

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

RAFAELLA CLARICE RODRIGUES SANTOS

VENTRE EM CENA:
INVENÇÕES, INTERVENÇÕES E CONSTRUÇÕES ACERCA DA
DANÇA DO VENTRE NO CINEMA

São Cristóvão- SE

Agosto de 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

RAFAELLA CLARICE RODRIGUES SANTOS

VENTRE EM CENA:
INVENÇÕES, INTERVENÇÕES E CONSTRUÇÕES ACERCA DA
DANÇA DO VENTRE NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça

São Cristóvão- SE

Agosto de 2025

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237v Santos, Rafaella Clarice Rodrigues.
Ventre em cena: invenções, intervenções e construções acerca da dança do ventre no cinema / Rafaella Clarice Rodrigues Santos; orientador Fernando de Mendonça. - São Cristóvão, SE, 2025.
135 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Cinema. 2. Dança do ventre. 3. Representação cinematográfica.
4. Feminismo e cinema. 5. Orientalismo na arte. 6. Cinema americano.
I. Mendonça, Fernando de, orient. II. Título.

CDU 791.23:793.3

RAFAELLA CLARICE RODRIGUES SANTOS

**VENTRE EM CENA:
INVENÇÕES, INTERVENÇÕES E CONSTRUÇÕES ACERCA DA
DANÇA DO VENTRE NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

BANCA DE DEFESA

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de Campos
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão- SE

Agosto de 2025

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por sempre incentivar meu crescimento pessoal e profissional, apoiando e me dando base para realizar meus sonhos. Minha mãe não perde se quer uma apresentação de dança minha;

A minha família pelo apoio e torcida contínua;

A Fernando Mendonça, professor e orientador, por acreditar nessa viagem entre a dança oriental e o cinema, abraçando esta orientanda e pesquisa. Muito obrigada pelas trocas durante as disciplinas e orientação até o aqui;

Aos professores e professoras com quem aprendi os primeiros passos de dança do ventre e me incentivaram nesses 18 anos ininterruptos. Agradeço especialmente aos mestres Adriano Matos, Catarina Hora, Liana Matos, Lu el Binnaz e Ana Kadosh;

Aos amigos e colegas que compartilharam e compartilham comigo tantos anos dedicados à dança e em especial à dança do ventre;

Aos colegas e professores da licenciatura em Dança, curso que iniciei ainda em 2024 e que tem me proporcionado muitas trocas e conhecimento;

A minha terapeuta Paula Gardênia, que além de participar as ideias até então embrionárias sobre o projeto Ventre em cena, acompanhou meu desenvolvimento com empatia, escuta ativa e acolhedora. A assistência psicológica foi essencial para prosseguir segura entre os percalços da jornada acadêmica e docente;

As escolas da Rede Estadual de Sergipe em que atuei nos últimos 12 anos, especialmente ao Colégio Atheneu, onde pude exercitar a docência em Arte, a partir de projetos envolvendo dança e cinema.

Às vezes fazer algo poético

pode se tornar político e,

às vezes, fazer algo político

pode se tornar poético.

(Francis Alÿs)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a relação entre a dança do ventre e o cinema. Busca-se perceber como foi feita a representação da dança do ventre no cinema hollywoodiano e egípcio, no período denominado Era de Ouro, além de discutir a dança do ventre como parte e tema das primeiras experiências cinematográficas. Para tal, delimita-se um enquadramento teórico que elucide aspectos da história da dança do ventre e sua ligação com o cinema norte-americano e egípcio. A seguir, discorre-se sobre orientalismo, feminismo e questões de gênero na dança do ventre. São discutidas ainda, as dinâmicas entre dança, corpo e cinema pelo viés filosófico. Por fim, é realizada a leitura de um painel de dez cenas de dança do ventre nas películas escolhidas, encerrando com um debate sobre a bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora na experiência em dança. Como metodologia utilizam-se a revisão bibliográfica e a estruturação das cenas a partir da análise do movimento em relação a câmera, bailarina e montagem, a partir dos estudos de Perez (2007). Essa investigação é feita dentro da perspectiva das escolhas de montagem e edição no cinema, onde o corpo em movimento é protagonista de uma dança executada no tempo e no espaço, elementos essenciais para as duas linguagens artísticas. Como escolha epistemológica, por vezes, a escrita poderá ser realizada em primeira pessoa, dada a importância da empatia cinestésica em estudos sobre dança e a evidente aproximação entre esta pesquisadora e o objeto.

Palavras-chave: Dança do ventre; Cinema e Dança; Corpo e Movimento; Hollywood.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the relationship between belly dance and cinema, discussing the influence that the seventh art has had on this dance over time, through the representation of movement. The aim is to understand how belly dance was represented in Hollywood and Egyptian cinema, during the period known as the Golden Age, in addition to discussing belly dance as part and theme of the first cinematographic experiences. To this end, a theoretical framework is outlined that elucidates aspects of the history of belly dance and its connection with North American and Egyptian cinema. Next, orientalism, feminism and gender issues in belly dance are discussed. The dynamics between dance, body and cinema are also discussed from a philosophical perspective. Finally, a panel of belly dance scenes in the selected films is read, concluding with a debate on the dancer-choreographer-researcher-teacher in the dance experience. The methodology used is a bibliographic review and the structuring of scenes based on the analysis of movement in relation to the camera, dancer and editing, based on studies by Perez (2007). This investigation is conducted from the perspective of editing and editing choices in cinema, where the body in movement is the protagonist of a dance performed in time and space, essential elements for both artistic languages. As an epistemological choice, sometimes the writing may be done in the first person, given the importance of kinesthetic empathy in dance studies and the evident closeness between this researcher and the object.

Keywords: Belly dance; Cinema and Dance; Body and Movement; Hollywood.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Fotografia do Egyptian Hall.....	23
Figura 02 - Frames de Fatima's Coochee Coochee Dance (1896).....	25
Figura 03 - Intolerância (1916).....	28
Figura 04 - Cartaz do filme Cleópatra estrelado por Theda Bara.....	29
Figura 05 - Ruth St Denis em <i>Egypta</i>	30
Figura 06 - Frames do filme <i>Arabian nights</i> (1942).....	33
Figura 07 - Tahia Carioca posando com o cartaz do filme <i>The Leech</i> em Cannes, 1956....	34
Figura 08: Samia Gamal, dançarina nacional do Egito.....	35
Figura 09 - Cartaz do filme <i>Libat el-Sitt</i>	41
Figura 10 - Cartaz da apresentação da bailarina Morrocco.....	55
Figura 11 - Morocco dançando no Club Zahra.....	
Figura 12 - Köçek com um pandeiro. Fotografia do final do século XIX.....	58
Figura 13 - Su'ad Husni, Husain Fahmi e Tahya Carioca em <i>Take of Zuzu</i> , 1972.....	63
Figura 14 - Samia Gamal e Tahya Carioca.....	
Figura 15 - Trupe Reda.....	64
Figura 16 - Fifi Abdou dançando baladi com galabya.....	67
Figuras 17 e 18: Frames do filme <i>Intolerância</i>	82
Figuras 19 e 20: Com os professores Adriano Matos e Catarina Hora.....	121
Figura 21 - Cartaz do Projeto de extensão Oficina de férias.....	122
Figuras 22 e 23 - Bilhetes.....	
Figuras 24 e 25 - Com Esmeralda Colabone, Kahina, Mahaila el Hewla, Ju Marconato, Gamal Seif.....	123
Figuras 26 e 27 - <i>Love in Damascus</i> , 2017.....	124
Figuras 28 e 29 - <i>Love in Damascus</i> , 2017.....	125

LISTA DE IMAGENS DE FILMES

Laylet Gharam/ A night of Love Hall.....	88
Cast a giant shadow/ A sombra de um gigante.....	90
Wakr Al Ashrar.....	91
Vale dos reis.....	93
Zannouba.....	95
Rei dos reis.....	97
Arabian nights.....	99
Salomé.....	101
Amirat el diezira/The Princess of the Island.....	106
Aelit Zizi'/ Zizi's Family.....	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Filmes hollywoodianos.....	114
Quadro 2 - Filmes egípcios.....	114

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. DANÇA DO VENTRE E CINEMA	18
2.1. A dança do ventre: do século XIX ao <i>Primeiro cinema</i>	
2.2. A dança do ventre e o cinema hollywoodiano: 1916 a 1926.....	27
2.2.1. Os anos 1930, 1940 e 1950.....	32
2.3. A Hollywood egípcia: anos 1930, 1940 e 1950	37
3. ORIENTALISMO, GÊNERO, FEMINISMO E DANÇA DO VENTRE.....	43
3.1. Orientalismo e dança do ventre	
3.2. Gênero, Feminismo e Dança do ventre	56
4. VENTRE EM CENA- METÁFORAS DO CORPO E O CINEMA	76
4.1. Dança-corpo-dançarina e suas metáforas	
4.2. Ventre em cena- Modos de ver a dança no cinema	81
4.3. Ventre em cena: A dança (em) cena	87
5. MOVIMENTOS FINAIS	116
5.1. Movimentos externos: considerações de pesquisa em confluência	
5.2. Movimentos íntimos: eu, bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora	119
REFERÊNCIAS	126

1. INTRODUÇÃO

Dança do ventre, *raqs sharqui*, dança árabe, dança oriental, *belly dance* ou *raqs baladi*. Independente do nome que recebeu, essa dança se popularizou por todo o mundo. Desde sua origem nos cultos pré-sumérios, nos rituais sagrados em homenagem à deusa mãe, (Penna, 1993, apud Kussunoki, 2011, p.18) até a sua massificação e popularização no Ocidente, a dança do ventre sofreu variadas intervenções, criando estereótipos que chegam ao contemporâneo¹.

As visões distorcidas sobre uma dança envolta em mistério e exotismo foram construídas no imaginário² popular ocidental, perpetuadas a partir dos escritos de viagens dos orientalistas, das pinturas, e também do cinema. Intitulada dança do ventre para melhor propagandear seu caráter exótico e erótico, essa dança foi construída aos olhos do “outro” ocidental.

A dança do ventre se desenvolveu no Ocidente também em consonância com o nascimento do cinema, participando nas primeiras experiências sobre o movimento na tela. O Ocidente descobre a dança milenar oriental ao mesmo tempo em que o cinema surge, tornando-se um de seus primeiros e principais temas.

Para Lant (1991), diversos fatores colaboraram para a existência de uma relação tão substancial entre o Egito e o cinema, a partir de elementos como a política e economia do Egito, a expansão imperialista, o ideal de mistério de ambos, a arquitetura dos primeiros locais de exibição e um saudoso resgate de possíveis origens orientais na cultura egípcia antiga. Sugiro aqui, que a troca entre os dois campos também influenciou a ligação entre a dança do ventre e o cinema. Proponho ainda um outro fator importante para essa relação: o movimento do corpo que dança no espaço fílmico, explorando perspectivas outras de tempo, espaço e corporalidade. A fragmentação de ambos atua de modo a reconstruir as percepções sobre a cena. Partimos, assim, da investigação de qual seria a *mise en scene* dessa dança no cinema. Pois, da mesma forma que Hollywood foi arrebatado pela dança do ventre, também o Egito compôs o seu cinema, tendo esta linguagem como parte de suas narrativas. Assim, durante essa pesquisa, serão eleitos dois elementos norteadores dessa íntima relação: as mudanças sociopolíticas do Egito e a *mise en scene* do corpo no espaço.

