na organização relacional do conhecimento, enquanto a árvore se organiza pela unidade posto que possui uma raiz pivotante, o rizoma se organiza a partir da multiplicidade itinerante. Realçam, ademais, a problemática em considerar o modelo arbóreo como uma estrutura dominante que, em virtude de seu dogmatismo, desqualifica e aprisiona um modelo divergente. Entretanto, como sugerem Gracioso, Almeida e Kawasaki (2022, p. 82): “o pensamento rizomático é o pesadelo da lógica linear: movediço e em expansão, explode em todas as direções, rompendo e confundindo fronteiras.”.

É essa característica de rompimento de fronteiras que foi aprofundada no **Platô II** com os **princípios da conexão e heterogeneidade**. Aqui entrelaçamos tais princípios com um de seus elementos composicionais fundamentais: a natureza transnacional inerente à Dança do Ventre. Além da elucidação acerca do significado da conexão e heterogeneidade para o rizoma, foi pertinente esclarecer outros conceitos a respeito da diferenciação entre estado e nação,

bem como a própria transnacionalidade que, nessa pesquisa, foi respaldada pelos estudos de História Transnacional inserida sob a rubrica pós-colonial.

Nesse sentido, foi demonstrado que a transnacionalidade é um termo que extrapola os espaços geográficos para abranger também os espaços relacionais, manifestações e subjetividades religiosas, ocupacionais, geracionais, artísticas e culturais entre identidades étnicas diversas, incluindo aí suas danças (SCHILLER, 2008; HOWARD, 2011; RESSTEL, 2015). Esse caráter atravessa profundamente a Dança do Ventre uma vez que, além de ir se estruturando a partir da colonização franco-britânica do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, perceberemos como esses territórios também já estavam agenciando modos de fazer dança que remontavam desde a Antiguidade. Ao considerar tais ambientes, não apenas como o lugar onde essas trocas ocorreram, mas como o conjunto de possibilidades conectivas que permitiram que essas interações se estabelecessem (BRITTO, 2008), verificamos que só foi possível uma tal contaminação de elementos cuja especificidade se dá nos contextos colônias dos séculos XIX e XX, porque já havia uma qualidade de rizoma anterior que a garantiu.

Ainda a partir desse reconhecimento, realçamos como condição para que tais interações se constituíssem, o caráter de descentralização política e intenso intercâmbio econômico inerente à constituição identitária dos povos desses territórios. Essa característica possui amplo respaldo nos princípios estudados nessa sessão ao evidenciarem que o rizoma cresce se descentrando, conectando-se de forma heterogênea. Ao analisar tal particularidade, delineamos uma dinâmica de abertura e adaptabilidade para novas tradições culturais e manifestações artísticas que reverberou, por sua vez, em suas danças.

Dessa maneira se fez imperioso proceder não apenas ao reconhecimento geográfico dos territórios que hoje são designados como Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central, como também da presença marcante que a dança tem exercido nessas regiões. Destacamos especialmente as trocas transnacionais entre os núcleos mesopotâmicos, a Pérsia (atual Irã), Egito, Anatólia (atual Turquia, partes do Líbano e Síria) e Península Arábica, regiões que se configuraram como um grande celeiro de transmissão e fusão de danças desde

tempos imemoriais e que estão intimamente relacionados com o que entendemos ser Dança do Ventre.

Relacionar os agenciamentos transnacionais que lhe estão imbricados não é, contudo, designar uma genealogia ancestral para a Dança do Ventre. Esse foi o assunto que aprofundamos no **Platô III** ao discorrermos acerca do **princípio da multiplicidade**. Aqui observou-se que, para Deleuze e Guattari, produzir rizoma é pensar os fenômenos da realidade mais pela sua relação com o entorno do que por eles mesmos. Logo, não sendo possível separar tais fenômenos de suas relações, também não é possível entendê-los sem a contigência da imanência. Combate-se, assim, a ideia de unidade posto que nada é uno, enunciado contido na fórmula “n-1”.

Nesse sentido, entender a Dança do Ventre de modo rizomático é entender as múltiplas conexões que a tornam possível e lhe fazem ganhar sentido, o que acaba por rejeitar as ideias que lhe associam a uma única origem. Demonstramos, inicialmente, que essa tendência é um reflexo da lógica arborescente de pensamento da qual se vinculam as narrativas homogeneizantes profundamente arraigadas no senso comum e que são reproduzidas, inclusive, nas teorias antropológicas acerca da dança. Nesse ponto, discutindo de maneira crítica a impossibilidade de cristalização e fixação de definições de qualquer natureza acerca dos modos de operacionalizar e das inúmeras possibilidades de feitura em dança, Setenta (2017, p. 29) realça a insistência de pessoas ligadas ao meio que ainda hoje afirmam existir apenas “um único modelo de dança no campo da dança” já que “o viés estético vinculado a venerações, verdades absolutas e constatações artísticas rígidas foi norma por longo período.”.

Em seguida, enfatizamos como tal maneira de pensar acaba por desprezar seu campo de considerações, ou seja, o seu plano de imanência e, por conseguinte, os contextos que lhe estão intimamente imbricados. Ao ignorá-los, se despreza a capacidade de adaptação e imprevisibilidade da Dança do Ventre para consentir em seu anacronismo, ou seja, a “fixidez” na construção ideológica da alteridade (BHABHA, 1998).

Ademais, analisamos como as tentativas em conformar uma genealogia para a Dança do Ventre tem contribuído para as representações que lhe reduzem e a aprisionam em uma série de estereótipos. A esse respeito

destacamos as teorias que lhe delegam uma herança mítica, vinculadas a sociedades matriarcais, culturas orientadas para deusas e rituais que antecedem a religião institucionalizada. Assim, os discursos que endossam uma linhagem ancestral, ritualística e matriarcal se perfazem, respectivamente, nas representações de uma dança parada no tempo, primitiva e encerrada na categoria binária da mulher como única possibilidade de gênero. Dentre outros argumentos levantados, como a supressão de experiências, subjetividades e vivências, combatemos esse último posicionamento reforçando a presença masculina constante e marcante nas danças das culturas associadas a tal modalidade, a respeito dos dançarinos *curcunas*, *cengis*, *koçeks*, *mukhannarhiin*, *khawals* e *ginks*.

Restou comprovado, assim, a inépcia da lógica unitária arborescente endereçada à Dança do Ventre pois, mesmo as teorias que pretenderam legitimá-la artisticamente ou ressignificar o erotismo exótico centrado no *voyeurismo* patriarcal a partir de uma formulação espiritual ou focada no sagrado feminino, incorreram elas próprias em novas objetificações. Foi a partir de abordagens totalizantes como essas que se operou o discurso orientalista que legitimou a colonização pelas potências imperialistas do século XIX e que se amalgamou ao cerne da Dança do Ventre, assunto que foi ampliado no **Platô IV** com o **princípio da ruptura assignificante**.

Refletindo essas abordagens totalizantes, esclarecemos o orientalismo como discurso que foi concebido por Edward Said (2007, p. 29) “como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” a partir do seu estabelecimento como instituição autorizada a corroborar afirmações a seu respeito de maneira a colonizá-lo e governá-lo. Uma de suas grandes convenções era justamente colocar sob uma mesma representação, uma multiplicidade de nações e culturas que estariam sob domínio colonial das nações imperialistas. Amplamente discutidas durante a pesquisa, as dimensões acadêmica, material e imaginativa de tal discurso, funcionaram como ferramenta ideológica de legitimação e dominação colonial.

Para esclarecer a força dessa narrativa e sua repercussão na Dança do Ventre, nos valem, a partir do **princípio da ruptura assignificante**, de um conjunto de conceitos formulados por Deleuze e Guattari, a saber, linhas duras, flexíveis e de fuga, bem como as noções de território, reterritorialização e

desterritorialização. Nesse sentido, consideramos o orientalismo como uma linha dura que foi capaz de reterritorializar uma série de tradições de danças já existentes para devir, assim, a desterritorialização da Dança do Ventre.

Para os autores, todos os fenômenos são atravessados por linhas que os repartem e, dessa maneira, os multiplica. Esse é justamente o modo pelo qual o rizoma se propala: uma expansão a partir de rupturas que, por sua vez, encontram-se à deriva e aleatoriedade, não são predeterminadas. Eis, assim, que ao desenvolvemos a definição do princípio da **ruptura assignificante** como uma maneira de se pensar os fenômenos a partir de uma diversidade que não cabe em significações, preconceções e cristalizações, percebemos quão cara é a ideia de assignificante para os autores franceses.

Essa assignificância se perfaz na imprevisibilidade das linhas que promovem suas rupturas e cujas qualidades coexistem a partir da dureza, flexibilidade ou fuga. Enquanto as linhas duras ou molares são aquelas que promovem quadriculações estruturais rígidas, as flexíveis ou moleculares permitem modulações e ajustes. A linha de fuga, por sua vez, é a que atravessa, perturba e desorganiza, fazendo fugir todo o campo de linhas, contaminando e por vezes destruindo-o. Conforme ampliado nesse Platô, a análise das linhas constitutivas das coisas e acontecimentos nos permite inferir que elas se atçam mutuamente e estão em constante relação. Assim que, não cabe atribuir a qualquer delas um juízo de valor sob risco de se incorrer novamente num erro axiológico e desproporcionalmente dicotômico que elas tendem combater.

Trazendo para a realidade da Dança do Ventre como um fenômeno, constituímos sua composição a partir dessas mesmas linhas. Pela sua própria natureza, consideramos o orientalismo como linha dura que a tem atravessado desde o momento em que seu discurso começou a afetar as nações e por sua vez, as danças, do que se convencionou representar como “oriente”. Pela capacidade flexível desenvolvida ao longo de séculos de transnacionalizações, as danças e subjetividades múltiplas desse imenso caldeirão tratado agora como “oriente”, se desterritorializaram para constituir o que passou a devir como Dança do Ventre.

A desterritorialização se refere, assim, ao fenômeno (podemos denominá-lo território) que ao ser perpassado por uma determinada linha, se reorganiza de maneira completamente imprevisível e inesperada, suscitando em decorrência

disso, novas e sucessivas transformações. Para que a desterritorialização aconteça, todavia, um outro fenômeno foi previamente reterritorializado, modificando-se a tal ponto que se desterritorializou em algo completamente novo. Manifestados na capacidade movente do rizoma, tais processos estão intimamente relacionados de modo que o abandono de um território implica inevitavelmente na constituição de um outro.

Nesse Platô trabalhamos, assim, como se operou o endurecimento de tais linhas a partir do construto orientalista que resultou numa molarização do “ocidente” como “cultura superior” em contraste com um “oriente” cuja inferioridade se direcionou para elementos emblemáticos de sua cultura. Destacamos, assim, os tratados enciclopédicos, as narrativas literárias e as artes visuais como mecanismos propagandísticos que modularam no senso comum popular a atitude apriorística e condescendente dos europeus em relação às suas possessões coloniais.

Com enfoque nas figuras da mulher, do harém e da odalisca, citamos algumas das obras de cunho científico e artístico mais importantes produzidas durante esse período histórico para demonstrar a recorrência de suas representações essencializantes e reducionistas. A esse respeito, abordamos o tratado enciclopédico “Description de L’Égypte” [“Descrição do Egito”] (1809) desenvolvido pelos *savants* franceses, as pinturas de Jean-Léon Gérôme (1824 - 1904), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867) e Eugène Delacroix (1798 - 1863), além de relatos de viagem como “An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians” [“Um relato das maneiras e costumes dos egípcios modernos”] (1860) de Edward William Lane, dentre muitos outros.