¹ Não é nosso objetivo pesquisar de forma aprofundada as origens da dança do ventre, pois estas são confusas e carecem de registro, podendo ter indícios de sua existência desde a Pré-história. Partimos então do estudo da relação entre a dança do ventre e o cinema no século XIX.

² De acordo como Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, o conceito de imaginário seria o campo e o produto da imaginação, relacionado à criatividade, e sinônimo de “fictício”, ou “inventado” em oposição ao real (Aumont; Marie, 2003, p. 165).

O interesse pelo tema dança do ventre para esta bailarina e professora não é recente. Iniciei a prática dessa dança aos dezoito anos de idade em uma academia na cidade de Aracaju-Sergipe. A escolha da modalidade ocorreu a partir do que acompanhava na mídia, a cantora Shakira que se apresentava dominando além da voz, seus movimentos de quadril e abdômen.

Em pouco tempo, faria minha primeira apresentação de “ventre” com o grupo num teatro da cidade. Seguem a partir disso, dezoito anos na área, participando de cursos no estado de Sergipe e fora dele, além de apresentações locais e competições. Profissionalmente, me formei no curso de Artes visuais, focando em um dos estágios no ensino da dança do ventre. Como professora de Arte na Rede Estadual de Sergipe, desde 2013, por vezes ministrei disciplinas eletivas voltadas para dança e auxiliei turmas em eventos que abordassem o Oriente médio ou Egito, pela minha ligação com o tema através da dança.

Nesses dezoito anos convivendo com a dança diretamente em minha vida profissional e pessoal, me deparei com falas e olhares que se voltam para uma visão preconceituosa sobre a dança do ventre. Tais julgamentos trazem um cunho sexual, inserindo suas praticantes num certo grupo de mulheres “disponíveis” e não apenas praticantes de uma dança como qualquer outra. Convivendo com essas ideias que parecem estar num imaginário coletivo, comecei a indagar de onde elas viriam e como foram absorvidas no Brasil.

No ano de 2001, a novela global “O Clone” se tornara febre no país, com um enredo recheado de dança, música árabe, figurinos típicos e acessórios. A prática de dança do ventre se estendeu pelo Brasil em escolas, com maior concentração no estado de São Paulo, pela quantidade de imigrantes árabes recebida na região (Kusunoki; Aguiar, 2009).

As noites árabes e saraus se tornaram uma constante nas escolas e restaurantes especializados em danças árabes no Brasil. Eventos de grande porte começaram a ser produzidos, como, por exemplo, o Mercado Persa, considerado o maior festival de danças árabes do mundo (Giesbrecht, 2019). Criado em 1995 por Samira Samia, uma das precursoras da dança do ventre no país, o Mercado Persa alcançou sua 29ª edição em 2023, com a participação de cerca de oito mil pessoas.³

O Festival Nacional Shimmie é mais um importante evento de dança do ventre no país. O espetáculo é realizado anualmente em São Paulo e já contou com edições em Belo Horizonte e Aracaju. Além do festival, a produtora Kaleidoscopio de Ideias também publicou por muitos anos a Revista Shimmie, um destaque nos periódicos sobre dança do ventre no Brasil. A revista

³ RODRIGUES, Júlia. **Mercado Persa chega à 29ª edição com aulas de dança, shows e feira árabe**. Veja, São Paulo, 18 de abr. 2023. Disponível em: <https://veja.sp.abril.com.br/cultura-lazer/mercado-persa-danca-arabe-2023>.

divulgava mensalmente entrevistas com bailarinas, além de materiais didáticos sobre dança do ventre (Giesbrecht, 2019, p.155).

A dança do ventre se desenvolveu em âmbito nacional no Brasil, entretanto, o público leigo que consome apenas os produtos mais populares como novelas ou músicas, conhece uma representação estereotipada que perpetua ideias, aversões, juízos de valor ou crenças fantasiosas sobre esta dança. O cinema, especificamente, que ajudou a projetar bailarinas na Era de ouro pode também ser um dos responsáveis por perpetuar uma associação entre dança do ventre/fetichê⁴ oriental.

Partindo ainda da curiosidade sobre o Egito através do cinema, documentários e autobiografias de bailarinas, pode-se identificar que esta dança possui um caráter de empoderamento feminino⁵ e/ou feminismo. Apesar de sua origem, atualmente as dançarinas do ventre nos países árabes sofrem constante censura, violência e perseguição, além do estigma negativo pela dança que praticam.

Isil Egrikavuk analisa que a dança do ventre pode ter assumido ao longo do tempo uma identidade feminista, resistindo às dinâmicas de poder impostas no espaço público, observando sua prática em Istambul (Egrikavuk, 2011).

Um exemplo de bailarina engajada é Dina Talaat, estrela da dança egípcia desde os anos 1990, que teve seu reality show suspenso no ano de 2014. O programa escolheria a melhor dançarina do ventre do Egito. O órgão *Dar al-Ifta*⁶ considerou que a atração corromperia a moral e poderia ser utilizada por extremistas para retratar a população egípcia⁷. Produções audiovisuais como *Les Danseuses du Caire/ As dançarinas do Cairo* (2011, French TV channel TF1's) e *Egypt: dance Against censorship/ Egito: dança contra a censura. (2019, Camille Bibette)* relatam a censura às mulheres dançarinas do ventre, como extensão da violência de gênero. É o caso da professora de literatura Mona Prince, que foi demitida da universidade em

⁴ O conceito de fetichê foi estudado em diferentes áreas. Na antropologia resume-se a um objeto ao qual se pode atribuir poderes mágicos. Já na psicanálise é uma forma sintetizada do objeto de desejo sexual, podendo ser um indivíduo, um animal ou um objeto (Aumont; Marie, 2003, p. 124). Não é objetivo analisar profundamente o conceito nesse trabalho, entretanto ele é importante para o contexto e será retomado mais adiante, associado ao cinema.

⁵ Dentro do feminismo negro, Joice Berth defende que o conceito de empoderamento é o instrumento de emancipação política e social que se opõe às relações paternalistas, além de uma busca individual de conscientização e autoconhecimento como meios para contrapor o sistema de dominação machista.

⁶ *Dar al-Ifta* é uma organização governamental islâmica sediada no Egito, afiliada ao Ministério da Justiça. Opera em nível regional, nacional e internacional afim de emitir veredictos religiosos (como sentenças de pena de morte e outras tarefas legais) no mundo islâmico.

⁷ **Órgão egípcio pede suspensão de programa de TV com dança do ventre.** Gazeta do Povo, 03 set. 2014. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/orgao-egipcio-pede-suspensao-de-programa-de-tv-com-danca-do-ventre-eczikhgs4n6k1w2fqg9zej6tq/>

que trabalhava no Egito após um vídeo seu dançando em sua casa, vestida com uma galabyia⁸ ser postado no Facebook. Contra a professora foi alegado violação dos regulamentos acadêmicos e desrespeito às tradições da sociedade egípcia.⁹

Porém, a importância das bailarinas no combate à censura e intransigência das leis não é característica somente dos dias atuais. Tahia Carioca, uma das mais conhecidas bailarinas da Era de Ouro foi uma potente voz feminina no Egito. Em 1953, foi presa pelo governo Nasser, por manifestar-se contrária ao novo regime. Continuou ativa politicamente nos anos 1980, contra a redução dos direitos trabalhistas que atingiu os atores. Carioca, assim como outras bailarinas, trabalhou como atriz no cinema ao longo de sua carreira.

O enfrentamento feminino ganhou palco mais uma vez na última década, após a Revolução Egípcia¹⁰. O empoderamento feminino no espaço urbano e o direito à livre expressão das mulheres, inclusive com relação a sua dança no Egito, têm sido motivo de discussão e pesquisa. Através de uma dança carregada de simbolismos estereotipados podemos identificar a sua importância na luta contra a opressão das mulheres. Entretanto, a representação do contemporâneo ainda é confrontada por uma obsessão iconográfica egípcia que remete ao passado (Lant, 1991, p.26).

Trazer à tona tais ideias colabora para o crescimento da discussão sobre o tema e expande as possibilidades de estudo entre cinema e dança do ventre. Naturalmente, o fator gênero está intrinsecamente ligado à pesquisa, especialmente em como a bailarina de dança do ventre é representada na filmografia. Entretanto, a dança masculina também está presente na história da dança do ventre, permanecendo até hoje com uma questão em pauta.

Buscando refletir sobre essas informações e elucidar outras questões, pretende-se nessa pesquisa identificar como a dança do ventre chegou ao cinema e a influência do cinema na dança ao longo do tempo, tanto no Oriente quanto no Ocidente, por meio da representação do movimento.

Objetiva-se perceber como a dança foi representada nos filmes hollywoodianos e egípcios, além de discutir os motivos que fizeram, especificamente, a dança do ventre ser escolhida como tema e parte dos primeiros estudos de cinema. Intenciona-se ainda realizar uma leitura de cenas, através de uma análise estética, construindo um panorama da dança do ventre no cinema.

⁸ Vestido egípcio folgado, tradicional, de mangas longas e de comprimento até o tornozelo.

⁹ **Egyptian professor investigated over bellydance vídeo Published.** BBC, 06 abr. 2017. News from Elsewhere. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/blogs-news-from-elsewhere-39504967>

¹⁰ A Revolução egípcia foi uma insurreição popular iniciada em 2011 com o objetivo de depor o ex-presidente Hosni Mubarak. As manifestações protestaram contra a violência policial do governo, o desemprego, a falta de liberdade de expressão, entre outras condições.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro aborda aspectos historiográficos sobre a dança do ventre e a sua relação com o cinema desde as suas origens. O capítulo discorre ainda sobre a dança do ventre no cinema antes e após a introdução do som, seguindo até os anos 1950. A delimitação desse período se deve ao grande desenvolvimento da dança do ventre e do cinema hollywoodiano, na chamada Era de Ouro. O tópico finaliza com as produções da chamada Hollywood egípcia, típica dos 1950.

O segundo capítulo explora o orientalismo, questões de gênero, empoderamento e feminismo na dança do ventre. Já o último capítulo é dedicado a relacionar dança, corpo e cinema, a partir de uma abordagem filosófica, buscando interpretar as imagens em movimento, ao relacionar os campos, segundo os estudos de Badiou (2002), Perez (2007), Aumont (1995; 2003), dentre outros teóricos. Além disso, o capítulo traz a análise de dez cenas de dança do ventre nas películas escolhidas. Optou-se pelos filmes produzidos entre as décadas de 1940 e 1970, justificado pelo alcance que teve a dança do ventre nos filmes hollywoodianos e egípcios nesse período.