Por fim, elencamos como tais linhas enrijecidas terminaram por reterritorializar na dançarina o correlato representacional do “oriente” com todas as suas implicâncias. A inferioridade racial e cultural, a imoralidade, o misticismo e a letargia que eram próprios do “oriente” em oposição ao “ocidente”, passaram a ser vistos como uma descrição autêntica e objetiva das danças dessas regiões. Estando afetada pelo território do “oriente”, a Dança do Ventre passou a estar contaminada também por tais atributos. Daí é que sua principal representação no imaginário coletivo se perfaz como uma dança exótica, exclusivamente feminina, sensual e convidativa a um tal tipo de *voyeurismo* que desconfigura sua autonomia. Os padrões de corporeidade, gênero e subjetividade atrelados a

tal ficção endereçam e satisfazem, assim, a uma agenda branca, heteronormativa e centrada epistemologicamente no capitalismo, colonialismo e patriarcado que foram engendrados durante a Modernidade.

Nesse sentido, após apresentarmos as linhas molares que são indissociáveis da composição da Dança do Ventre, no **Platô V** abordamos suas linhas moleculares. Aventamos, assim, as próprias tradições de dança do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central que foram exportadas para a Europa e Estados Unidos via Exposições Mundiais. A partir de seus fenômenos de molarização e molecularização, portanto, é que a Dança do Ventre surge como linha de fuga cujo movimento se desterritorializa em algo novo. No entanto, nela continuaram coexistindo linhas molares, moleculares e de fuga em permanente reorganização que não apenas a confirmam como devir, como também lhe garantem desvios e conseqüentemente a transformação em novos devires. Foram essas trajetórias que buscamos mapear com os **princípios da cartografia e decalcomania**.

A cartografia é, assim, um modo de acompanhar o movimento dessas linhas, ou seja, os processos rizomáticos. No entanto, diferente da lógica arborescente que cria decalques sobre a realidade a partir de dogmas universais e genealogias que pretendem explicar seus fenômenos a partir de um distanciamento, a cartografia torna o acompanhamento imprescindível. Dessa forma, só é possível cartografar algo estando em contato com ele, ou seja, acompanhando-o enquanto se movimenta.

Assim que, acompanhando a formulação da Dança do Ventre, realçamos a movimentação de algumas das danças e as subjetividades nelas envolvidas, a respeito das *ghawazi*, *awalim*, *shikhat* e *ouled nail*. Essas danças em específico, foram significativamente popularizadas nas Exibições Mundiais e culminaram por sintetizar no senso comum da Contemporaneidade uma maneira de dançar cuja prevalência de movimentações sinuosas, ondulantes e vibratórias envolvendo particularmente o quadril, torso e abdômen era agora endereçada como Dança do Ventre. Assim que, embora tais danças nativas do Oriente Médio e Norte da África resguardassem suas próprias singularidades estéticas, técnicas, culturais e políticas como foi amplamente sinalizado ao longo do Platô, essa característica em comum as conjugou como uma modalidade que distinta delas, passava a ser reconhecida com autonomia.

Além disso, novas modulações passaram a crescer e realçar a Dança do Ventre como uma modalidade específica de dança. Citamos a interferência de fenômenos importantes que a agenciaram, a respeito dos *salats* egípcios, da Dança Moderna nos Estados Unidos e Europa e da indústria cinematográfica tanto em *Hollywood* quanto no próprio Egito. Mudanças foram sentidas em sua moldura, modo de representação, vocabulário e musicalidade, a respeito do *bedlah*, de sua teatralidade, incorporação de movimentações do Balé, o Jazz e Danças de Salão, além de instrumentos e arranjos musicais “ocidentais”. A Dança do Ventre passa a devir um estilo cuja identidade cultural se relaciona ao “oriente” e um modo de representação vinculado ao entretenimento.

Como o rizoma produz mapas e não decalques, podemos entendê-lo como uma construção sempre em processo. Ao aliar a Dança do Ventre nesse entendimento, reconhecemos que não obstante os decalques conduzidos pelas molarizações orientalistas e arborescentes, suas linhas flexíveis e de fuga buscam incessantemente novas transformações. Esse é tanto o fator que a constituiu, quanto o fator que garante sua permanência imanente, ou seja, em profunda sintonia com os contextos e corporeidades que lhe estão associados.

Nesse sentido, suscitamos o *shaabi* no Egito e o Estilo Tribal Americano nos Estados Unidos como feitura artística de dança que estão profundamente conectadas com seus contextos político, social, econômico e regional. A existência dessas distintas formulações artísticas têm em comum a capacidade de devir da Dança do Ventre compreendida como agenciamento mutável e transitório que, juntamente com as corporeidades nela inseridas, se transformam a todo tempo. Percebemos que, ao contrário do que a maior parte do senso comum lhe subscreve e desafiando até mesmo suas referências hegemônicas, a Dança do Ventre tem no seu fator de desterritorialização a sua maior potência de transformação.

Assim, essa pesquisa convoca a se lançar mão de tal potência para uma contínua reconfiguração dessa dança. Afetada pelas singularidades dos contextos locais, que ela possa refletir de maneira mais coerente as identidades e subjetividades nela envolvidas. Como um rizoma, as próprias experiências e as referências culturais articuladas com as condições geográficas e temporais influenciam nossa prática. As estamos observando ou apenas reproduzindo cópias arborescentes que contribuem ainda mais para a sua essencialização?

Será que estamos tão apegados a essa constituição de Dança do Ventre que não estamos nós mesmos encerrando modos de representação mais justos e democráticos?

A partir de vasta pesquisa e minuciosa análise dos princípios do rizoma em correlação com a Dança do Ventre, alinhamos um argumento epistemológico válido e consistente com a necessidade de nosso mercado olhar para essa modalidade com maior descentramento, acolhendo de maneira inclusiva e afirmativa as rupturas, linhas de fuga e devires. Ora, se é justamente pelo desvio que a Dança do Ventre se constituiu, por que não se utilizar dele para promover a sua diversidade? Percebemos que a representação dominante atrelada ao senso comum e que suscitamos quando iniciamos esse trabalho, corresponde a uma lógica excludente das multiplicidades e que apaga as lutas daqueles que lhe fazem parte.

Diferente da indolência cronopolítica que os discursos e narrativas orientalistas lhes impuseram, seus agentes jamais se comportaram de maneira passiva e sem autonomia. Não esqueçamos das danças dos *khawals*, *ginks* e tantos outros que resistiram a normatizações religiosas e seculares, não deixemos de nos inspirar nas danças das *ouled nail* com sua postura aguerrida contra seus colonos invasores, lembremos ainda da atitude emancipadora das *shikhats* e das vozes das *ghawazi* e *awalim* que, mesmo após sucessivos banimentos e punições, ainda ecoam insurgentes.

De igual maneira, o rizoma se insurge para comprovar a insustentabilidade de tais ficções no mundo contemporâneo e sugerir novos fazeres, novos modos de produção e fruição que podem e devem se estender para todo o campo da Dança. Nesse sentido, sob a perspectiva rizomática propomos significativas despadronizações a partir de seu uso como uma ferramenta política, epistemológica, social e ética de construção de pensamentos e relações de caráter não hegemônico concernentes à Dança. Sob essa ótica, não mais nos é permitido estacionar nos aspectos teóricos, no campo das ideias. O rizoma nos convida a implementações críticas também no mundo prático. Além de promover uma visitaçãõ honesta nos aspectos que ainda objetificam, oprimem e subalternizam a Dança e seus praticantes, essa abordagem busca alternativas que, na prática, os ressignifiquem sob pena da perpétua reprodução desses estereótipos.

No que concerne a Dança do Ventre, é urgente a abertura do mercado para novas matizes que abracem a diversidade, é urgente o fomento de produções artísticas que não façam discriminação de gênero, etnia, etária ou capacitista, é urgente o oferecimento de aulas, bem como o intercâmbio das pessoas artistas profissionais/estudantes com equidade. Ademais, se torna fundamental a realização de eventos em que haja produção real de conhecimento, que permitam a discussão de estratégias e pedagogias que apostem em saberes outrora marginalizados e a implementação de uma postura insurgente diante das estruturas rígidas resultantes do binômio Modernidade/Colonialidade. Proclamemos, outrossim, o uso de nossas músicas, de nossa literatura, de nossos pares, das corporeidades invisibilizadas em intercâmbio rizomático com as culturas também colonizadas no Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Sejamos como um rizoma que é resiliente a silenciamentos e reificações.

Por fim, em manifestação rizomática e insurgente de algumas metodologias acadêmicas que não veem razão em inserir ilustrações nas Considerações Finais em pesquisas de tamanha magnitude, gostaríamos de propor nesse espaço uma importante reflexão de uma das obras orientalistas mais emblemáticas de Étienne Dinet, pintor já citado nesse trabalho.

Figura 100 – “Spectateurs admirant une danseuse” (1906) de Étienne Dinet



Fonte: Fineartamerica (2023)³⁴⁰.

A tela em questão (Fig. 100), intitulada “Spectateurs admirant une danseuse” [“Espectadores admirando uma dançarina”] foi exibida com entusiasmo no *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* [Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes] de Paris em 1906. Acredito que esse é o momento mais oportuno para abordá-la nessa pesquisa pois, somente após cartografar todos os princípios do rizoma, é possível compreender tal obra como a representação mais evidente de toda uma construção de pensamento que territorializou de maneira inequívoca a imagem da dança e da dançarina “oriental”.

Diferente dos trabalhos anteriores de Dinet, em que a dançarina é o foco da composição, nessa pintura em especial, ela está completamente ausente. A dançarina é evocada apenas pela expressão e gestos dos homens que assistem à sua performance. Não é de se surpreender que é justamente pela ausência e

³⁴⁰ Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/spectators-admiring-a-dancer-etienne-dinet.html>. Acesso em: 2 out. 2023.

esvaziamento que a existência da dançarina é materializada no senso comum. A dançarina sequer precisou aparecer para suscitar no imaginário popular todas as linhas duras, todo o discurso orientalista e toda a lógica arborescente de sua representação. Da atitude voyeurística dos espectadores, todos do sexo masculino, não se sobressaem olhares de acolhimento ou exultação, mas de desejo, perplexidade, repreensão e censura.

Diante do apagamento da dança e da dançarina “oriental” retratado nessa obra de maneira absolutamente literal e explícita, convidamos o caríssimo leitor a imaginar que se trata de uma apresentação real de Dança do Ventre. A partir de uma profunda reflexão e levando-se em consideração tudo o que foi abordado durante essa pesquisa, indagamos: o que você consegue ver? Ainda melhor seria a pergunta: o que você gostaria que fosse visto?

Esperamos genuinamente que tanto a sua resposta, quanto a imagem que dela se forma, se perfaçam num revolucionário, movente e transformador devir. Em acréscimo, desejamos ter contribuído para o campo investigado e suscitar cada vez mais a construção de pensamentos horizontais e relações autônomas que podem e devem se estender para todo o campo da Dança.

REFERÊNCIAS

- ABREU FILHO, Ovídio. Resenha de: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34. 715 pp. **Mana**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 143-146, 1998.
- ACKER, Wouter; VERBRUGGEN, Christophe. World's fairs in perspectives. The aggregation of modern times and spaces at the beginning of the 20th century (Ghent 1913). *In*: TEUGHEL, Nelleke; SCHOLLIERS, Peter. **A Taste of Progress: Food at International and World Exhibitions in the Nineteenth and Twentieth Centuries**. London; New York: Routledge, 2015. p.11-36.
- ACTON-BOND, Brandon David. **Reconsidering Gérôme: The Private Life of The Snake Charmer in The United States**. 2021. 50 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Los Angeles California, 2021.
- ADRA, Najwa. Belly Dance: An Urban Folk Genre. *In*: SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005. p. 28-50.
- ADRA, Najwa. Dance in the Arabian Peninsula: *In*: DANIELSON, Virginia; REYNOLDS, Dwight; MARCUS, Scott. **The Garland Encyclopedia of World Music**. New York: Routledge, 2002. p. 703-712. v. 6.
- ADRA, Najwa. Dance and Gance: Visualizing Tribal Identity in Highland Yemen. **Visual Anthropology**, [S. l.], n. 11, p. 55-102, 1998b. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.1998.9966746>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ADRA, Najwa. Middle East: An Overview. COHEN, Selma Jeanne (Ed.). **The International Encyclopedia of Dance**. New York: Oxford University Press, 1998a. p. 402-413. v. 4. Disponível em: <http://www.najwaadra.net/MideastIED.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ADRA, Najwa. **The State of Dancing Traditions in the Arabian Peninsula**. CONFERENCE ON MUSIC IN THE WORLD OF ISLAM, 2007, Morocco. **Anais** [...] Marocco: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://www.najwaadra.net/assila.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- ADRA, Najwa. Steps to an Ethnography of Dance. *In*: STRONG, Mary; WILDER, Laena (Eds.). **Viewpoints: Visual Anthropologists at Work**. Austin: University of Texas Press, 2009. p. 228-253.
- ADUM, Priscilla. Badia Masabni: The Lady and Her Clubs. **All About Belly Dancing by Shira**, [S. l.], 2012. Disponível em: <http://www.shira.net/about/badia-lady-and-clubs.htm>. Acesso em: 8 set. 2023.
- AG KATO, Issyad. Os recursos culturais do povo Tuaregue diante dos desafios do desenvolvimento. **Interações: Revista Internacional de Desenvolvimento**

Local, [S. l.], v. 6, n. 10, 2016. Disponível em: <https://interacoesucdb.emnuvens.com.br/interacoes/article/view/533>. Acesso em: 6 out. 2022.

AGOSTINHO, Larissa Drigo. Guattari: máquinas e sujeitos políticos. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 43, n. 1, p. 103-126, jan./mar., 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2020.v43n1.07.p103>. Acesso em: 31 mar. 2022.

AL FARUQI, Lois Ibsen. Dance as an Expression of Islamic Culture. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 10, n. 2, 1978. Disponível em: www.jstor.org/stable/1477998. Acesso em: 11 mar. 2021.

ALI, Aisha. Dances of t h e Ouled Naïl. **ISIM Newsletter**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 14, 2000. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/17369>. Acesso em: 10 ago. 2023.

AL-JABARTI, Abd al-Rahman. **Merveilles biographiques et historiques; ou chroniques du cheikh Abd-el-Rahman el Djabarti**. Tradução do árabe: Chefik Mansour bey *et al.* Le Caire: Imprimerie nationale, 1888-1896. 9. v.

AL-JAWZI, Imám Ibn. **The devil's deception**. Birmingham: Dar as-Sunnah Publishers, 2018.

ALLOULA, Malek. **The Colonial Harem**. Minneapolis: University of Minnesota Press: 14, 1986.

ALMARAI, Akeel; PERSICHETTI, Alessandra. From Power to Pleasure: Homosexuality in the Arab-Muslim World from Lakhi'a to al-mukhannathun. **Religions**, Austrália, v. 14, n. 2, p. 186, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/rel14020186>. Acesso em: 12 jun. 23.

ALP, Sedat. **Hititlerde Şarkı Müzik ve Dans**. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, 1999.

AL-RAWI, Rosina-Fawzia. **Belly Dancing: Unlock the Secret Power of an Ancient Dance**. Massachusetts, EUA: Little Brown Book Group, 2001.

AL-RAWI, Rosina-Fawzia. **Grandmothers's Secrets**. The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing. Massachusetts: Interlink Publishing Group, 2012.

AL-SAYAD, Marwa Youssef. The Transformation of "Zār" from a Therapeutic Ritual into a Musical Performance by Mazaher Ensemble. **Journal of Music Sciences and Arts - College of Music Education**, [S. l.], v. 46, Ed. Especial, ago. 2021. Disponível em: <http://science.org.ge/old/moambe/5-2/137-143%20EJibadze.pdf>. Acesso em: 16 maio 2023.

ALTICK, Richard D. **The shows of London**. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

ALVES, Luciana Pires; PÉREZ, Carmen Lúcia Vidal. Linhas erráticas: cartografias de um outro modo de existir na (vida e) escola. **Childhood & philosophy**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, p. 575-594.

AMORIM, Igor Soares. Rizoma: potência conceitual à biblioteconomia e ciência da informação. **Revista Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 76-104, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n1p76>. Acesso em: 10 ago. 2022.

AND, Metin. **A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes, Belly Dancing to Ballet**. Ankara: Dost Yayinlari, 1976.

ANDRADE FERREIRA, Dirce Nazaré; KROHLING, Aloisio. Ética rizomática e direitos fundamentais: por um diálogo jusfilosófico com a teoria do rizoma de Gilles Deleuze. **Espaço Jurídico Journal of Law [EJL]**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 19-40, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/espacojuridico/article/view/2847>. Acesso em: 22 maio 2022.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; ALVARENGA, Francisco J. Moreira de; FRANCO, Denize de Azevedo; LOPES, Oscar Guilherme Pahl Campos. **História das Sociedades**. Das sociedades modernas às sociedades atuais. Rio de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico, 1997.

ARCHELA, Rosely Sampaio. Cartografia do Oriente Médio. **Portal da Cartografia**, Londrina, v. 3, n. 1, 2010. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/portalcartografia/article/view/7535>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ATKINSON, Dominique. **The men who changed the course of history**. Alexandria: Alex-Publishing, 2015.

ASSIS, Thiago; ROCHA, Lucas. **Referências conceituais para uma pedagogia da dança**. Salvador: UFBA, 2017.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **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.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. 2021. 95 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

AYVAZOĞLU, Seda. The Establishment Of Turkish Ballet And First Original Works (1940-1970). **International Journal of Humanities and Art Researches**. [S. l.], p. 26-34, 2022. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1523673>. Acesso em: 18 maio 2023.

AZCÓN-BIETO, Joaquín; TALÓN, Mauoel. **Fundamentos de fisiologia vegetal**. Espanha: Mcgraw Hill - Interamericana de España, 2013.

BANES, Sally. **Writing dance in the age of postmodernism**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

BARRETO, Raquel de Oliveira; CARRIERI, Alexandre de Pádua; ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. O rizoma deleuze-guattariano nas pesquisas em Estudos Organizacionais. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 47-60, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1679-395174655>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BÁRTA, Miroslav. **Journey to the West: The world of the Old Kingdom tombs in Ancient Egypt**. Praga: Charles University in Prague Faculty of Arts, 2011.

BATESON, Gregory. **Vers une écologie de l'esprit**. Paris: Seuil, 1977. t. 1.

BAUMGARTEL, Elise. **The Cultures of Prehistoric Egypt**. London: Oxford University Press. 1960. v. 2.

BECKETT, Thomas. **The Hittites Discover the Lost Empire: Everything You Need To Know About The Hittites Of The Ancient World**. United States: Createspace Independent Publishing Platform, 2016.

BENCARDINI, Patricia. **Dança do Ventre: Ciência e Arte**. São Paulo: Textnovo, 2002.

BERGMANN, Lia. O Islã: 1.300 anos de história. **Solução para a paz: entendendo o Oriente Médio**. Organização da Comissão Nacional de Direitos Humanos. Coordenação de Abraham Goldstein. São Paulo: Associação Beneficente e Cultural B'nai B'rith do Brasil, 2009. Disponível em: https://embassies.gov.il/brasil/AboutTheEmbassy/Artigos_e_publicacoes/Documents/SOLU%C3%87%C3%83O%20PARA%20A%20PAZ%20ENTENDENDO%20O%20ORIENTE%20M%C3%89DIO.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

BERNARD, Michel. De la corporeité comme 'anticorps'. In: BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre National de la Danse, 2001, p. 17-24.

BERT, Adam Cornelius. **Bashlyk**. [S.l.]: Chromo Publishing. 2012.

BHABHA, Hommi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIANCO, Giuseppe. Gilles Deleuze educador: sobre a pedagogia do conceito. **Educação & Realidade (Dossiê Gilles Deleuze)**, [S. l.], v. 27, n. 2, jul/dez. de 2002, p. 180-204. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25927>. Acesso em: 5 set. 2022.

BITENCOURT, Manuella. **Literatura para crianças e jovens no Levante ou no Poente: Laços interculturais entre o Brasil e o Norte da África**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e Língua Francesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2021.

BLOOM, Sol. **The Autobiography of Sol Bloom**. New York: G.P. Putnam's Sons, 1948.

BOEHMER, Rainer Michael; GÜTERBOCK, Hans Gustav. **Glyptik aus den Stadtgebiet von Boğazköy, Grabungskampagnen**. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1987.

BOONE, Joseph Allen. **The Homoerotics of Orientalism**. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2014.

BORGES FILHO, Nilson. Vida, obra e morte de Félix Guattari - Guattari: encontros e desencontros. **Seqüência Estudos Jurídicos e Políticos**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 75-78, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15992>. Acesso em: 25 mar. 2022.

BORTOLUCI, José Henrique. **Pensamento eurocêntrico, modernidade e periferia: reflexões sobre o Brasil e o Mundo muçulmano**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BOUHMID, Mohamed. Bouhmid, Mohamed. 'Innahum yurīdūna al-‘aiṭa ka ḍajījin li jam‘i al-ḥushūdi? as-sulṭa fi al-maghribi lam tafham 'anna iḥtirāma al-‘aiṭa fi-hi jānibun min jawānibi al-hifḍi ‘alā shakhsiyatina. **Al-Ittiḥad al-Ishtiraqi**, v. 15, n. 6, abr. 1995.

BOULAD, Adel Paul. **Modern Tahtib: Egyptian Baton Martial and Festive Art**. Budo Editions: 2014.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **The Algerians**. Tradução de Alan C. M. Ross. Boston: Beacon Press, 1962.

BRAGA, Paola Secchin. Dramaturgia no corpo. **Poiésis**, Niterói, v. 19, n. 32, p. 121-134, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27655/pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BRISON, Ora. Nudity and Music in Anatolian Mythological Seduction Scenes and Iconographic Imagery. *In*: WESTENHOLZ, Joan Goodnick; MAUREY,

- Yossi; SEROUSSI, Edwin. **Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean**. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2014. p. 185-200.
- BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BRYCE, Trevor. **The Kingdom of the Hittites**. United States: Oxford University Press Inc., 2005.
- BRYCE, Trevor. **Ancient Syria: a three thousand year history**. United Kingdom: Oxford University Press Inc., 2014.
- BURNAM, Jennifer L. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.
- 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.
- BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile: woman and dance in the arab world**. New York: Interlink Books, 2010.
- BURNAM, April Rose. **Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles, 2012.
- BURNS, Martha. **Belly Dance, Celebrating the Sacred Feminine**. [S. l.]: Alta Vista Books, LLC, 2009.
- CABRAL, Cleber; BORGES, Diogo. Rizoma: uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari. **Revista Crítério**, Santos, n. 4, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/482209/Rizoma_uma_introdu%C3%A7%C3%A3o aos_Mil_Plat%C3%B4s_de_Deleuze_e_Guattari. Acesso em: 6 mar. 2020.
- CÁCERES, Florival. **História Geral**. 4. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Do evolucionismo cultural de Morgan, Tylor e Frazer ao nascimento da antropologia da dança. **Revista O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 23, n. 1, Ed. Especial. p. 110-123, 2018.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. **A Ponte das Turquesas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999.