A conclusão está dividida em duas sessões. A primeira apresenta as conclusões da pesquisa, a partir das investigações feitas ao longo do texto. A segunda parte discute a construção da bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora nas imbricações entre pesquisa e experiência em dança, num todo conectado ao mundo.

Como metodologia, utilizamos a revisão bibliográfica, a fim de explorar a história da dança do ventre e a gênese da relação entre dança do ventre e o cinema. Também foi realizado um levantamento de filmes que elaboram a dança do ventre no cinema, entendidas a partir do movimento em três formas: a câmera, a bailarina e a montagem. Essa estruturação toma como base a análise metodológica de Perez (2006), que abordou o movimento do corpo na dança e suas relações com a coreografia e o cinema. O autor analisa uma linguagem cinemático-coreográfica que se origina nas trocas coreográficas entre a luta e a dança nos filmes de ação e musicais (Perez, 2006, p.08), a partir dos três eixos de investigação.

Perez investiga ainda o papel do coreógrafo-diretor e as escolhas de montagem em um filme, visto que, o que define esses tipos de película, além da luta ou dança, são as escolhas de fragmentação do corpo em movimento feitas durante a montagem e edição do filme (ibid, p.09). Sendo assim, as escolhas do coreógrafo-diretor e de montagem e edição tornam-se importantes elementos para a ampliação dos critérios de uso do movimento. Essa investigação permite o “desenvolvimento da prática coreográfica a partir de outra linguagem, o cinema, bem como uma nova utilidade do coreógrafo no seu papel de diretor” (ibid, p.09).

Epistemologicamente, por vezes, a escrita deste trabalho poderá ser feita em primeira pessoa, visto a explícita aproximação entre a pesquisadora e o tema (Leite, 2024). A escolha é fundamentada também pelo conceito de empatia cinestésica, aplicável às práticas com o corpo, observada a influência da experiência artística sobre a pesquisa acadêmica (Dantas, 2007).

2. DANÇA DO VENTRE E CINEMA

O presente capítulo aborda aspectos historiográficos sobre a dança do ventre, sua origem e a sua relação com o cinema, desde o seu princípio no século XIX até os anos 1950. O primeiro subcapítulo propõe o percurso da dança do ventre na cinematografia até o Primeiro cinema, em 1915. Num segundo momento a pesquisa discute a representação da dança na década de 1916 a 1926, período em que as produções sofreram grande influência do orientalismo. Os próximos subcapítulos versam sobre a dança do ventre no cinema hollywoodiano, seguido da Hollywood egípcia, nas décadas de 1930, 1940 e 1950. As análises estão vinculadas aos contextos dos países, percorrendo as mudanças sociais e econômicas que geraram ou influenciaram tais produções.

2.1.A dança do ventre: do século XIX ao *Primeiro cinema*

A dança do ventre e o cinema são duas formas de arte que têm suas origens cruzadas no século XIX. Enquanto a dança oriental e seus movimentos de abdômen e quadril eram apresentados ao Ocidente, o cinema, que estava surgindo, retratava suas pesquisas de movimento através da dança nos seus primeiros experimentos e posteriormente em seus filmes mais longos.

Assim como a arte, a dança do ventre teve suas origens ligadas a funções ritualísticas e pragmáticas. A dança do ventre é relatada como indício da primeira dança executada por mulheres na Pré-história. As representações encontradas nas cavernas com a presença unicamente das mulheres, destacariam movimentações específicas de ventre (Kussunoki, 2011, p.28).

A dança do ventre estaria ligada aos rituais sagrados de fertilização da terra e das mulheres nas civilizações pré-sumérias, era realizada em rituais objetivando receber a força da deusa, a grande mãe Terra. Teria ainda relação com eventos sagrados de nascimento e morte. Os movimentos ondulatórios, de contração e vibração do ventre e o treino da respiração ajudavam a diminuir as dores menstruais e preparavam o abdômen feminino para a gestação e o parto (Kussunoki, 2011, p.20).

Segundo as pesquisas de Layo (2017), a dança do ventre foi praticada no Antigo Egito, Babilônia, Síria, Índia e Grécia Antiga. No Egito antigo, fazia parte das cerimônias em homenagem aos deuses. Já no Egito faraônico a dança do ventre era praticada por sacerdotisas e exibida apenas em eventos oficiais (Kusunoki, 2011, p.20-21). A dança também pode ter surgido em vários lugares do mundo ao mesmo tempo e disseminada pelos ciganos, fato que explicaria sua diversidade de estilos (Layo, 2017). Os ciganos compreendem uma população de origem indo-ariana que se espalhou a partir dos territórios asiáticos, para o Oriente Médio e o Ocidente (Canavez, 2022, p.21).

De acordo com Canavez, os motivos que poderiam justificar a diáspora cigana são abstrusos. Um dos primeiros movimentos pode ter ocorrido entre os séculos IX e X d.C, partindo da Índia. Esses povos, podem ter sido escravizados e levados para o oeste (Fonseca, 1996, apud Canavez, 2022, p.21).

As ghawazee e as awalim foram os dois primeiros grupos de artistas descritos no Egito. Os relatos afirmam que as ghawazee eram mulheres da tribo cigana al ghagar, que se estabeleceram no país como dançarinas, prostitutas e cartomantes pagas (Von Kremer, 1864 apud Roushdy, 2010, p.78). Já as awalim seriam mulheres que recitavam poesias e cantavam. O nome seria derivado de “mulher erudita” (Lane, 2003, apud Roushdy, 2010, p.79).

A diferenciação entre os dois grupos, por vezes era confusa, mas, predominantemente, as awalim têm sido consideradas como um grupo mais distinto. Elas se apresentavam apenas dentro dos haréns, para o público feminino, sem que fossem vistas, apenas ouvidas. Já as ghawazee se apresentavam sem véu e em espaços diversos que não as segregavam do público masculino (Lane, 2003 apud Roushdy, 2010, p.79). Ambas tinham como função entreter o público em casamentos e outras celebrações durante o século XIX.

O movimento diaspórico das awalim em direção ao sul do Egito após a chegada do exército francês, também trouxe grande impacto para a história da dança. De acordo com Salgueiro (2012, p.33-34), a dualidade entre os dois tipos de artistas, com o retorno das awalim em 1801, foi borrada criando novas categorias artísticas.

Canavez (2022) salienta a importância da diáspora para a produção das diversas experiências e como “agentes de alteração da política dos encontros culturais” (Shiv Visvanathan, 2009, apud Canavez, 2022, p.57). Apesar de não termos aqui a pretensão de esmiuçar as origens da dança do ventre, é significativo ressaltar a importância dos movimentos diaspóricos que deram à dança do ventre seu caráter transnacional, fazendo com que essa dança atravessasse as barreiras entre países e continentes.

Foi no final do século XIX que o cinema passou a retratar a dança do ventre, tida como uma representação escandalosa, exótica, fora dos padrões e até imoral. Porém, sua primeira aparição pública na América não ocorreu no cinema e sim, na Feira Mundial de Chicago, em 1893¹¹. De acordo com Salgueiro (2012, p.104), “as feiras mundiais foram provavelmente o elemento mais importante na consolidação do imaginário sobre o “oriente” e o oriental”). Na área reservada aos países do Oriente médio onde se apresentavam as populares dançarinas do ventre. Entre elas, ficou famosa a Little Egypt. A personalidade que teve sua identidade especulada por muito tempo foi retratada no cinema no filme Little Egypt- mercado de paixões.

Um ano depois Thomas A. Edison realizaria os primeiros filmes abordando a dança como tema. Além disso, a expansão imperialista trouxe uma curiosidade pelo mundo oriental e seus relatos e retratos foram estimulados em várias linguagens.

O cinema abarca em sua origem diversas colaborações de cientistas que buscavam registrar imagens em movimento. Seu surgimento acontece aproximadamente entre 1893 e 1895, associado à outras formas de arte como o teatro popular e as revistas ilustradas. Suas primeiras máquinas de projeção funcionavam em circos, parques e espetáculos diversos, resultados da curiosidade que incentivou as diferentes invenções no século XIX. Esse período é conhecido como *Primeiro cinema* e seguiu até 1915 (Mascarello, 2006, p.17).

Ella Shohat ressalta que países como os Estados Unidos, França e Grã-Bretanha, tidos como potências, começaram a representar suas colônias em termos de raça e nacionalidade. Com essa relação, observa-se a representação do “outro” colonizado, a partir da visão dos colonizadores (Shohat, 1991, p.25).

A busca pela representação da cultura do oriente no cinema remeteria à tentativa romântica de resgatar as origens orientais das civilizações ocidentais, por isso, a fixação por uma iconografia antiga, que refuta qualquer representação contemporânea de lutas nacionalistas. E mais longe ainda, a busca por uma civilização anterior à “contaminação” ocidental (Ibid, 1991, p.26).

De acordo com Shohat:

O Oriente cinematográfico, então, é melhor resumido por uma iconografia de papiros, esfinges e múmias, cuja existência e renascimento dependem do “olhar” e da “leitura” do ocidental. Este resgate do passado, por outras palavras, suprime a voz do presente

¹¹ Exposição internacional que ocorreu no ano de 1893, em celebração aos 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América. Contou com a participação de 46 países, em seis meses de duração. Na feira foram expostas as últimas invenções e construções dos diversos países como a roda gigante, a máquina de lavar e a lâmpada fosforescente.

e legitima assim, por defeito, a disponibilidade do espaço do Oriente para as manobras geopolíticas das potências ocidentais¹² (Shohat, 1991, tradução nossa).

Lant também analisa a necessidade de associar o surgimento do cinema com a egiptologia, advinda de uma obsessão imaginativa do século XIX. Essa necessidade buscava estabelecer a modernidade do cinema através da tradição dos reinos passados (Lant, 1997, p.87).

A egiptologia e egiptomania são conceitos dicotômicos e hierarquizados sobre o interesse pelo Egito antigo. Enquanto o primeiro pode ser definido como uma ciência que estuda o Egito, suas produções e cultura de forma científica, o segundo seria relacionado aos objetos de pesquisa produzidos posteriormente à antiguidade egípcia. Bakos inclui nesse contexto a campanha napoleônica ao Egito durante o século XVIII, as descobertas da Pedra de Roseta e a decifração da escrita hieroglífica (Bakos, 2004, p.4).

Os filmes de dança do ventre poderiam estar vinculados ao segundo caso, uma demonstração da egiptomania, entretanto, a egiptologia também está ligada ao uso do próprio cinema na expansão imperialista. Para Lant, a relação entre a egiptologia e os primórdios do cinema é expressa na existência da imagem fotográfica e escritos dos cineastas sobre o poder colonizador do cinema e da própria fotografia, quando essas imagens eram obtidas fora da Europa e exibidas no continente, simbolizando poder e a conquista dos espaços (Lant, p.76-77).