CAMPOS MÉNDEZ, Israel. Los Aqueménidas y la danza pérsica: entre religión y espectáculo. **ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades**, n. 15, p. 21-32, 2018.

CANTONE, Kathleen T. Introduction to Contemporary Persian Dance: Consideration of Dance in Iran and the Diaspora. *In*: STATE CONVENTION OF CHICAGO DISTRICT OF THE ILLINOIS ASSOCIATION OF HEALTH, PHYSICAL EDUCATION, RECREATION AND DANCE, 2018, Chicago. **Anais** [...] Chicago: THE ILLINOIS ASSOCIATION OF HEALTH, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/43340029/Introduction_to_Contemporary_Persian_Dance_Consideration_of_Dance_in_Iran_and_the_Diaspora. Acesso em: 2 abr. 2022.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação: A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente**. 25. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

CASTRO, Lina Frazão de. **O Corpo em Estado de Transparência: Abordagens Didáticas em Dança**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

CAVALCANTI, Marcus Alexandre de Pádua. Redes de saberes: pensamento interdisciplinar. **Periferia**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 16-30, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5521/552157593016/html/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

ÇELIK, Zeynep. **Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs**. Berkeley: University of California Press, 1992.

CENCI, Claudia. **A Dança da Libertação**. São Paulo: Vitória Régia, 2001.

CHABROL, Gilbert-Joseph Gaspard de. Essai sur les moeurs des habitans modernes de l'Égypte. *In*: DESCRIPTION de L'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Paris: Imprimerie Royale, 1822. p. 361-524. v. 2.

CHAVES FILHO, Manoel Moacir de Farias; CHAVES, Suzana Maria Lucas de Farias. A Ciência Positivista: O Mundo Ordenado. **Revista Iniciação Científica Cesumar**, Maringá, v. 2 n. 2, p. 69-75, ago-dez 2000.

CHAMAS, Lorraine Zamora (Jalilah). Badia Masabny. **Gilded Serpent**, [S. l.], 16. fev. 2009. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art47/jalilahbadia.html>. Acesso em: 8 set. 2023.

COLLINS, Billie Jean. **The Hittites and their world**. United States: Society of Biblical literature archaeology and Biblical studies, 2007.

COLLON, Dominique. Dance in Ancient Mesopotamia. **Near Easter Archaeology**, [S. l.], v. 66, n. 3, p. 96-102, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3210911>. Acesso em: 5 maio 2020.

COLLON, Dominique. **First Impressions: Cylinder Seals of the Ancient Near East**. London: British Museum, 1987.

COOPER, Siouxsie. Quintessentially English Belly Dance: In Search of an English Tradition. *In*: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly dance around the world: new communities, performance and identity**. London: McFarland & Co Inc., 2013. p. 152-167.

COSTA, Luciano Bedin. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, [S. l.], v. 2, n. 15, p. 10, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/20997/12946>. Acesso em: 10 mar. 2022.

COSTA, Marcos Rogério Martins. Da imanência à transcendência: reflexões semióticas. **Estudos semióticos**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 89-99, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/83514>. Acesso em: 10 mar. 2020.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a Sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 60, n. 21, pp. 117-134, 2006.

COUTELLE, Jean Marie Joseph. Observations sur la Topographie de la Presqu'île de Sinaï, les moeurs, les usages, l'industrie, le commerce et la population des habitants. *In*: DESCRIPTION de L'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Paris: Imprimerie Royale, 1812. p. 277-304. v. 2.

COWPER, Marion. **Negotiating Discursive Constructions of Belly Dancing in New Zealand and Australian Dance Communities**. 2011. 89 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Estudos Femininos e de Gênero.) – The University of Waikato, Nova Zelândia, 2011.

CROWFOOT PAYNE, Joan. **Catalogue of the Predynastic Egyptian Collection in the Ashmolean Museum**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CROWFOOT PAYNE, Joan. Tomb 100: the decorated tomb at Hierakonpolis confirmed. **Journal of Egyptian Archaeology**, [S. l.], n. 59, p. 31-35, 1973.

DALY, M. W. **The Cambridge History of Egypt**. New York: Cambridge University Press, 2008.

DAMM, Camila Goos. **As Deusas dos Ramos e o Sagrado Feminino**. 2019. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2019.

DASHÚ, Max. Knocking down straw dolls: a critique of Cynthia Eller's The myth of matriarchal prehistory. **Feminist Theology**, [S. l.], n. 13, p. 185-216, 2005.

DAVIS, Philip G. **Goddess unmasked**: the rise of neopagan feminist spirituality. Texas: Spence Publishing Company, 1998.

DEAGON, Andrea. In Search of the Origins of Dance: Real History or Fragments of Ourselves. **Habibi: a Journal for Lovers of Middle Eastern Dance and Arts**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 20-21, 1998.

DE AZEVEDO, Sara Dionizia Rodrigues. Formação discursiva e discurso em Michel Foucault. **Filogenese**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/saraazvedo.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2017. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Conversações**. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DE MARCO, Flavia. **La più antica delle danze e il suo potere curativo**. Danza del ventre. Lampi di Stampa: Italia, 2007.

DE MARTINO, Stefano. Music, Dance and Processions in Hittite Anatolia. In: SASSON, Jack M (Ed.). **Civilizations of the Ancient Near East IV**. New York: Charles Scribner's Sons, 1995. p. 2661-2670.

DENON, Vivant. **Travels in Upper and Lower Egypt**. New York: Arno Press, Middle East Collection, 1973.

DESCARTES, René. **Princípios da Filosofia**. Traduzido por Leonel Ribeiro dos Santos. Barcarena: Editorial Presença, 1995.

DESCRIPTION de L'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Paris: Imprimerie Royale, [170?]. Disponível em: http://viewer2.bibalex.org/BookViewer2/?locale=en&EnableLogin=True&book_id=DAF-Job:574665. Acesso em: 10 maio 2022.

DIAS, Fernando; NASSIF, Mônica. Migração conceitual e patologia metodológica: análise da incorporação do conceito rizoma aos estudos da Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S. l.], v. 18, n. 2, p.147-166, abr./jun. 2013. Disponível em: GROSFOGUEL. Acesso em: 2 abr. 2022.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, Goiânia, v. 13, n. 11, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395>. Acesso em: 2 abr. 2022.

DIMAND, M. S. A Sasanian Silver Dish. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, v. 29, n. 5, p. 74-77, 1934. Disponível em: www.jstor.org/stable/3256787. Acesso em: 26 jul. 2020.

DINICU, Carolina Varga Dinicu. **You Asked Aunt Rocky: Answers & Advice About Raqs Sharqi & Raqs Shaabi (Oriental & Folk Dance)**. Virginia Beach: RDI Publications, 2011.

DJOUMAHNA, Kajira. **The Tribal Bible, Exploring the Phenomenon that is American Tribal Style Bellydance**. California: BlackSheep BellyDance, 2003.

DODEBEI, Vera; ANDRADE, Tesla Coutinho. Vida, movimento e memória: linhas de fuga xamânicas. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 55-75, jan./jul. 2020.

DO Ó, Alarcon Agra. Edward said: entre a crítica literária e a operação historiográfica. **Sæculum - Revista de História**, [S. l.], n. 12, p. 112-127, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11319>. Acesso em:

DORFMAN, John. Orientalist Paintings: Behind the Veil. **Art & Antiques Magazine**, [S. l.], 2017. Disponível em: <http://www.artandantiquesmag.com/2017/01/orientalist-paintings/>. Acesso em: 27 jul. 2023.

DORKIN, M. **Four orientalista masterpieces by Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904)**. DICKINSON: London, 2019.

- DOS SANTOS, Alba Cristina. Estudos comparados e a transnacionalidade: aproximações e possibilidades. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28, 2015, Florianópolis. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ANPUH, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439334530_ARQUIVO_ES TUDOSCOMPARADOSEATRANSNACIONALIDADE.pdf. Acesso em: 7 nov. 2022.
- DOX, Donnalee. Dancing around Orientalism. **TDR/The Drama Review**, [S. l.], v. 50, n. 4, p. 52-71, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.4.52>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- DOX, Donnalee. Spirit from the Body: Belly Dance as a spiritual Practice. *In*: SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005. p. 304-341.
- DUNNE, Bruce W. French Regulation of Prostitution in Nineteenth-Century Colonial Algeria. **The Arab Studies Journal**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 24-30, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27933632>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- EJIBADZE, Nino. The Zār Ceremony in Egypt. **Bulletin of the georgian national academy of sciences**, v. 5, n. 2, p. 137-143, 2011. Disponível em: <http://science.org.ge/old/moambe/5-2/137-143%20EJibadze.pdf>. Acesso em: 16 maio 2023.
- EL KHOURI, Mauro Michel. Rizoma e educação: contribuições de Deleuze e Guattari. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, 15., 2009, Fortaleza. **Anais** [...] [S. l.]: ABRAPSO, 2009. Disponível em: http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/198.%20Orizoma%20e%20educa%C7%C3o.pdf. Acesso em: 30 ago. 2022.
- ERZEN, Jale. The Dervishes Dance – The Sacred Ritual of Love. **Contemporary Aethetics**, [S. l.], v. 6, p. 1-14, 2008. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=liberalarts_contempaesthetics. Acesso em: 15 maio 2023.
- EI SAFY, Shareen. Shaping a Legacy: A New Generation in the Old Tradition. **The Best of Habibi Magazine**, v. 13, n. 4, 1994. Disponível em: <http://thebestofhabibi.net/vol-13-no-4-fall-1994/jamila-salimpour/>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- FABIAN, Johannes. **Time and the other: How anthropology makes its object**. New York: Columbia University Press, 1983.
- FAHMY, Khaled. The era of Muhammad 'Ali Pasha, 1805-1848. *In*: DALY, M. W. **The Cambridge History of Egypt**, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 139-179. v. 2.

FLAUBERT, Gustave. **Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour; a Narrative Drawn from Gustave Flaubert's Travel Notes and Letters.** Ed. Penguin Books: United States, 1996.

FARIAS, Victor C. O "nacionalismo popular" de Gamal Abdel Nasser. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 30., Recife, 2019. VILELA, Márcio Ananias Ferreira. **Anais eletrônicos** [...] Recife: Associação Nacional de História, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1554681008_ARQUIVO_ONacionalismoPopulardeGamalAbdelNasser-Artigo.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.

FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung.** Tradução de Artur Parreira. São Paulo: Verbo, 1978.

FOSTER, Susan Leigh. **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance.** California: Univ of California Press, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense, 1986

FRASER, Kathlenn W. **Before They Were Belly Dancers European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870.** North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, 2015.

FRAZER, Sir James George. **O Ramo de Ouro.** Edição de Mary Douglas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

FRÜHAUF, Tina. Raqs Gothique: Decolonizing Belly Dance. **TDR/The Drama Review**, [S. l.], v. 53, n. 3, p. 117-138, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/dram.2009.53.3.117>. Acesso em: 27 ago. 2023.

FÜLEMILE, Ágnes. The Odalisque: Changes in the Meaning and Reception of an Orientalising Fine Arts Theme in Europe and Hungary. **Ungarn-Jahrbuch: Zeitschrift für Interdisziplinäre Hungarologie**, v. 33, p. 45-152, 2018.

GABBAY, Uri. Dance in Textual Sources from Ancient Mesopotamia. **Near Easter Archaeology**, Chicago, v. 66, n. 3, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3210912>. Acesso em: 5 maio 2020.

GARFINKEL, Yosef. Dancing or Fighting? A Recently Discovered Predynastic Scene from Abydos. **Cambridge Archaeological Journal**, Egypt, v. 11, p. 241-254, 2001. <https://doi.org/10.1017/S0959774301000130>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GAUDRY, Mathea. **La societe feminine au Djebel Amour et au Ksel.** Alger: Societe Algerienne D'Impression Diverses, 1961.

GEBREYESUS, Fanna. **Beyond the orientalist canon: art and commerce in jean-léon gérôme's the snake charmer**. 2015. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – American University, Washington, 2015.

GEORGE, Andrew. Babylonian and Assyrian: A history of Akkadian. *In*: POSTGATE, Nicholas (Ed.). **The languages of Iraq: Ancient and Modern**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GEPPERT, Alexander C.T.; COFFEY, Jean; LAU, Tammy. **International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography**. Freie Universität Berlin: California State University, 2006.

GHASEMI, H.; RAKESH, N.; IZADPARAST, L. Overview of Sport History in Iran: Prehistory, Ancient and Modernization. **Preprints**, [S. l.], p. 1-11, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.20944/preprints202106.0524.v1>. Acesso em: 10 jun. 2023.

GILBERT, Elliot L. Tumult of Images: Wilde, Beardsley, and Salome. **Victorian Studies**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 133-59, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3827003>. Acesso em: 5 jun. 2023.

GILLISPIE, Charles Coulston. "Science and Technology". *In*: CRAWLEY, Charles William (Ed.). **The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval – 1793-1830** London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1975, p. 126. v. 9.

GILLIS BAILEY, Karen (Ayesha). The Dance du Ventre, Chapter 3, Part I. **Habibi**, v. 5, n. 3, 1980.

GILROY, Paul. **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. Tradução de Célia Maria Marinho de Azevedo *et al.* São Paulo: Annablume, 2007.

GIMENES, Gabriela Xabay. A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX para o XX. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], n. 22, p. 147-181, 2017. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2592>. Acesso em: 15 mar. 2020.

GLÜCQ. **L' album de l'Exposition 1889**. Paris: Ch. Gaulon, 1889. v. 1. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008477479/page/n17/mode/2up. Acesso em: 10 ago. 2022.

GODLEWSKA, Anne. **The Napoleonic Survey of Egypt: A Masterpiece of Cartographic Compilation and Early Nineteenth-century Fieldwork**. Toronto: University of Toronto, 1988.

GOODYEAR, Amina. From the Street to the Virtual Cafe - The History of Shaabi. **Gilded Serpent**, [S. l.], 4 out. 2010. Disponível em:

<http://www.gildedserpent.com/cms/2010/10/04/amina-shaabi-music-history/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GRACIOSO, Luciana; ALMEIDA, Marco Antônio; KAWASAKI, Clarice. Das árvores do conhecimento aos rizomas e rukus: metáforas vegetais na organização relacional do conhecimento. **Frontiers of Knowledge Representation Journal**, [S. l.], v. 1, n. 2, Belo Horizonte, 2022.

GRAHAM-BROWN, Sarah. **Images of women: the portrayal of women in photography of the Middle East, 1860-1950**. New York: Columbia University Press, 1988.

GRAHAM-BROWN, Sarah. **The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950: Images of Women**. New York: Columbia University Press: 79, 1988.

GRAVES- BROWN, Carolyn. **Dancing For Hathor Women in Ancient Egypt**. New Zealand: MPG Books Group Lt, 2010.

GRAVES-BROWN, Sarah. **Images of women: the portrayal of women in photography of the Middle East, 1860-1950**. New York: Columbia University Press, 1988.

GREENHALGH, Paul. **Ephemeral Vistas**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GRIZZO, Arnaldo. A incrível história do rei Gilgamesh e sua relação com o vinho e a imortalidade. **Revista Adega**, [S. l.], n. 112, fev. 2015. Disponível em: https://revistaadega.uol.com.br/artigo/relacao-do-vinho-o-homem-e-imortalidade_10952.html. Acesso em: 13 maio 2020.

GROSFUGUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. **Contemporânea**, [S.l.], v. 2, n. 2 p. 337-362 jul.-dez. 2012.

GROVE, Lilley. **Dancing**. Londres: Longmans & Company, 1895.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Ivo Venerotti; RIBEIRO, Viviana. Notas para pensar o sujeito: geografia humanista com Deleuze e Guattari. **Revista de Abordagem Gestalt**, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 156-161, dez. 2016.

GÜNSÜR, Zeynep. **Dance in Turkey**. Amasterdan: DutchCulture - Centre for international cooperation. Ministry of Education, Culture and Science of the Netherlands, 2019. Disponível em: <https://dutchculture.nl/sites/default/files/atoms/files/Mapping%20Turkey%20Dance%202019%20DutchCulture.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

GÜNZEL, Stephan. Immanence and Deterritorialization. **The Paideia Archive: Twentieth World Congress of Philosophy**, v. 6, p. 137-143, 1998. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/GNZIAD>. Acesso em: 20 jun. 2022.

GUREL, Perin. Between Orientalism and Westernization: Belly Dance as a Transnational American Studies Case. **Comparative American Studies An International Journal**, [S. l.], v. 13, n. 4, p. 265-283, 2015.

GÜRBÜZER, Elçin Doğan. A Dionysian Dance: Oclasma. **Archaeology and Art Journal**, [S. l.], p.43-54, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/39793386/Dionysiak_bir_Dans_Oklasma_A_Dionysian_Dance_Oclasma_. Acesso em: 30 abr. 2023.

GÜTERBOCK, Hans Gustav. Reflections on the Musical Instruments arkammi, galgalturi and huhupa in Hittite. *In*: HOUT, Theo P.J. van den; ROOS, Johan de. **Studio Historiae Ardens**. Festschrift fur Ph. H.J. Houwink tem Cate. İstanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te İstanbul, 1995. p. 57-72.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 7-22, 21 set. 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419/8619>. Acesso em: 10 set. 2022.

HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 56, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>. Acesso em: 16 jul. 2023.

HAMILTON, Alastair. Claude-Etienne Savary: Orientalism and Fraudulence in Late Eighteenth-Century France. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, [S. l.], v. 82, n. 1, p. 283-314, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/27074378>. Acesso em: 16 jul. 2023.

HAMONT, Pierre Nicolas. **L'Égypte sous Méhémet-Ali**. Paris: Léautey et Lecointe, 1845. 2 v.

HANSEN, Anne Haslund. Niebuhr and the Visual Documentation of the Arabian Voyage, 1761-1767. *In*: FRIIS, Ib, HARBSMEIER Michael; SIMONSEN, Jørgen Bæk (Eds.). **Early Scientific Expeditions and Local Encounters: New Perspectives on Carsten Niebuhr and "The Arabian Journey"**. København: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. 2013. p. 119-144.

HARPER, Lynette. Performing Identity/Diasporic Encounters. *In*: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly dance around the world: new communities, performance and identity**. London: McFarland & Co Inc., 2013. p. 48-67.

- HARRIS, Michael D. **Colored Pictures: Race and Visual Representation**. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 2003.
- HAYNES, Brittany Giselle. **Performing Modernity in Turkey: Conflicts of Masculinity, Sexuality, and the Köçek Dancer**. 2014. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – The City University of New York, New York, 2014.
- HENKESH, Yasmin. Om Kalthoum, The Voice of Egypt. **Gilded Serpent**, [S. l.], 2006. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art36/YasminOmK.htm>. Acesso em: 8 ago. 2023.
- HAWTHORN, Ainsley. Middle Eastern Dance and What We Call It. **Dance Research**, [S. l.], v. 37, n. 1, p. 1-17, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26661542>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- HAYYIM, Sulayman. **The Larger Persian-English Dictionary Designed to Give the Persian Meanings of 80,000 Words, Idioms, Phrases, and Proverbs in the English Language, etc.** Tehran: Beroukhim, 1968.
- HENNEN, Peter. **Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- HERATH, T. Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women. **Constellations**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 10, 2016. Disponível em: <https://journals.library.ualberta.ca/constellations/index.php/constellations/article/view/27054>. Acesso em: 9 set. 2022.
- HOBIN, Tina. **Belly Dance: The Dance of Mother Earth**. London: Marion Boyars Publishers, 2003.
- HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOWARD, Michael C. **Transnationalism and Society: An Introduction**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2011.
- HOWARD, Michael C. **Transnationalism in Ancient and Medieval Societies: The Role of Cross-Border Trade and Travel**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2014.
- HOWE, Julia Ward. A summer abroad. *In: Julia Ward Howe: 1819 - 1910*. *In: RICHARDS, Laura; ELLIOTT, Maud Howe (Orgs.)*. Boston: Houghton Mifflin Company; New York: The Riverside Press Company, 1916. v. 2. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.164371/page/n1/mode/2up?q=dance>. Acesso em: 1 set. 2023.

HUSAIN, Shahrugh. **Divindades femininas**: criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos. Singapore: Dunca Baird Publishers, 2001.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

IZADY, Mehrdad. **The kurds**: a concise handbook. Washington, Philadelphia, London, Taylor & Francis International Publishers: 1992.

JARMAKANI, Amira. **Imagining Arab Womanhood**: The Cultural Mythology of Veils, Harems, and Belly Dancers in the U.S. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

JOHN, Bayle ST. **Two Years in a Levantine Family**. London: Chapman and Hall, 1850.

JUNQUEIRA, Lília; CANUTO, Elizabete. O mito do personalismo na novela “O Clone” – Um estudo da interpretação de duas telespectadoras com ênfase no comportamento social feminino. *COMPÓS*, 11., 2002, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2002. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2002/trabalhos/o-mito-do-personalismo-na-novela-o-clone-um-estudo-da-interpretacao-de-duas-tele?lang=pt-br>. Acesso em: 24 jan. 2021.

KAEPLER, Adrienne. Dance in Anthropological Perspective. **Annual Review of Anthropology**, [S. l.], n. 7, p. 31-49, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2155686>. Acesso em: 20 abr. 2023.

KALFATOVIC, Martin R. **Nile Notes of a Howadji**: A Bibliography of Travelers' Tales from Egypt, from the Earliest Time to 1918. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1992.

KANTOR, Helene J. **Plant ornament in the ancient Near East**. Chicago: Oriental Institute, University of Chicago, 1999.

KAPCHAN, Deborah A. Moroccan Female Performers Defining the Social Body. **The Journal of American Folklore**, [S. l.], v. 107, n. 423, p. 82-105, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/541074>. Acesso em: 12 jun. 2023.