Escritores de viagem no século XIX já associavam a cultura egípcia à magia e a um “poder visual silencioso” (Shohat, 1991, p.86). Florence Nightingale descreve o Egito em 1849, como um “passado morto” com “esculturas gigantescas”. Já Oscar Wilde descreve em seu livro *A Esfinge Sem Segredo*, um homem da sociedade, apaixonado por uma mulher misteriosa, uma esfinge. Para Lant, Wilde associa a mulher com a metáfora do silêncio egípcio, da mesma forma que atrizes como Theda Bara, Greta Garbor seriam retratadas nos filmes posteriormente (Ibid, 1991, p.87)

O ensaio “A ruína”, de George Simmel, é apontado por Lant como mais um exemplo da ligação quase que instantânea das ruínas do Egito com o passado num momento presente, através da estética. O cinema mudo estaria associado metaforicamente a essa antiguidade, porém através da tecnologia e modernidade. O Egito e o cinema recém surgido agregariam a possibilidade de condensar o espaço e o tempo rapidamente (Lant, 1997, p.89).

¹² The cinematic Orient, then, is best epitomized by the iconography of papyrus, sphinxes, and mummies, whose existence and revival depend on the “look” and “reading” of the Westerner. This rescue of the past, in other words, suppresses the voice of the present and thus legitimates by default the availability of the space of the Orient for the geopolitical maneuvers of the Western powers (Ibid, p.26).

Shohat aponta um intertexto entre literatura e cinema causado pela fixação ocidental na grandiosidade material e estética do Egito. Essa obsessão se refletiu numa mise-en-scène de arquitetura monumental. Juntamente com esse aspecto monumental, a literatura recontava exaustivamente os relatos da vida doméstica, as festas quase pornográficas e excessos sexuais (Shohat, 1991, p.24).

Lant explica o motivo de ser o Egito, a referência entre os países do Oriente a canalizar a obsessão ocidental. Questões políticas e econômicas advindas da expansão imperial, a identidade nacional, a ambiguidade religiosa do Egito, dividido entre cristianismo e islamismo, além de seu histórico de religiões faraônicas traziam certa dúvida que “podia alimentar expressões de incerteza sobre a natureza do cinema” (Lant, 1997, p.79).

Essa leitura do Egito como um local puro e misterioso, junto à modernidade do cinema, fez com que a linguagem cinematográfica fosse encarada também como uma nova linguagem hieróglifa. O cinema mudo seria uma nova linguagem do silêncio, decifrada através da imagem. As primeiras salas de projeção chegaram a ser chamadas de “tumbas egípcias”. Esses termos são discutidos, segundo Lant, como metáfora ou “preconceito hieroglífico” a partir de teóricos como *Jacques Derrida*, *Vachel Lindsay* e *Sergei Eisenstein*. O cinema adquiriu o status de linguagem originária, derivada de uma linguagem morta através dos vitorianos, ganhando, com isso, legitimidade para se expandir (ibid, 1991, p.89).

Em *Ontologia da imagem fotográfica*, André Bazin apresenta um percurso histórico que exprime a importância do cinema na busca pela representação da realidade. O cinema, teria uma semelhança com o Egito pela aura de mistério que os dois forneciam. A gênese das artes estaria atrelada a um “complexo de múmia”, uma necessidade de vencer o tempo pela preservação da aparência. A arte seria “embalsamadora do tempo”, buscando a “criação de um universo ideal à imagem do real” (Bazin, 1991, p.20).

Deste modo, Bazin discorre sobre as pinturas pré-históricas e suas funções mágicas, a estatuária egípcia e o realismo alcançado no Renascimento e no Barroco. A fotografia e o cinema surgem, suprimindo a ilusão da representação da realidade das artes plásticas. A fotografia trouxe a objetividade mecânica e a credibilidade que não estavam tão presentes em outros tipos de obra. O cinema continuou o processo de objetividade, captando além da imagem, o tempo dessa imagem. Assim diz Bazin “(...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (ibid, 1991, p.24).

Lant analisa em Bazin o legado que o cinema deixou e a aproximação com o Egito. Os dois seriam paralelos, revelando ao mesmo tempo o mistério e o fantástico. O cinema seria o

responsável moderno por revelar a realidade através da representação analógica (Lant, op. cit., p.72)

Para Lant, a conexão entre o Egito e os primórdios do cinema se refere muito mais a uma ligação criada no imaginário, que envolve o mistério da cultura antiga e a novidade da invenção moderna, por isso também misteriosa (Lant, op. cit., p.71).

Outra forma de materializar essa ligação entre cinema e o Oriente seria através da arquitetura dos primeiros cinemas, construídos inicialmente como museus ou salas de exposições. Em 1812 foi erguido em Londres o Egyptian Hall (figura1), encomendado por William Bullock, um viajante e antiquário inglês. O local ficou conhecido como Museu de História Natural de Londres, por abrigar uma coleção patrimonial egípcia.

A partir de 1821 o salão passou a expor uma coleção de espólios egípcios de Giovanni Battista Belzoni, incluindo múmias, papiros e estátuas. O prédio possuía figuras de Osíris e Isis em sua entrada. Apenas no primeiro dia, cerca de mil e novecentas pessoas visitaram a exposição de itens trazidos das viagens imperialistas (ibid, 1997, p.80).

Figura 01 – Fotografia do Egyptian Hall



Fonte: Lant, 1997, p.82

No final do século XIX, o *Egyptian Hall* passou a ser conhecido como “*England’s Home of Mystery*” (Casa do Mistério da Inglaterra), apresentando números de magia egípcia. Dirigido por Nevil Maskelyne e David Devant tornou-se um cinema. Cartazes afixados na entrada divulgavam as “Fotografias Animadas Melhoradas” como novas atrações. Também eram projetados filmes de Thommas Edison e Robert W. Paul (ibid,1997, p.80).

De acordo com Lant:

[...] a imaginação vitoriana mapeou o conteúdo da egiptologia sobre a forma e, em última análise, sobre o conteúdo do cinema mudo; ao mesmo tempo, a arquitetura egípcia por vezes, toda a experiência do espectador cinematográfico passou a ser encerrada na construção de novos cinemas egípcios [...] ¹³ (Lant, 1997).

A dança, logo começou a ser tema dos primeiros experimentos do cinema. Thomas A. Edison e sua equipe construíram máquinas para exibir as “motion pictures” (imagens em movimento) em 1891. O mecanismo chamado de quinetoscópio apresentava uma pequena tira de filme em *looping*, com imagens de bailarinas, animais e cenas cômicas (Mascarello, 2006, p.19).

Edison realizou a trilogia *Annabelle's Butterfly Dance* (1894), *Annabelle in flag* (1896) e *Serpentine dance* (1895), estrelados por Annabelle Moore, e dirigido em parceria com William L. Dickson. Os filmes mudos foram gravados com câmeras paradas, distante da situação representada e pouco desenvolvimento das personagens. Ainda em 1896, Edison filmou *Fatima's Coochee Coochee Dance* (figura 2), onde a bailarina Fatima Djemille exhibe a dança do ventre, com trajes típicos, efetuando rodopios, movimentos de quadril, ombros e tocando o que parecem *snujs*. O filme é o primeiro exemplo de censura feita pelo Comitê de Chicago (Francisco, 2014, p.45), pelo escândalo dos movimentos de baixo ventre apresentado.

O termo *Coochee Coochee Dance* era associado às danças do Norte da África e do Oriente médio, consideradas exóticas e eróticas¹⁴. Entretanto, essa nomenclatura passou por divergências. Originário de raks sharki (dança do leste ou dança do oriente), o termo foi modificado para “dança árabe”, porém, a fim de associá-la a uma dança para mulheres, passou-se a utilizar a denominação “dança do ventre” a partir da Feira Mundial de Chicago.

¹³ (...) the Victorian imagination mapped the content of Egyptology over the form and, ultimately, over the content of silence cinema; at the same time Egyptian architecture sometimes came to encase the entire experience of film spectatorship in the building of new Egyptianate cinemas (Ibid, p.89).

¹⁴ **Fatima's Coochee-Coochee Dance (1896) A Silent Film Review**. Movies Silently. 01 ago. 2021. Disponível: <https://moviessilently.com/2021/08/01/fatimas-coochee-coochee-dance-1896-a-silent-film-review/>. Acesso em: 12 out. 2023.

Figura 02 - Frames de Fatima's Coochee Coochee Dance (1896)



Fonte: FILMS BY THE YEAR. Fatima's Coochee Coochee Dance (1896) Fatima, Muscle Dancer (Edison). YouTube, 21 jan. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-g13hJ8NdI>.

Xavier (2006), aponta o sentido apelativo que teria o nome, inspirado em uma tribo que se apresentava no Egito chamada “danse du ventre”. A intenção era chamar atenção para as apresentações que ocorriam na feira, ao se referir a uma parte do corpo que os tabus ao menos permitiam citar na época.

Segundo Perez (2006), existem poucas teorias sobre a relação entre dança e cinema e estas se conjugam na ideia de movimento. Numa dança, o movimento seria aquele executado pelo bailarino. Já em um filme de dança o movimento advém de três fontes: da câmera, do dançarino e da montagem (Perez, 2006, p.94).

Ainda de acordo com Bastos:

O cinema leva para a tela, o movimento, de uma forma diferente da que se vê comumente, modificando o movimento dançado real em movimento capturado, transformando-o em imagens, o que contribui para a construção dessa relação entre dança e as imagens em movimento do cinema (Bastos, 2013, p. 31).

Perez ressalta a contradição que reside na ideia de que ao utilizar uma linguagem artística do movimento como o cinema para retratar outra linguagem do movimento como a dança, seu resultado seria limitado. Contrariamente, esse movimento se duplicaria, se transformaria em uma metadança. Essa perspectiva nega a ideia de que, no filme, a dança do bailarino teria menos movimento. Pois isso significaria negar também a virtuosidade do bailarino e do coreógrafo (Perez, 2006, p.96).

O autor aponta uma crítica a J. Domingo Vera e Irene Martín no título *Dança e Estética: Cinema e Teatro*, que discorre sobre um pluriperspectivismo do cinema e um monoperspectivismo da dança. Segundo esses autores, a linguagem cinematográfica com seus

*travellings*¹⁵ e planos sequenciais¹⁶ teriam sido propulsores que permitiram o desenvolvimento da dança subsequentemente.

Perez critica a falsa ideia de limitação da dança quando apresentada no espaço cênico, como resultado de um desconhecimento do que seria composição coreográfica. O autor indica inclusive a limitação da frontalidade que existe na maioria dos teatros, como um estímulo a habilidade do coreógrafo em termos de espaço, tempo e sequências de movimento (ibid, p.98).