KARAKAYA, A. E. Critique of the representation of muslim women in orientalist paintings: lalla essaydi and the recontextualization of orientalismo. **Journal of the Faculty of Divinity of Çukurova University Cilt**, [S. l.], v. 22, ed. 1, p.168-181, 2022. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2320468>. Acesso em: 26 jul. 2023.

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

KARAYANNI, Stavros Stavrou. Tito Seif: The Moment of Eternal Shimmy. **Gilded Serpent**, [S. l.], 2008. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art44/stavrostito.htm>. Acesso em: 12 jun. 2023.

KARAYANNI, Stavros Stavrou. Sacred Embodiment: Fertility Ritual, Mother Goddess, and Cultures of Belly dance. **Religion and the Arts**, [S. l.], v. 13, p. 448-463, 2009.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 15-22, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>. Acesso em: 10 jun. 2022.

KEFT-KENNEDY, Virginia. **Representing the Belly-Dancing Body: Feminsim, Orientalism and the Grotesque**. 2005. 380 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Wollongong, Austrália, 2005.

KEN OTA, Nilton. Intelectuais à prova das barricadas: Félix Guattari e a subjetivação militante de 68. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 47, jan/abr 2018, p. 74-107. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/Zp9tJQJsVnQSjhsFsDB6bnH/?format=pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

KIANN, Nima. Persian Dance and it´s forgotten history. **Iran Chamber Society**, [S. l.], 2002. Disponível em: https://www.iranchamber.com/cinema/articles/persian_dance_history01.php. Acesso em: 26 jul. 2020.

KINDER, Hermann; HILGEMANN, Werner. **The Penguin Atlas of World History**. Londres: Penguin, 2003.

KING, Alexandra. **Gypsies**, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www.alexandraking.com/single-post/2018/03/01/gypsies>. Acesso em: 25 ago. 2020.

KINNEY, Troy; WEST KINNEY, Margaret. **The dance: its place in art and life**. London: William Heinemann, 1914.

KOLB, Alexandra. A dança de Mata Hari no contexto da feminilidade e do exotismo. Tradução de R. Migliorini. **Revista Mandrágora**, [S. l.], v. 15, n. 15, p. 68-79, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.15603/2176-0985/mandragora.v15n15p68-79>. Acesso em: 30 fev. 2023.

KORMIKIARI, Maria Cristina Nicolau. Norte da África na antiguidade: os reis berberes númeradas e suas iconografias monetárias. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 17, p. 251-292, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89779>. Acesso em: 30 fev. 2023.

KOUTANAELI, Tala Azizi. A Comparative Study on the Relationship between Spiral forms in Sufi Spiral Dance (Sama) and Persian Islamic Paintings. **Journal of Islamic Studies and Culture**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 113-118, 2015.

KRIWACZEK, Paul. **Babylon: Mesopotamia and the Birth of Civilization**. 1st U.S. ed. New York: Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, 2012.

KUTZ ELLIOTT, Kimberly. The World's Columbian Exposition: The Midway. **Smarthistory**, [S. /], 2021. Disponível em: <https://smarthistory.org/worlds-columbian-exposition-midway/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção e produção: Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse, 1994. 1 DVD. 459 min. Disponível em: <https://clinicand.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso em: 9 jul. 2023.

LANE, Edward. **An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians**. 5. ed. Londres: John Murray, 1860. Disponível em: <https://archive.org/details/accountofthemann031193mbp/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 16 jul. 2022.

LAURO, Rafael. Deleuze e Guatarri – Rizoma. **Razão Inadequada**, [S. /] 2015. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>. Acesso em: 17 jan. 2022.

LEAGUE OF ARAB STATES. Pact of the League of Arab States. [S. /], 1945. Disponível em <http://www.mideastweb.org/arableague.htm>. Acesso em: 5 maio 2020.

LEEKES, Wendy. Other-Wise. **Oxford Art Journal**, [S. /] v. 9, n. 1, p. 29-37, 1986.

L'ILLUSTRATION. **L'Orient à l'exposition**, Paris, v. 30, 20 de julho de 1867.

LITTLE, William; FOWLER, Henry Watson; COULSON, Jessie. **The Oxford Universal Dictionary on Historical Principles**. 3. ed. (revisado e editado por C.T. Onions). Oxford: Clarendon, 1955.

LO IACONO, Valeria. **Dance as Living Cultural Heritage: A Transcultural Ethnochoreological Analysis of Egyptian Raqs Sharqi**. 2019. 431 f. Tese (Doutorado em Estudos de Dança e Herança Cultural – Cardiff Metropolitan University, 2019).

LO IACONO, Valeria; FALLON, Julia M. Intangible Cultural Heritage beyond Borders: Egyptian Bellydance (Raqs Sharqi) as a Form of Transcultural Heritage. **Journal of Intercultural Studies**, [S. /], v. 39, n. 3, p. 286-304, 2018.

LOWANDE, Walter Francisco Figueiredo. A história transnacional e a superação da metanarrativa da modernização. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 20, n. 2, p. 219-245, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/56515>. Acesso em: 5 out. 2022.

LLOYD, Margaret. **The Borzoi Book of Modern Dance**. 2. ed. Dance Horizons. New York: 1974.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

MACHADO, Roberto. O professor e o filósofo. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 01-15, 2º quadrimestre 2015.

Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/download/26810/14903>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MACKENZIE, Jhon M. **Orientalism: history, theory, and the arts**. Manchester; New York: Manchester University Press, 1995.

MCGOWAN, Kate (Suhelya). "Turkish Dance Part II. **Arabesque**, [S. l.], v. 2, n. 1, 1976.

MADDOEUF, Anna. Mulids of Cairo: Sufi Guilds, Popular Celebrations and the Roller-Coaster Landscape of the Resignified City. D. Singerman & P. Amar eds. **Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture and Urban Space in the New Globalized Middle East**, Cairo, p. 465-487, 2006.

MALUF, Sahid. **Teoria geral do estado**. 23. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

MARTINS, Raimundo; SÉRVIO, Pablo. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 129-149, 2012.

MARUJU, Viviane Cristina Pereira dos Santos. A operacionalização do rizoma e suas cartografias. In: SEMINÁRIO NACIONAL, 2.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL FORMAÇÃO PEDAGÓGICA & PENSAMENTO NÔMADE: CURRÍCULO, CRIAÇÃO E HETEROTOPIAS, 1., 2017, Lajeado. **Anais eletrônicos** [...]. Lajeado: UNIVATES 2017.

MASALHA, Nur. **El problema de los refugiados palestinos sesenta años después de la Nakba**. Madri: Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudios Árabes y del Mundo Musulmán, 2011.

MASON, Jennifer. The Misunderstood Nomadic Women who Danced Their Way to Liberation. **Messy Nessy**, [S. l.], 22 set. 2021. Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2021/09/22/the-misunderstood-nomadic-women-who-danced-their-way-to-liberation/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

MATOS, Patrícia Ferraz; BIRKALAN-GEDIK, Hande; BARRERA-GONZÁLEZ, Andrés; VAIL, Pegi. Introduction: World Fairs, Exhibitions and Anthropology: Revisiting Contexts of Post-colonialism. **Anthropological Journal of European Cultures**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 1-14, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.3167/ajec.2022.310202>. Acesso em: 20 ago. 2023.

MAYER, Luigi. **Views in Egypt**, from the Original Drawings, in the Possession of Sir Robert Ainslie, taken during his Embassy to Constantinople, engraved by and under the Direction of Thomas Milton: With Historical Observations, and

Incidental Observations of the Manners and Customs of the Natives of that Country. London: Thomas Bensley for R. Bowyer, 1805.

MCPHERSON, J. W. **The Moulids of Egypt: Egyptian Saint's Day Festivals.** Cairo: Ptd. N. M. Press, 1941.

MEJIA, Donna. Transnational Fusion Dance... An open letter to my dance Community, **Donna Mejia**, [S. l.], 10 jan. 2020. Disponível em: <https://donnainthedance.com/2020/01/10/transnational-fusion-dance-an-open-letter-to-my-dance-community/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

MELO, Danilo. Experimentação e prudência no pensamento rizomático de Deleuze e Guattari. **Revista Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 3-19, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n1p3>. Acesso em: 8 nov. 2021,

MERCIER, Louis. **La chasse et les sports chez les arabes.** Pais: M. Rivière: 1927.

MIDWAY TYPES: a book of illustrated lessons about the people of the Midway Plaisance – World's fair 1893. Chicago, IL: The American Engraving Company, Publishers, 1894.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGUEL, Marlon. Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 55-71, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26803/14898>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MITCHELL, Timothy. The World as Exhibition. **Comparative Studies in Society and History**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 217-236, 1989.

MOHAMED, Shokry. **La Danza Magica del Ventre.** Madrid: Mandala Ediciones, S.A., 1995.

MONTAGU, Lady Mary W. **Letters of the right honourable lady L.M.W.M:** writing during her travels in Europe, Asia and Africa. London: Printed for T. Becket and P.A. de Hondt, 1763. v. 1.

MORAD, Daleela. **Belly Dance Wisdom:** For Fitness, Pregnancy and a Divine Sexuality. [S. l.]: Booklocker.com, Inc., 2006.

MORAD, Daleela. **I know who i am when i belly dance! A Handbook for Reclaiming Your True Feminine Self.** [S. l.]: Booklocker.com, Inc., 2009.

MORAES, Andreia C.; OLIVEIRA, Ana Clara S.; SARAIVA, Camila S.; VASCONCELOS, Maria Beatriz F. Feminismo e decolonialidade no ensino da dança: a contribuição da dança do ventre. GERALDI, Silvia *et al.* (Orgs.). **Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022. p. 125-143. Disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanos-em-tempos-de-pandemia-e-pos-pandemia/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MOREIRA, Walter. Provocações deleuzeanas para as linguagens documentárias. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 21-36, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42317>. Acesso em: 5 out. 2022.

MOSA, Jiman. **Representation of Middle-Eastern Women in Orientalist Paintings in Nineteenth Century: A Comparison of French and Italian Orientalists**. The Skinny Jeanrant, 2014. Disponível em: <https://theskinnyjeanrant.com/2014/05/01/representation-of-middle-eastern-women-in-orientalist-paintings-in-nineteenth-century-a-comparison-of-french-and-italian-orientalists/>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MOUTIA, Fatimazahrae. Can the Subaltern Body Perform? Moroccan Shikhat as Living Heritage in the Virtual Era. **International Journal of Interdisciplinary Gender Studies**, [S. l.], v. 1, p. 59-89, 2021. Disponível em: https://contemporarymedusa.com/wp-content/uploads/Issue1.Vol1_.2021.Can-the-Subaltern-Body-Perform-Moroccan-Shikhat-as-Living-Heritage-in-the-Virtual-Era.pdf. Acesso em: 12 mar. 2021.

MUHLI, J. D. "Tin Trade Routes of the Bronze Age: New Evidence and New Techniques Aid in the Study of Metal Sources of the Ancient World." **American Scientist**, [S. l.], v. 61, n. 4, jul./ago., p. 404-413, 1973. Disponível em: www.jstor.org/stable/27843879. Acesso em: 12 mar. 2021.

MURRAY, M.A. Burial customs and beliefs in the hereafter in Predynastic Egypt. **Journal of Egyptian Archaeology**, [S. l.], n. 47, p. 86-96, 1956.

NEUSNER, Jacob. **A History of the Jews in Babylonia**. Part 1. The Parthian Period. Países Baixos: Brill, 2022.

NIEBUHR, Carsten. **Reize naar Arabie en andere omliggende lande**. Amsterdam: S.J. Baalde; Utrecht: J. van Schoonhoven & comp., 1776.

NIEDERREITER, Zoltán. **Catalogue of the cylinder seals in the royal museums of art and history: Neo-Assyrian and Neo-Babylonian periods (circa 1000–500 b.c.)**. Budapest: Eötvös University Press, 2020.

NIEUWKERK, Karin Van. **A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt**. Austin: University of Texas Press, 1995.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society**. New York: Harper & Row. 1989.

O'FARRELL, H. A New and Curious Route to Cairo: World's Fairs and the Stereotyping of the Middle East (1851-1893). **IAFOR Journal of Cultural Studies**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 65-79, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22492/ijcs.5.1.04>. Acesso em: 10 jul. 2023.

OHANIAN, Ahmen. **The Dancer of Shamahka**. New York: E.P. Dutton, 1923.
OLIVEIRA, Thiago; PARAÍSO, Marlucy. Mapas, dança, desenhos e a cartografia como método de pesquisa em educação. **Pro-posições**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 159-178, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072012000300010>. Acesso em: 20 mar. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo; DOS SANTOS, José Augusto Batista. **Literatura de Língua Inglesa VI**. Centro de Educação Superior à Distância UFES. São Cristovão, Sergipe, 2019. Disponível em: https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/16325523052019Literatura_de_Lingua_Inglesa_VI_-_Aula_01.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.

OLSON, Mary. Goddesses, priestesses, queens and dancers: images of women on sassanian silver. **Constructing the Past**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 95-143, 2009. Disponível em: <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol10/iss1/12>. Acesso em: 20 mar. 2022.

OPPENHEIM, A. Leo. **Ancient Mesopotamia: Portrait of a Dead Civilization**. Revisão de Erica Reiner. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

ORMOS, István. **Cairo in Chicago Cairo Street at the World's Columbian exposition of 1893**. Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 2021.

ÖZTÜRKMEN, Arzu. Modern Dance "Alla Turca": Transforming Ottoman Dance in Early Republican Turkey. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 35, n. 1, p. 38-60, 2003.

ÖZTÜRKMEN, Arzu. Performance, Iconography, and Narrative in Ottoman Imperial Festivals. In: SPARTI, Barbara; ZILE, Judy Van. (Ed.). **Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing**. Zürich; New York: Editora Georg Olms Verlag Hildesheim, 2011. p. 77-92.

PALOMBINI, Analice de Lima. Lacan, deleuze e guattari: escritas que se falam. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], 2009, v. 21, n. spe, p. 39-42, jan. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822009000400007>. Acesso em: 29 mar. 2022.

PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. **Ventre colonizado: representações da mulher árabe e suas danças na pintura orientalista do século XIX**. 2019. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

PASCHOAL, Nina. Expressões orientalistas na França: Desenvolvimento de artes e ciências após a Campanha do Egito (1798). **Faces de Clio**, [S. l.], v. 7, n. 13, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/31253>. Acesso em: 9 out. 2022.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. Pista 1: A cartografia como método de pesquisa intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. v. 1.

PATERNOSTRO, Carmem. **Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha e Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.

PEIXINHO, Maria de Fátima Amaral Simões. **O Curdistão no Iraque, ensaio de uma Nação: Contexto e Desafios**. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Relações Internacionais, Mundo Árabe e Islâmico, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2009.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. 2 ed. Tradução de John Laudenberg São Paulo: N-1 edições, 2016.

PEREIRA, Marina C. Martins. **Paz e Segurança na Ásia Central: Terrorismo e Contraterrorismo na agenda da Organização de Cooperação de Xangai**. 2021. 136 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

PINKOLA-ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

POCOCKE, Richard. **Observations on Egypt: description of the East and some other countries**. London: W. Bowyer, 1738. v. 1.

POOLE, Sophia Lane. **The Englishwoman in Egypt; Letters from Cairo**. Written during a residence there in 1842, 3, & 4, with E.W. Lane, author of 'The modern Egyptians'. Philadelphia: G. B. Zieber & Co., 1844. Disponível em: <https://archive.org/details/englishwomanine00cogooq/page/n9/mode/2up?q=da>ncers. Acesso: 8 ago. 2023.

PRICE, T. Douglas. **Europe before Rome: a site-by-site tour of the stone, bronze, and iron ages**. New York: Oxford University Press, 2013.

RADNER, Karen. Diglossia and the Neo-Assyrian Empire's Akkadian and Aramaic Text Production. *In*: JONKER, Louis C.; BERLEJUNG, Angelika; CORNELIUS, Izak (Eds.): **Multilingualism in Ancient Contexts: Perspectives from Ancient Near Eastern and Early Christian Contexts**. Stellenbosch: African Sun Media, 2021. p. 146-181.

READE, Julian. **Mesopotamia**. London: British Museum Press: 1991.

REES-DENIS, Paulette. **Tribal Vision, A Celebration of Life Through Tribal Belly Dance**. Oregon: Cultivator Press, 2008.

RELKE, Joan. The Predynastic Dancing Egyptian Figurine. **Journal of Religion in Africa**, [S. l.], v. 41, Fasc. 4, p. 396-426, 2011.

RENGEL, Lenira; PATERNOSTRO, Carmen; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, corpo e contemporaneidade**. Salvador: UFBA, 2016.

RIOS, Ediara *et al.* **Senso comum, ciência e filosofia - elo dos saberes necessários à promoção da saúde**. *Ciência & Saúde Coletiva*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 501-509, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232007000200026>. Acesso em: 25 jan. 2021.

RIZOMA. *In: Dicionário Online de Português - DÍCIO*. Porto: 7Graus. 2018. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rizoma/>. Acesso em: 2 abr. 2022.

RIZOMA. *In: QUER, Pio Font. Diccionario de botânica*. Espanha: Ediciones Peninsula Novagràfik, 2001.

RESSTEL, Cizina Célia Fernandes Pereira. **Desamparo psíquico nos filhos de dekasseguis no retorno ao Brasil**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/75315dda-feb0-4fe0-a0cf-873f1ae7d526/content>. Acesso em: 2 abr. 2022.

RIVIERE, Jean. **Oriente, Ocidente**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

RODARTE, Leonardo. Você se considera Ocidental? Para grande parte do mundo o Brasil não faz parte do Ocidente. **Notícias UOL**, [S. l.]. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/24/brasil-nao-e-pais-ocidental.htm>. Acesso em: 28 mar. 2019.

ROLNIK, Suely. A dama de negro. **Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP**, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/damanegro.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2022.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: UFRGS, Editora Sulina, 2011.

ROTH, Walter. Sol Bloom, The Music Man. **Chicago Jewish Historical Society**, Chicago, v. 24, n. 3, p. 4-7, 2000. Disponível em: <http://www.chicagojewishhistory.org/pdf/2000/CJH.3.2000.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ROTHMAN, Renée. **From Cairo to California a concise history of bellydance in Egypt and America**. [S. l.]: [s. n.], 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/33665034/From_Cairo_to_California_a_concise_history_of_bellydance_in_Egypt_and_America. Acesso em: 10 ago. 2023.

ROUX, Céline. The American origins of modern dance: [1930-1950] from the expressive to the abstract. **Numeridanse**, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/themas/courses/american-origins-modern-dance-1930-1950-expressive-abstract>. Acesso em: 8 ago. 2023.

ROWE, Nicholas. Dance and Political Credibility: The Appropriation of Dabkeh by Zionism, Pan-Arabism, and Palestinian Nationalism. **Middle East Journal**, [S. l.], v. 65, n. 3, 2011, p. 363-380. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23012170>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ROWSON, Everett K. The Effeminate of Early Medina. **Journal of the American Oriental Society**, [S. l.], v. 111, n. 4, p. 671-693, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/603399>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SACHS, Curt. **Storia della danza**. Tradução de Tullio de Mauro. Milano: Il Saggiatore, 2006.

SACHS, Curt. **World History of the Dance**. Tradução de Bessie Shönberg. New York: Norton, 1963.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SAHD, F. Repensar a Nakba - Os refugiados palestinos de 1948. **Revista Espaço Acadêmico**, [S. l.], v. 12, n. 135, p. 88-97, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/15324/9577>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ŞAHİN, Christine. **Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography**. 2018. 304 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Estudos Críticos da Dança, Universidade da Califórnia, Riverside, 2018.

SAID, Edward W. **Reflections on exile and other essays**. Londres: Granta, 2000.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **Um longo arabesco: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. 2012. 191 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SALIMPOUR, Jamila. Gunfighters and ghawazee. **Habibi Magazine**, [S. l.], v. 9, n. 9, 1986.

SAMPAIO, Luiz Fernando Pina. Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. **Revista Ensaios de História**, [S. l.], v. 14, n. 1/2, p. 123-132, 2009.

SÁNCHEZ-GÓMEZ, Luis Angel. Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and Contingency in Living Ethnological Exhibitions. **Culture & History Digital**

Journal, [S. l.], v. 2, e022, p. 1-25, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.022>. Acesso em: 10 ago. 2022.

SANGARI, Esmail *et al.* The Iconography of Dancers and Their Garments on Sasanid Silver Vessels. **Journal of the British Institute of Persian Studies**, Iran, p. 1-10, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/05786967.2022.2058410>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Globalização e as Ciências Sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

ŞARE, Tuna. Women and Music in Ancient Anatolia: The Iconographic Evidence. **Questions, Approaches, and Dialogues in Eastern Mediterranean Archaeology Studies in Honor of Marie-Henriette and Charles Gates**. In: KOSAL, Ekin *et al.* Alemanha: Ugarit-Verlag, 2017.

SAVARY, Claude-Étienne. **Lettres sur l'Égypte**: où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes & moderne de ses habitans; etc., Paris: Onfroi, 1787. 3 v.

SAYCE, Archibald Henry. **The Hittites: the story of a forgotten tale**. 2. ed. United States: The Religious Tract Society, 1890.

SAWAFTA, Suja. **Mapping the Middle East: From Bonaparte's Egypt to Chateaubriand's Palestine**. 2013. 44f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, 2013.

SCHACHTER, Batyah. Dance in iron age Israel/Palestine 1200- 600 B.C.: Archaeological Sources and Glyptic Art. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF NEAR EASTERN ARCHAEOLOGICAL MUSICOLOGY, Paris. DUMBRILL, Richard; FINKEL, Irving. **Anais eletrônicos** [...] Piscataway, NJ, USA: Gorgias Press, 2010, p. 143-160. Disponível em: <https://doi.org/10.31826/9781463233853-013>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SCHACHTER, Batyah. Who is the Ancient Egyptian Dancer? **Archaeological Approaches to Dance Performance**. In: SOAR, Kathryn; AAMODT, Christina (Ed.). England: Archaeopress Publishers of British Archaeological Reports, 2014. p. 15-29.

SCHIELKE, Samuli. Policing Ambiguity: Muslim Saints-Day Festivals and the Moral Geography of Public Space in Egypt. **American Ethnologist**, [S. l.], v. 35, n. 4, 2008, p. 539-552. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27667511>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SCHILLER, Nina Glick. Nuevas y viejas cuestiones sobre localidad: teorizar la migración transnacional en un mundo neoliberal. In: SOLÉ, Carlota; PARELLA, Sònia; CAVALCANTI, Leonardo (Orgs.). **Nuevos retos del transnacionalismo en el estudio de las migraciones**. Barcelona: Grafo, 2008. p. 7-217.