Como exemplo, Perez discorre sobre o uso do travelling nos filmes com Fred Astaire, dirigidos por Stanley Donen e Gene Kelly. A aplicação de um movimento de câmera não indica uma evolução da coreografia. Segundo o autor, o traveling utilizado nas películas tinha o objetivo de ajustar o espaço total onde se executou a coreografia para, assim, incorporá-lo ao filme através da montagem (ibid, 2006, p.98).

A dança objetiva a execução de movimentos em espaço e tempo, e antes do nascimento do cinema já lidava com esses elementos. A necessidade da dança se situa na permanência, no registro da coreografia preparada para o número. Assim, a dança apenas passa a ter permanência com a chegada do cinema. E não, evolui ou melhora por causa do cinema (ibid, p.97-98).

Nos ditos *filmes de dança*, produzidos até 1904, o movimento do corpo de bailarinos de danças populares e etnográficas é representado com um efeito hipnótico. A propagação de filmes com essa temática também teria colaborado para o impacto da dança em outras artes, “reforçando a ideia de que a cinematografia pioneira se desenvolveu numa atmosfera de intermedialidade visual e artística” (Almeida, 2015, p.67).

De acordo com Mascarello, por muito tempo esse Primeiro Cinema despertou pouco interesse da história. Os primeiros filmes foram encarados como tentativas, ou exercício para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, combinadas com outras artes como o teatro e atrações de feiras. Posteriormente passou a ser reconhecido como um cinema de ruptura e descontinuidades, e não como o primitivo de uma evolução vindoura (Mascarello, 2006, p.22).

As primeiras experiências do cinema de “atrações” foram realizadas até 1906. A partir desse período, até 1915, o cinema passa por um período de transição, caracterizado por um “quebra-cabeça narrativo” autoexplicativo (Ibid, p.36). São utilizados mais planos, as histórias tornam-se mais complexas e os filmes tornam-se mais longos, com até 15 minutos.

A indústria cinematográfica europeia passa a dominar as produções, destacando-se a francesa. Os EUA exibiam cerca de 60 a 70% de filmes importados da França, seguido da Itália e Dinamarca. Enquanto isso, o mercado de produção norte-americano também crescia

¹⁵ Movimento de translação do eixo da câmera cinematográfica.

¹⁶ Plano longo e articulado que representa uma sequência.

internacionalmente, retomando certa hegemonia após a guerra, quando as produções italiana e francesa decaíram (Ibid, p.38).

De acordo com Lant, no mínimo quatro empresas cinematográficas enviaram equipes para o Egito antes da Primeira Guerra Mundial. Os *Irmãos Lumière*, e a *Pathé* da França, além das norte-americanas *Edison Company*, e *Kalem Film Company*. Resultando em imagens mais realistas das locações, em oposição aos antigos planos (Lant, op. cit., p.81-82).

Após 1915, a presença do orientalismo permaneceu marcante, consolidando-se como um tema recorrente em diversos filmes. Nesse período, as produtoras e estúdios de *Hollywood* estavam se consolidando, incentivados, entre outros fatores, pelo importante papel do distribuidor, a exibição nas diversas salas de cinema criadas e pelo impulso dado pelos produtores e empresários na indústria cinematográfica. Outro fator que tornou possível a expansão de Hollywood foi a queda das exportações de filmes europeus para a América no pós-guerra (Ballerini, 2020, p.31-33).

2.2. A dança do ventre e o cinema hollywoodiano: 1916 a 1926

Gaylyn Studlar (1997) destaca os anos 1916 a 1926 como um período de grande evidência do orientalismo no cinema hollywoodiano. O forte apelo orientalista que a cultura norte-americana buscou nesses dez anos atingiu o público feminino que tentava se desvencilhar do conservadorismo burguês, em busca de um modelo de “nova mulher moderna”. Assim, o imaginário oriental de desordem moral possibilitou uma troca de valores simbólicos, mudança e recuperação de identidades, associadas a liberdade sexual, social e um “poder feminino ambíguo” (Studlar, 1997, p.106).

No cinema, especificamente na teoria lacaniana¹⁷, o conceito de imaginário é definido a partir do sujeito como efeito do simbólico. O sujeito é configurado como um sistema de significantes e seu sentido somente se obtém a partir das relações mútuas que ocorrem (Lacan apud Aumont; Marie, 2003, p.164).

Assim, a relação entre sujeito e simbólico é produzida com as formações imaginárias, remetendo ainda às relações do sujeito, as identificações formadoras e à relação do sujeito com o real, caracterizado pela ilusão.

¹⁷ Jacques Lacan foi um psicanalista francês, cuja obra impactou fortemente o cinema. A teoria lacaniana aplica os conceitos da psicanálise ao meio cinematográfico, relacionando-os ao sujeito, à linguagem e ao inconsciente.

Para Metz (1975, apud Aumont; Marie, 2003, p.164), o cinema é composto por significantes imaginários, suprimindo “(...) em massa a percepção, mas para jogá-la depois em sua própria ausência, que é, entretanto, o único significante presente”. Ou seja, o registro imaginário estaria conectado à identificação do sujeito consigo mesmo.

Nos primeiros filmes hollywoodianos, a bailarina de dança do ventre era retratada como uma mulher exótica e malvestida, oferecendo entretenimento aos homens nos haréns ou festas reais. Essa representação vai estar sempre associada ao prazer. O primeiro entre esses filmes teria sido *Intolerância*, de D. W. Griffith, em 1916 (Haynes-Clark, 2010, p. 44).

Como expõe Shohat, os filmes representavam o Oriente como feminino. A Babilônia de *Intolerância* “significa excesso sexual, baseado no Livro do Apocalipse como “Babilônia, a Grande, a Mãe das Prostitutas e das Abominações da Terra”¹⁸ (Shohat, 1991, p.23).

Figura 03 - Intolerância (1916)



Fonte: Shohat, 1991, p.26

Para Studlar, esse novo modelo de mulher foi personificado na figura de Salomé, inicialmente no teatro, resultando no que se denominou *Salomemania*¹⁹, na Grã-Bretanha. Com intervenção do estado tentou-se evitar o mesmo surto nos Estados Unidos. (Studlar, op.cit,

¹⁸ (...) Intolerance Babylon signifies sexual excess, building on the Book of Revelation as "Babylon, the Great, the Mother of Harlots and the Aboninations of the Earth".

¹⁹ No final do século XIX a história de Salomé ressurgiu na Europa e na América, e um de seus pontos cruciais era a sedutora dança dos sete véus. Em várias cidades norte-americanas o número foi censurado ou proibido. STEVENS-GRARMON, Morgan. **Gertrude Hoffman e a dança que ofendeu a decência pública**. Museum of the city of New York. New York, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://pt.mcnyc.org/story/gertrude-hoffman>. Acesso em: 28 dez. 2023.

p.106) O filme *Salomé* foi lançado em 1923, dirigido por Charles Bryant e estrelado por Alla Nazimova.

Outra produção influenciada pelo orientalismo foi *Cleópatra*, interpretada pela atriz Theda Bara, em 1917. O filme mudo foi destruído no incêndio que atingiu os estúdios *Fox* em 1937. Porém, a película propagandeava a “encarnação da nova mulher”. A *vamp* sedutora aparecia sob trajes orientais, com maquiagem preta contornando os olhos, representando a “desordem moral oriental” (Haynes-Clark, op.cit. p. 121).

Figura 04 - Cartaz do filme *Cleopatra* estrelado por Theda Bara



Fonte: Lant, 1997, p88.

Theda Bara virou uma espécie de símbolo sexual da época, sendo divulgada como egípcia que viveu no deserto do *Saara*, “sob a sombra da esfinge”. Seu nome seria um anagrama de “morte árabe” (ibid, p.121). Entretanto, as atrizes escolhidas para interpretar tais papéis eram brancas e seguiam os padrões convencionais de beleza. Bara era nascida em Ohio, e seu verdadeiro nome era Theodosia Goodman, ainda assim, a propaganda criada ajudou a projetá-la para o estrelato²⁰.

Nesse período, as fã-magazines afirmavam que as atrizes de Hollywood começaram suas carreiras na dança, porém elas eram treinadas pelo casal de bailarinos Ruth St. Denis e Ted Shaw para compor os números presentes nos filmes (Studlar, 1997, p.113). Recém-chegada da Europa, Denis trouxe para a América uma dança que evocava símbolos orientais ou mesmo imaginações do oriente. A bailarina se apresentava de pés descalços e sem espartilho, no que foi chamada de dança a *La Orientale* (ibid, p.107).

²⁰ **Hollywood Harems**. Dir. Tania Kamal-Eldin. Her Way Productions. Egypt: Woman Make Movies, 1999. DVD

De acordo com Burnam:

(...) Em sua apresentação de “*Egypta*” em 1910, Ruth St. Denis tentou reconstruir antigas danças faraônicas com uma série de posturas bidimensionais estáticas e produziu sua versão imaginada de muitas danças “antigas orientais”, incluindo aquelas da Índia em 1906, Grécia em 1916, e um Ballet Egípcio em 1922 com sua escola, Denishawn²¹ (Burnam, 2012, p.50, tradução nossa).

Figura 05 - Ruth St. Denis em *Egypta*



Fonte: **Biblioteca Pública de Nova York**. Coleções digitais. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-854d-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 09 jul. 2024.

A década de 1920, apesar de contar com o marco da chegada do som e a produção dos filmes de estilo musical, foi golpeada pela crise econômica e pela censura do Código Hays. A censura foi um obstáculo para o aumento das bilheteiras de Hollywood e tornou os filmes mais caricatos e menos realistas, tendo seu auge em 1935 (Ballerini, 2020, p.46).

Como os códigos de censura proibiam certos movimentos de dança que fizessem referência a sexualidade, esta se restringia a gestos, variações de braços e movimentações pelo espaço (Burnam, op.cit., p.52).

Essa representação foi permitida no cinema norte-americano, por se tratar de uma cultura diferente, um pretexto para a nudez feminina nos corpos das bailarinas de dança do ventre (Johnson, 2006, p.79). Para Shohat: “o público americano foi apresentado através do cinema a um Oriente médio onde, especialmente no deserto, as transgressões de gênero são

²¹ In her 1910 performance of “*Egypta*,” Ruth St. Denis attempted to reconstruct ancient pharaonic dances with a series of static two-dimensional postures and she produced her imagined version of many “ancient Eastern” dances including those from India in 1906, Greece in 1916, and an Egyptian Ballet in 1922 with her school, Denishawn. (Burnam, 2012, p.50)

mais aceitáveis porque estão além do alcance dos costumes sociais repressivos americanos em relação ao sexo e gênero²²” (Johnson apud Shohat, p.83, tradução nossa).

Com a chegada do som em 1927, a representação orientalista que remetia a um passado misterioso e silencioso se decompôs. Ao mesmo tempo, o Egito começou a produção local de cinema, exportando-o para o Ocidente. O fascínio pelo orientalismo no cinema continuou, porém, seus significados foram modificados. Essa troca de representações fortaleceu o “discurso de” e reduziu os estereótipos do “discurso sobre” (Lant, 1997, p.93).