Disponível em:

<https://expinterweb.mites.gob.es/libreriavirtual/descargaGratuita/WOPI0019>.

Acesso em: 23 ago. 2023.

SEIGEL, Micol. Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn. **Radical History Review**, v. 25, n. 91, Durham, p. 62-90, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/01636545-2005-91-62>. Acesso em: 5 jul. 2023.

SELKANI, Ikrame. The Whirling Dervishes: An Old Heritage Recognized at Last. **Annals of Social Sciences & Management Studies**, [S. l.], v. 1, ed. 4, p. 70-72, 2018.

SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance, Pilgrimage and Identity**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2016.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Delilah: Dancing the Earth. *In*: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly dance around the world: new communities, performance and identity**. London: McFarland & Co Inc., 2013b. p. 168-180.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Introduction: The Interplay of Dance and the Imagined Possibilities of Identity. *In*: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Eds.). **Belly dance around the world: new communities, performance and identity**. London: McFarland & Co Inc., 2013a. p. 3-16.

SHAY, Anthony. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. **Dance Research Journal**, [S.l.], v. 38, n. 1, 2, p. 137-162, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20444668>. Acesso em: 20 maio 2022.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. Belly Dance: Orientalism-Self-Exotocism-Exotocism. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 35, n. 1. 2003.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Bárbara. Introduction. *In*: SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Bárbara (Ed.). **Belly dance: Orientalism, transnationalism, and harem fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005. p. 1-27.

SETENTA, Jussara Sobreira. **Referências múltiplas da dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2017. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/retrieve/167084/eBook_Referencias_Multiplas_da_Danca-Licenciatura_em_Danca_UFBA.pdf. Acesso em: 8 out. 2023.

SHAWN, Ted. **Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances**. San Francisco: John Howell, 1920.

SHEPHERD, Dorothy G. Sasanian Art in Cleveland. **The Bulletin of the Cleveland Museum of Art**, v. 51, n. 4, p. 66-92, 1964. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25151993>. Acesso em: 30 abr. 2023.

SILVA, Rosanna Maria Araújo Andrade; SOUZA, Carolina Rodrigues de. Cartografia como referencial teórico-metodológico para investigação de

documentos educacionais. **Aprender – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação**, n. 25, p. 140-149, 2021. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/8370>. Acesso em: 13 out. 2023.

SOARES, Marina de Oliveira. O harém nas narrativas de viagem ao Levante no século XVIII. *In*: SOARES, Marina de Oliveira. **O harém ao rés do chão: imaginário europeu e representações médicas sobre o lugar-segreto, 1599-1791**. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, p. 109-189, 2017.

SOUSA, Francisco Xavier Ferreira de. **O Magrebe e a Europa Ocidental: Que contributos para a segurança do Mediterrâneo Ocidental?** 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, 2010.

SOUZA, Rodrigo Matos de. Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, [S.l.], n. 18, p. 234-259, maio-out/2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4546>. Acesso em: 5 out. 2022.

SPENCER, Patricia. Dance in Ancient Egypt. **Near Easter Archaeology**, [S. l.], v. 66, n. 3, 2003. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/3210914#>. Acesso em: 5 maio 2020.

SHOKRI, Ahmed. Gazing through the Mashrabeya: Contrasting the representation of Egyptian women in Islamic architecture, British nineteenth-century orientalist art and the writings of Aisha Taymur. **MLA Vides**, [S. l.], v. 6, p. 205-259, 2018.

SIPAHI, T. Eine altethitische Reliefvase von. Hüseyindede Tepesi. **Istanbuller Mitteilungen**, v. 50, p. 61-81, 2000.

STEINGASS, Francis. J. **A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to be Met with in Persian Literature, Etc.** 7. impressão. Ampliado. London: Iran University Press; Routledge & Kegan Paul, 1984.

STOIANI, Raquel; SENNA GARRAFFONI, Renata Senna. Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 6, p. 69-82, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15731>. Acesso em: 26 jul. 2023.

STONE, Rebecca. **Reverse Imagery: Middle Eastern Themes in Hollywood. Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East.** Cairo, Egypt: Ed. Sherifa Zuhur, 1998.

STOREY, John. **Inventing Popular Culture**: from folklore to globalization. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

STROVA, Maria. **Il linguaggio segreto della danza del ventre**. Cesena: Macro Edizioni, 2006.

SYED, Farazeh. Feminizing and Sexualizing the Orient as the Mysterious Other in Nineteenth Century Orientalist Art. **Research in Arts and Education**, n. 2, p. 1-29, 2021. Disponível em: <https://journal.fi/rae/article/view/119307>. Acesso em: 27 jul. 2023.

THE DREAM CITY: A Portfolio of Photographic Views from the World's Columbian Exposition. Chicago: N. D. Thompson publishing co., 1893. v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/dreamcityportfol00worl>. Acesso em: 27 jul. 2023.

THOMPSON, Dorothy Burr. **Troy**: The Terracotta Figurines of the Hellenistic Period. Princeton: Princeton University Press, 1963.

TÖRÖK, László. **Hellenizing Art in Ancient Nubia 300 B.C. - AD 250 and its Egyptian Models**. Leiden- Boston: Brill, 2011.

TRACHTMAN, Paul. **The old West**: The Gunfighters. Nova York: Time-Life Books, 1974.

TRUMBLE, Angus. Object Lesson: Art of the Empire. **The Yale Alumni Magazine**, Yale, 2018. Disponível em: <https://yalealumnimagazine.org/articles/2042-object-lesson>. Acesso em: 14 ago. 2023.

VAN DOBBEN, Danielle. **Dancing Modernity: Gender, Sexuality and the State in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic**. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Department of Near Eastern Studies, Universidade do Arizona, Arizona, 2008.

VANNUCCHI, Juliana. A árvore do saber de Descartes. **Acervo Filosófico**, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://acervofilosofico.com.br/a-arvore-do-saber-de-descartes>. Acesso em 17 jan. 2022.

VARGI, Nimet Elif. **The imagery of woman in nineteenth century orientalist photography**. 2019. 304 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Comunicação e Design e Instituto de Economia e Ciência Social, Universidade BÖLKENT, Turquia, 2010.

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

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade, Intermidialidade e Feminismo. CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2020, edição virtual. **Anais [...]** Salvador: Editora ANDA, 2020. p. 117-132.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Orientalismo e antropofagia: estratégias para decolonização da dança do ventre. CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6., 2021, edição virtual. **Anais eletrônicos [...]** Salvador: Editora ANDA, 2021. p. 3366-3381. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/orientalismo-e-antropofagia-estrategias-para-decolonizacao-da-danca-do-ventre?lang=pt-br>. Acesso em: 7 ago. 2022.

VIANELLO, Daniele. Introduction: Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception. *In*: BALME, Christopher B.; VESCOVO, Piermario; VIANELLO, Daniele (Eds.). **Commedia dell'Arte in Context**. Cambridge: Cambridge University Press. 2018. p. 1-14.

VIEIRA, Taís Borin. **Gênero e religião: paganismo e o culto à deusa na contemporaneidade**. 2011. 85 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VILLOTEAU, Guillaume. De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou Relation historique et descriptive des Recherches et Observations faites sur la Musique en ce pays. Des diverses espèces de Musique de l'Afrique en usage dans l'Égypte, et principalement au Kaire. *In*: DESCRIPTION de L'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Paris: [s. n.], [170?]. p. 605-847. v. 1. Disponível em: http://viewer2.bibalex.org/BookViewer2/?locale=en&EnableLogin=True&book_id=DAF-Job:574665. Acesso em: 10 maio 2022.

VLASUK, Stasha. A big Picture Book review: Martha Burns "Belly Dance, Celebrating the Sacred Feminine". **Gilded Serpent**, [S. l.], 2008. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com>. Acesso em: 5 jun. 2023.

VEGAS, Fernando; MILETO, Camila. World's Fairs: Language, Interpretation, and Display. **Change Over Time**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 174-18, 2013. Disponível em: <https://cotjournal.com/worlds-fairs/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

VERMEYDEN, Anne. The Reda Folkloric Dance Troupe and Egyptian State Support During the Nasser Period. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 49, n. 3, p. 24-37, dez. 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48634336>. Acesso em: 2 ago. 2023.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O Universalismo Europeu**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época.** Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala: Quito, 2009.

WARD, Heather D. From Café Chantant to Casino Opera: The Evolution of Theatrical Performance Space for Belly Dance. **Gilded Serpent**, [S. l.], 2013. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2013/01/10/from-cafe-chantant-to-casino-opera/>. Acesso em: 7. ago. 2022.

WARD, Heather D. **Memories of Muḥammad ‘Alī Street By Heather D. Ward.** [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.bellydancewithnisaa.com/research.html>. Acesso em: 7 set. 2023.

WARD, Heather D. The Beginnings of the Bedleh: A Reconsideration of the Origins and History of the Egyptian Belly Dance Costume. In **The Belly Dance Reader 2**. Edited by the editors of GildedSerpent.com. Fairfax, California: Gilded Serpent, 2014.

WARD, Heather D. **Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution 1890-1930.** North Carolina: Mc Farland & Company, 2018.

WEHR, Hans. **Arabic-English Dictionary: The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic.** 4. ed. Edição de J. Milton Cowan. Ithaca, NY: Spoken Languages Services, 1994.

WESTERMANN, W. L. The Castanet Dancers of Arsinoe. **The Journal of Egyptian Archaeology**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 134-144, 1924.

WINTER, Franz. **Die Antiken Terrakotten.** Berlim: Berlin-Stuttgart, 1903. v. 2.

WOOD, Leona; SHAY, Anthony. Danse du Ventre: A Fresh Appraisal. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 18-30, 1976.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **...5,6,7,8...Do oito ao infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida e impertinente.** 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

YIIDIRIM, Tayfun. New Scenes on the Second Relief Vase from Hüseyindede and their Interpretation in the Light of the Hittite Representative Art. *In*: CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ITTITOLOGIA, STUDI MICENEI ED EGEO-ANATOLICI, 4., 2005. ARCHI, Alfonso; FRANCIÀ, Rita. **Anais [...]** Roma: CNR, p. 837-850.

YIIDIRIM, Tayfun. Music in Hüseyindede/Yörüklü: Some New Musical Scenes on the Second Hittite Relief. **Anadolu Araştırmaları**, [S. l.], n. 16, p. 591-560, 2000.

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs and his heritage: a critical review of “World History of the Dance” with a survey of recent studies that perpetuates his

ideas. **CORD News**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 6-19, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1477600>. Acesso em: 10 jun. 2022.

ZAHARIN, Aisya Aymanee M. Reconsidering Homosexual Unification in Islam: A Revisionist Analysis of Post-Colonialism, Constructivism and Essentialism. **Religions**, Austrália, v. 13, n. 8, p. 702, 2022. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2077-1444/13/8/702>. Acesso em: 12 jun. 2023.

ZIALI, Karima. La voz encendida de las 'shikhat'. **MAKMA: Revista de artes visuales y cultura contemporânea**, [S. l.], 19 maio 2022. Disponível em: <https://www.makma.net/la-voz-encendida-de-las-shikhat/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

ZIEGENFUSS, Jessica. **The Grande Odalisque and Feminist Psychoanalysis: Hegemonic and Subversive Re-Interpretation of an Image**. Ohio: Ohio State Libraries, 2008.