Ao abordar a dança do ventre e sua exibição através do cinema a história ganha outros contornos. Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, problematiza o papel do cinema como maior transfigurador da função da arte na história (Benjamin, 1985).

A reprodutibilidade da arte de forma técnica inclui desde a xilogravura, a gravura em metal, pedra, a fotografia e, por conseguinte, o cinema. Esses processos tiveram como consequências a perda da aura da obra de arte, da autenticidade, do aqui e agora e no sentido oposto, trouxe a democratização da arte para as massas (Benjamin, 1985, p. 166-167).

A aura é definida por Benjamin “como uma forma singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (ibid, p.170). Aura seria a parte que se atrofia na era da reprodutibilidade, substituindo a existência única pela serial, aniquilando o valor tradicional da cultura (ibid, p.168-169).

A autenticidade seria a substância da obra de arte, o aqui e agora, a sua essência, sua permanência única no lugar. Carrega junto consigo, sua história, transformações e a tradição que nos faz continuar reconhecendo, com o passar do tempo, um objeto único e idêntico a ele mesmo (ibid, p.167).

Para Benjamin “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (Benjamin, 1985, p.171).

Quando a arte se afasta da função ritual e torna-se algo reproduzido, torna-se “cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (ibid, p.171). Ao mesmo tempo que as artes se desviaram da função ritual, também a dança do ventre, uma de suas linguagens, perdeu suas funções sagradas e ritualísticas. Ao ser registrada no cinema, ela perdeu o aspecto da autenticidade, passando apenas a ser a reprodução de uma dança.

²² (...) American audiences have been presented through the cinema with a Middle East where, especially in the desert, gender transgressions are more acceptable because they are beyond the reach of repressive American social mores regarding sex and gender.

O cinema é tido por Benjamin como o agente mais poderoso dessa massificação e mudança de função da arte. A difusão em massa do cinema acaba sendo um item obrigatório da sua técnica de produção (ibid, p.172). Como características principais, Benjamin aponta a reprodutibilidade e a perfectibilidade, a possibilidade de melhoria, resultante da montagem. Essas características relacionam-se com o desprendimento dos valores tradicionais eternos (ibid, p. 175-176).

Quando a arte se liberta do ritual também expande as possibilidades de exposição. Ela deixa de ser secreta, feita para o culto e acessada por poucos e passa ter um valor de exposição, dirigido às massas. A obra perde o seu valor de culto, em favor da exponibilidade (ibid, p.173). A dança do ventre perdeu, então, essa unicidade, em benefício de sua exposição massiva. Deste modo, a imagem da bailarina concatena a reprodução de uma dança, carecendo dessa autenticidade. Por isso, também não deve ser vista como sua essência. A dança não é mais produzida para uma função ritual, e sim para ser exposta ao público.

2.2.1. Os anos 1930, 1940 e 1950

Apesar de sofrer os efeitos da crise de 29, o cinema norte-americano começou a produzir e exportar filmes de estilo musical após a introdução do som. Outros gêneros que se desenvolveram durante a década de 1930 foram o terror e os filmes de gangsters. Até 1948 o cinema se tornou um dos setores mais lucrativos e Hollywood, o local onde se encontravam a maioria dos estúdios (Ballerini, 2020, p.46).

O período chamado de Era de ouro de Hollywood coincide com a Era de ouro da Dança do ventre. Estrelas despontaram no cinema norte-americano influenciados pela projeção do studio system e star system. Nesses modelos, o cinema de diretores foi substituído pela hierarquia de atores, roteiristas e produtores (Ibid, p.44).

Após 1940, numa tentativa de fugir da Depressão e da Guerra foram produzidos diversos novos filmes com a temática orientalista. Para o produtor norte-americano Walter Wanger, os filmes de fantasias poderiam induzir os jovens a alistarem-se no serviço militar. O que seria uma oportunidade para os homens desfrutarem do ideal de prazer oferecido pelas mulheres nos haréns orientais (Wanger, apud Bernstein, 1997, p.12).

Figura 06 - Frames do filme *Arabian nights* (1942)



Fonte: CINE UFSC. As mil e Uma Noites. YouTube, 9 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IOULqfoKXVk>. Acesso em: 09 jan. 2024.

Em alguns filmes, as cenas de danças eram realizadas por atrizes ocidentais e brancas como Maria Montez, que estrelou entre outros: *Arabian Nights* (1942, figura 6), e *Ali Baba e os Quarenta Ladrões* (1944) e Rhonda Fleming, que representou os personagens *Little Egypt* (1951) e Salomé em *A serpente do Nilo* (1953).

Entre 1940 e 1950, Jack Cole, um notório coreógrafo treinado por Ruth St. Denis e Ted Shaw, era responsável pelos números de dança nos filmes. Ele preparou diversas danças para cenas em cafés e haréns, com atrizes americanas e posteriormente bailarinas egípcias. O estilo difundido pela escola de Denis e Ted Shaw, inicialmente apresentado em Hollywood, influenciou tanto a representação da dança e dos figurinos nos filmes egípcios quanto a forma como a dança era executada fora do cinema (Stone, 1991, apud Burnam, 2012, p. 52).

Entre os anos 1950 e 1960 vários bares com dança e música árabe se popularizaram nos Estados Unidos. As casas noturnas chamadas de Casbahs começaram a se espalhar por Manhattan, Brooklyn, Los Angeles e San Francisco. Existem alguns fatores que contribuíram para o ressurgimento da popularidade da dança do ventre na América, como já citado: o fascínio projetado através do cinema e os soldados que visitaram as casas de show enquanto estiveram no Egito (Monty, 1986, apud Burnam, 2012, p.55).

Entretanto, outras particularidades da vida das estrelas do cinema favoreceram esse reavivamento da temática orientalista. De acordo com Monty (1986, apud Burnam, 2012, p.55) o casamento e separação da bailarina Samia Gamal com o empresário do petróleo do Texas, Sheppard King, e o posterior casamento do empresário com a bailarina turca Nejla Ates, estrela da Broadway, foram algumas das justificativas.

Outras hipóteses apontam para o aumento do patrocínio aos cabarés orientais, após o fechamento dos clubes burlescos em Manhattan. Fato que também justificaria a associação que o público da época fez entre dança do ventre e *streap-tease*. Outro fator foi a popularização de

músicos, entre imigrantes e americanos, que tocavam nos *Casbahs*, músicas com uma vaga inspiração oriental (Burnam, 2012, p.56).

Algumas bailarinas ficaram conhecidas pelo público norte-americano a partir do cinema como Tahia Carioca (figura 7), Samia Gamal, Nejla Ates e Soheir Zaki. Carioca não chegou a estrelar filmes em Hollywood, porém foi a primeira bailarina a se destacar através dos filmes egípcios que eram divulgados nos Estados Unidos.

A artista teria ido para os EUA em lua de mel com seu então marido, um oficial do exército americano que conheceu na Segunda Guerra Mundial. O *The New York Times* a intitulou como a “*Marilyn Monroe do mundo árabe*”. Tahia Carioca chegou a estrelar o filme *The Leech*, ou *A womans Youth (Shabab emraa)*, que foi exibido em 1956 no *Festival Internacional de Cannes*²³.

Em suas atuações Tahia revela sua técnica e destreza na dança. A bailarina apresenta movimentos ora pequenos, ora grandes, em deslocamentos. Seu corpo conversa com a música. Tahia escolhe movimentos de oito pequenos, no eixo. Seus braços são altivos e arqueados para cima, dando destaque para o quadril. Carioca também realiza muitos giros, camelos, redondos médios e grades que finalizam em cambrées (movimento do ballet clássico). A bailarina faz leituras do derbake com o quadril, assim como movimentos sinuosos, ondulações verticais e horizontais. Utiliza véus como elemento cênico e como parte de sua indumentária, fixada ao cabelo. Tahia Carioca também foi influenciada pelos ritmos latinos. Seu nome foi criado a partir de uma coreografia inspirada em Carmem Miranda para o filme *Flying down to Rio*.

Figura 07 - Tahia Carioca posando com o cartaz do filme *The Leech* em Cannes, 1956



Fonte: Bracco, 2019 p. 316

²³ MARTIN, Douglas. **Tahia Carioca, 79, Dies; A Renowned Belly Dancer**. *The New York Times*. 22 set. 1999). Acesso em: 09 jan. 2024.

Em 1947, um artigo da *El Etnain Wal Dunya Magazine*, traduzido por Karim Wazeir, destaca Carioca como uma das estrelas egípcias que buscavam uma oportunidade em Hollywood. Alguns estúdios a teriam convidado para trabalhos, porém *Carioca* esperava por uma estreia de destaque. O produtor do filme “*E o vento levou*” David O. Selznick a teria convidado para um papel secundário de heroína em um de seus filmes, entretanto a Tahia recusou, pretendendo esperar por um papel maior antes de seu retorno ao Egito.²⁴

Já Samia Gamal teve sua fama propagada nos Estados Unidos após ser proclamada pelo Rei Farouk como a “dançarina nacional do Egito”. Na década de 1950 Gamal desenvolveu algumas atividades na América, como apresentações na *Latin Quarter*, uma grande boate de Nova York. Também posou para o fotógrafo Gjon Mili. No cinema, estrelou *Vale dos Reis* (1954). Na França atuou em *Ali Baba e os quarenta ladrões* (1954).

Gamal tem um estilo elegante e fluido, executando ondulações de quadril e oitos. Seus braços são fluidos e acompanham a melodia. A bailarina apresenta característicos movimentos de ombros e tremidos de peito. Seu quadril imprime movimentos percussivos e acentuações. Faz deslocamentos com arabesques e giros. Samia Gamal foi bastante influenciada também pelos ritmos latinos.

Figura 08 - Samia Gamal, dançarina nacional do Egito



Fonte: Bracco, 2019, p.314

Soheir Zaki ficou conhecida a partir dos anos 1960, tendo atuado até os anos 1980. Recebeu honrarias do xá²⁵ do Irã Mohammad Reza Shah Pahlavi e de Gamal Abdel Nasser,

²⁴ **Carioca in Hollywood.** El Etnain Wal Dunya Magazine. Traduzido por Karim Wazir. The Raqs Sharqi Museum, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://www.badriyahbellydance.com/post/carioca-in-hollywood>. Acesso em: 09 jan. 2024.

²⁵ O Irã foi governado por diversos monarcas chamados de xá.

enquanto este governou o Egito. Anwar Sadat, presidente do Egito entre 1970 e 1981 a intitulou como a "Umm Kulthum²⁶ da dança". Soheir Zaki foi, inclusive a primeira bailarina a dançar uma música da cantora. Se inspirava nas colegas Tahia Carioca e Samia Gamal, porém desenvolveu um estilo único.

Seu nome batizou um de seus passos mais característicos o “Soheir”²⁷, “batida maya” ou “soldadinho”, onde o quadril executa batidas verticais alternadas, com ajuda dos joelhos. Sua dança é delicada e suave. Executa sinuosos redondos de tamanhos e em níveis diferentes. Outra característica é a variação de direção de seus movimentos, shimmie fortes e marcados. Seus braços não são estáticos, se movimentam junto com seu corpo de forma suave e natural.

Entre as atrizes de Hollywood que se destacaram em filmes orientalistas podemos citar Maria Montez, Rita Hayworth e Ronda Fleming, que atuaram nos conhecidos *Cleópatra* (1934), *As mil e uma noites* (1942) *Ali Baba e os Quarenta ladrões* (1944) e *Salomé* (1953).

Em seu documentário “*Rell bad arabs, how Hollywood vilifies a people*”, realizado em 2006 e originado do livro homônimo, Jack G. Shaheen aborda a representação estereotipada que foi feita dos povos árabes no cinema hollywoodiano há pelo menos um século. Shaheen analisou nos anos 1980, cerca de mil filmes realizados nos trinta anos antecessores.

O autor investigou um padrão de figuras estereotipadas como vilões, assassinos, estupradores, fanáticos religiosos e mulheres. Nos filmes, o cenário sempre conta com grandes desertos, palácios, homens árabes perigosos ou figuras cômicas sem existência importante, mulheres com roupas transparentes, dançando dança do ventre ou donzelas raptadas para o prazer masculino. As narrativas menosprezam os árabes, com difamações gratuitas ou direcionando-se a eles como motivo de piada e chacota.²⁸

Shaheen aponta como maior problema a frequência com que esses estereótipos são reproduzidos há quase um século, principalmente no cinema hollywoodiano. A mídia corrobora com um grande poder pedagógico sobre a sociedade, tornando-se também um perigo para um povo que tem sua imagem maculada repetidamente.²⁹

O autor analisa que as mulheres foram representadas como parte de um oriente distante. A dançarina do ventre, por exemplo, é extremamente sexualizada, desde os primeiros filmes de

²⁶ Cantora e atriz egípcia, Umm Kulthum foi uma das mais prestigiadas e populares de seu país. Gravou cerca de 300 músicas ao longo de uma carreira de 60 anos. Suas músicas podiam durar até 45 a 90 minutos. Até hoje é reconhecida como uma das mais importantes da música árabe no século XX.

²⁷ Os passos de dança do ventre recebem diferentes nomes, que dependem da região onde são executados e por quem foram divulgados.

²⁸ **RELL bad arabs: how Hollywood vilifies a people.** (Transcription). Featuring: Jack Shaheen. Direção: Sut Jhally. Produção: Jeremy Earp. United States, 2006. p.05.

²⁹ Idem, p.5

Hollywood, associada a intrigas, exotismo e paixão. Em contraposição, Shaheen comenta que na atualidade as mulheres se destacam em todas as profissões, porém, essa realidade é negada pelo cinema, retomando sempre o exótico.³⁰

Quanto mais as mulheres se distinguem nos estudos e profissionalização, mais são associadas a estereótipos sexualizados do passado. Nos últimos anos, essa representação passou a vinculá-las também à imagem da terrorista, ou a mulher sob o véu, sempre submissa.³¹

Shaheen aponta a existência de uma ligação íntima entre Hollywood e a política. As duas forças se retroalimentam. Assim, “(...) A política reforça imagens míticas, imagens míticas ajudam a reforçar a política”³². Segundo o autor, essa perseguição aos árabes teve início no pós-Segunda Guerra Mundial. A partir desse momento, alguns fatores provocaram a contrapartida americana³³.

Os motivos políticos estão vinculados a três momentos: o conflito entre Palestina e Israel e o apoio norte-americano a Israel; o embargo do petróleo nos anos 1970, fazendo disparar o preço do gás e instigando a ira dos Estados Unidos; e a Revolução Iraniana que aumentou as tensões entre árabes e americanos³⁴.

2.3. A Hollywood egípcia: anos 1930, 1940 e 1950

Como pudemos notar na primeira parte desse texto, o cinema e o Egito têm uma ligação muito antiga. Alguns meses após a primeira projeção dos irmãos *Lumière* em Paris, aconteceram as primeiras e sucessivas projeções realizadas nas cidades egípcias. Em 1895 o primeiro filme com o cinematógrafo foi exibido em Alexandria, fazendo com que diversas salas fossem abertas na cidade e no Cairo (Gaffney, 1987, p.54).

Os primeiros investimentos no cinema egípcio foram realizados pelos franceses e italianos, a exemplo da *Pathé* e da *Italo-Egyptian Film Company*, financiada pelo Banco di Roma. Até a década de 1920 os filmes mudos contavam com elenco e atores estrangeiros e não chamavam atenção do público local (ibid, p.54).

É importante salientar que a história do Egito perpassa pelo domínio otomano, britânico e francês. O império Otomano conquistou o Egito em 1517. Em 1672 houve um interesse

³⁰ Idem, p.6

³¹ Idem, p.6

³² “Policy enforces mythical images, mythical images help enforce policy.”. (idem, p.06.)

³³ Idem, p.6

³⁴ Idem

francês em invadir o Egito com objetivo de agregar seus espólios, porém, o reinado de Luís XVI preferiu dominar a Holanda, tornando a França, a primeira grande potência europeia³⁵ (Pinori, 2023).

No século XVIII a França vê seu domínio de exploração colonial diminuído devido às perdas resultantes da Guerra dos Sete Anos. A Inglaterra passou a dominar muitas das regiões de colonização francesa. As relações comerciais e acordos existentes entre a França e o Império Otomano também decaíram. Entre 1798 e 1799 a expedição de Napoleão Bonaparte tentou dominar o Egito, porém foi derrotada na Síria. Posteriormente perdeu sua frota queimada pelos ingleses em Alexandria, retornando derrotada³⁶ (ibidem).

Após a derrota francesa, Mohammad Ali, general albanês do exército otomano, foi nomeado como vice-rei do sultão otomano no Egito em 1805, com apoio do Império Britânico. Somente em 1830 o Egito alcançou a independência do Império Otomano, com a promessa de Ali de tornar o país um estado moderno inspirado no ocidente (Roushdy, 2010, p.78).

Em 1882, com a ameaça nacionalista da *Revolta Orabi*³⁷, o governo britânico iniciou a conquista do Egito, motivado ainda pela possibilidade de domínio do canal de Suez, importante via de transporte de algodão. O material era indispensável para a indústria têxtil britânica e o Egito era seu maior produtor. O domínio britânico era possível também, devido ao comércio com os grandes latifundiários egípcios do algodão (Schilling, 2011, p.2).

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, a vitória da Grã-Bretanha e França, a rendição do império Otomano e as ameaças nacionalistas, as duas potências dividiram as antigas províncias otomanas. Sob o controle britânico ficaram o Egito, a Palestina, a Transjordânia e a Mesopotâmia (atual Iraque).

A partir de 1914 o Egito passou pelo protetorado britânico e a instauração de uma monarquia colaboracionista dos reis Fauad I e Faruk. Entretanto, após a I Guerra Mundial ocorreu a Revolução egípcia, uma revolta nacionalista contra a ocupação britânica. Até 1919 o

³⁵ PINORI, Gino. **A invasão napoleônica do Egito: 1798-1801**. In: *Café História*. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/a-invasao-napoleonica-do-egito/>. Publicado em 25 set. 2023. ISSN: 2674-5917.

³⁶ Ibid

³⁷ A *Revolta Orabi* foi um levante nacionalista ocorrido entre 1879 e 1882, liderada por *Ahmed Orabi*, então oficial do exército egípcio. Objetivava o fim da submissão do *quediva* (título dos sultões otomanos ou vice-rei egípcio) ao domínio europeu e acabar com a influência francesa e inglesa no país. Após a intervenção militar inglesa, *Orabi* foi condenado à morte por insubordinação. O Egito passou por um governo indireto, até 1914, mantendo no poder o *quediva Tawfiq*. Porém, quem verdadeiramente governava eram os cônsules gerais britânicos.

Egito serviu de grande base militar. Os egípcios foram recrutados forçadamente para o Corpo de Trabalho Egípcio, um grupo de apoio para os exércitos aliados.³⁸

Em 1918 um grupo de nacionalistas liderados por Saad Zaghlul contestou o Alto Comissariado Britânico em busca da independência. O grupo foi exilado em Malta, fato que ocasionou a Revolução Egípcia em 1919, unindo grupos estudantis, trabalhadores e mulheres, esposas dos políticos exilados, que protestaram contra a ocupação britânica. A revolta foi reprimida pelos militares que conseguiram retomar o controle do país (ibid, 2024).

Após uma série de greves, libertação e novo exílio do grupo de Zaghlul, em 1922 o Egito foi considerado independente, porém dentro de alguns limites como o controle das relações exteriores e do Sudão (colônia egípcia). As tropas estrangeiras permaneceram no Egito até a década de 1950 (ibid, 2024).

Em 1952 ocorreu o Golpe Militar dos Oficiais Livres, quando assumiu o poder Gamal Abdel Nasser, conquistando a independência política e econômica e finalizando a ocupação britânica no país (Schilling, 2011, p.2).

O cinema egípcio foi influenciado pelas mudanças socioeconômicas do país ao longo do tempo. E o desenvolvimento dessa indústria perpassa pelas mudanças sociais com as ocupações britânica, francesa e o crescimento do nacionalismo e da classe média egípcia³⁹ (Gaffney, op.cit., p.54).

Os primeiros filmes a atrair o público do país contavam com a atuação dos artistas de teatro egípcios. A indústria tinha uma característica cosmopolita, com realizadores italianos, húngaros, palestinos e do leste europeu. Outro ponto de destaque inicial foi a intensa participação das mulheres como atrizes e produtoras de cinema, como Aziza Amir, que fundou a Isis Film em 1926. As mulheres saíam de um isolamento e o cinema cumpriu um papel importante na mudança social, discutindo temas como a vulnerabilidade e falta de liberdade feminina (ibid, p.54).

No final da década de 1920 a cena noturna egípcia começou a se desenvolver. Surgiram as primeiras casas de show, patrocinadas e frequentadas pela alta sociedade. Os cabarés e casas noturnas egípcias seguiram padrões europeus, a partir da influência inglesa. Seus proprietários eram também europeus, assim como os frequentadores, os soldados de guerra que procuravam companhias femininas (Bracco, 2019, p.7).

³⁸ **After the First World War: the 1919 Egyptian Revolution.** The Open University. Disponível em: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/after-the-first-world-war-the-1919-egyptian-revolution.2024>. Acesso em: 03 jan. 2025

³⁹ Gaffney, 1987, p.54.

A partir de 1926, quando a dançarina síria Badia Massabni abriu a casa de show árabe Casino Opera House, contratando novas bailarinas, inaugura-se, assim, a dança do ventre moderna. Masabni treinou nomes como Tahia Carioca e Samia Gamal, que posteriormente foram convidadas para participar de filmes egípcios e norte-americanos, ficando famosas na dança e no cinema (Burnam, op.cit., p.53).

Para Haynes-Clark (2010), Massabni, no Egito, aproveitou a projeção hollywoodiana e uma forma ocidentalizada de ver a dança do ventre na sua estratégia de negócios. Em seguida esse formato foi importado de volta para o ocidente como uma “tradição exótica”. Com isso, as dançarinas americanas absolviam uma tradição a partir da representação orientalista filtrada dos filmes americanos (Haynes-Clark, 2010, p.45).

A forma como era representada nos filmes influenciaria também os figurinos tradicionais utilizados no Casino Opera House. A roupa baladi (vestido longo e reto com fendas na altura das pernas e cinto no quadril) se transformou no traje de duas peças, com top, cinto e saia drapeada e salto alto (ibid, p.53).

Entretanto, os altos preços para o acesso aos cabarés e casas de show limitava a clientela. O surgimento e popularização do cinema permitiu que o público comum pudesse acessar o novo entretenimento e assistir às danças restritas dos cabarés nas telas de cinema (Bracco, 2019, p.310).

Em 1936 o estúdio *Misr* produziu o filme *Wedad*, estrelado pela cantora Um Kulthum. O *Misr* foi o primeiro estúdio completo de cinema do Egito, aos moldes de Hollywood. Alcançou grandes proporções, com técnicos e laboratórios próprios. Seguindo uma influência hollywoodiana, os filmes dessa época tendiam para os musicais, melodramas e comédias. Os cenários eram luxuosos e os enredos tratavam de dramas familiares. Estúdios como o *Misr*, entretanto, ligado à burguesia nacionalista, tratavam de alguns temas polêmicos que eram permitidos pela censura, como conflitos políticos e a corrupção no país (Gaffney, op.cit. p.61-62).

Com a Segunda Guerra Mundial o cinema egípcio foi beneficiado, pois diminuíram as importações de filmes americanos. O Egito começou a coproduzir filmes com a Itália, Síria e outros países árabes. O mercado cresceu com investimento da nova classe capitalista de agricultores, tornando o país o maior produtor de cinema do Oriente médio (Gaffney, 1987, p. p.57-58).

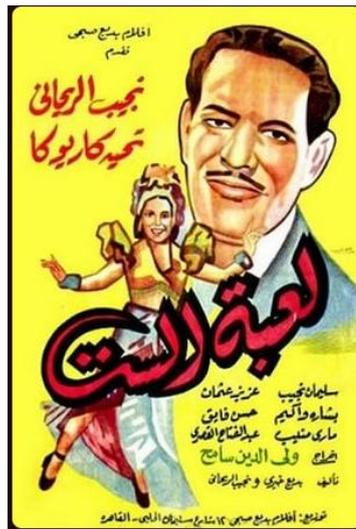
De acordo com Bracco, o primeiro filme a representar a dança do ventre no Egito foi produzido por Badia Masabni, em 1936. Dirigido por Mario Volpi, o filme *Malikat al masarih*

(A Rainha dos Teatros), teve uma fraca bilheteria, porém abriu espaço para o aumento do número de cenas de dança nos filmes egípcios (Bracco, 2019, p.309).

As cenas onde a dança era retratada não se conectavam com a narrativa do filme. As protagonistas, no papel de heroínas, junto com o par romântico adentravam aos cabarés para assistir a bailarina de dança do ventre. Nos anos 1940 esse tipo de representação aumentou. A presença das bailarinas seria também um atrativo utilizado para exportar o filme para os países árabes e para a África (ibid, p.309).

Bracco analisa que a presença das bailarinas nos filmes até 1949 (governo de *Mohamed Ali*) representava um símbolo da cultura popular, como a mulher do campo, um ícone nacionalista, com o qual a população poderia se identificar. As narrativas tratavam de uma dançarina em busca do seu sonho. Porém, sempre renunciava a dança em detrimento do amor, da família e do lar.

Figura 09 - Cartaz do filme Libat el-Sitt



Fonte: Libat el-Sitt (1946). IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0038689/>. Acesso em: 20 dez. 2024

Alguns dos filmes que retratam esse símbolo são *Sharia ' Muhammad 'Ali* (Muhammad 'Ali Street, 1944), *Habib al 'umr* (The Love of the Life, 1946), e *Libat el-Sitt* (The Lady's Game, 1946) (figura 9). Consequentemente, bailarinas como *Samia Gamal* e *Tahia Carioca* alcançaram nesse período o estrelato e o respeito. Porém, esse tipo de representação abriu a premissa para criação da representação da femme fatale, uma figura oposta (ibid, p.310-311).

Após a revolução de 1952, assume o poder o presidente Gamal Abdel Nasser, instituindo novas diretrizes políticas, econômicas e sociais. Sob o governo Nasser, o Egito substituiu as importações, iniciou seu processo de industrialização e nacionalizou o Canal de Suez. Outras

medidas como a criação do Ministry of Culture and Orientation (Ministério da Cultura e Orientação) e do High Council for the Protection of Arts and Literature (Conselho Superior para a Proteção das Artes e da Literatura), ajudaram a valorizar a produção cinematográfica e instigou os artistas a apoiar o governo. No final da década de 1950 surgiram os primeiros cineclubes e nos anos 1960 foi fundada a *General Organization of Egyptian Cinema* (Organização Geral do Cinema Egípcio) ampliando a produção e distribuição dos filmes (Bracco, 2019, p.308).

3. ORIENTALISMO, GÊNERO, FEMINISMO E DANÇA DO VENTRE

O capítulo a seguir discorre sobre uma confluência entre o orientalismo, questões de gênero, feminismo e dança do ventre, desdobrando problemáticas relacionadas à cultura e identidade nacional, nacionalismo moderno egípcio e a censura sofrida pelas bailarinas egípcias na atualidade. Para abordar o orientalismo tomamos como ponto de partida os estudos de Edward Said. As questões de gênero são abordadas dialogando com a dança do ventre como luta feminista, numa postura contra a censura, discriminação e criminalização. O capítulo finaliza com o relato de bailarinas sobre as diversas tentativas de censura praticadas nos últimos anos. Os relatos foram obtidos de suas autobiografias e/ou documentários realizados por tvs estrangeiras.

3.1. Orientalismo e dança do ventre

Difundida no século XIX para o mundo, a partir da Feira Mundial de Chicago, a dança do ventre passou a reunir estereótipos orientalistas. Desde a escolha de seu nome até suas representações nas artes visuais, no cinema ou na literatura.

Alguns estudiosos debruçaram-se sobre o Orientalismo em diferentes perspectivas, dentre os quais Edward Said (1978), Bernard Lewis (1994), Roger Benjamin (1997, 2003) e Hamid Dabashi (2022). Utilizaremos neste estudo algumas ideias de Edward Said. Nascido na Palestina, cresceu entre Jerusalém e o Cairo. Estudou literatura nos Estados Unidos e tornou-se professor na Universidade de Columbia, em Nova York. Em 1978 publicou o título *Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente*. Said faleceu em 2003 e deixou um memorável estudo sobre orientalismo e imperialismo.

O Orientalismo seria um conhecimento produzido a partir de uma tradição, que começou a ser desenvolvida no século XVIII, estendendo-se durante o século XIX (orientalismo moderno) e afetando a forma como o oriente tornou-se Oriente. Para o autor, identificar a noção de discurso no Orientalismo ajuda a compreender como as potências europeias criaram uma ideia do lugar, de forma política, sociológica, ideológica e imaginativa (Said, 1990, p.15).

Said apresenta algumas definições para o conceito de Orientalismo, este sendo um termo acadêmico, fruto de pesquisas ou escritos sobre o Oriente. Assim, qualquer pessoa que pesquise ou leccione sobre o Oriente seria um orientalista. Outro sentido do termo o compara com uma organização a ser negociada com o Ocidente. “(...) negociar com ele fazendo declarações a seu

respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”, ou seja, um discurso sobre o outro (ibid, 1990, p.15).

O Orientalismo teve sua origem, permissão e justificativa no imperialismo e no processo de colonização franco-britânico da região que inclui a Índia, o Levante⁴⁰ e as terras bíblicas. Esse processo se estendeu até a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passaram a dominar o Oriente e perpetuar os discursos sobre ele. A relação entre Oriente e Ocidente passa a ser caracterizada, então, como uma relação hegemônica de poder e dominação, onde uma entidade reflete a outra (ibid, 1990, p.16-17).

De acordo com Stam e Shohat, o colonialismo é justificado pelo eurocentrismo na corrida imperialista. Os autores definem o eurocentrismo como uma “forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo” (Shohat; Stam, 2006, p.21). Os discursos colonialistas e eurocêntricos se relacionam, porém, com objetivos diferentes. Um justifica as práticas colonialistas e o outro naturaliza hierarquias e poderes originadas pelo colonialismo e pelo imperialismo (ibid, 2006, p.21).

Para Said, o período de expansão do imperialismo coincidiu com a divulgação das ideias orientalistas. Entre 1815 e 1914 o avanço do imperialismo sobre o mundo cresceu de 35 para 85%, atingindo principalmente a Ásia e a África (Said, op.cit., p.51).

Importante salientar que o Orientalismo não é uma invenção do Ocidente sobre o Oriente, e sim, uma instituição fomentada por teorias e práticas, com investimento material, criando declarações que foram disseminadas através das gerações. Esse conhecimento foi produzido pelos europeus numa permanente legitimação como cultura hegemônica e superior em relação aos não-europeus (ibid, p.18-19).

Shohat e Stam reafirmam o Ocidente e Oriente como constructos fictícios que se baseiam em fantasias e mitos. O ocidente idealizado reuniria o conhecimento de modo eurocêntrico em relação a ciências, artes, tecnologia, movimentos sociais, sendo responsável pelo refinamento teórico, enquanto o não-ocidente, à matéria-prima bruta do corpo (Shohat; Stam, op.cit., p.39).

⁴⁰ Termo utilizado por historiadores para se referir aos períodos pré-histórico e antigo. Região da Ásia que inclui os atuais países do Chipre, Síria, Israel, Jordânia, Líbano, Turquia e Palestina. É delimitado pelo mar mediterrâneo, pelas Montanhas de Toros e pelo deserto da Arábia, incluindo a Anatólia (região que liga a Ásia menor ao Egito).

Para os autores, mesmo que muitos avanços tecnológicos tenham sido realizados na Europa e na América do Norte, esse desenvolvimento foi uma “empreitada conjunta” e sua realização foi possibilitada pelo colonialismo e, logo após, pelo neocolonialismo (ibid, p.39).

(...) a revolução industrial inglesa, por exemplo foi parcialmente financiada pela exploração das minas e da agricultura latino-americanas – então como pode fazer sentido falar da tecnologia, indústria e ciências “ocidentais”? O Ocidente e o não-Ocidente não podem, portanto, ser compreendidos como opostos, pois na verdade são dois mundos que se interpenetram em um espaço instável de sincretismo e creolização (ibid., p.40).

Como citado no capítulo anterior, o cinema hollywoodiano projetou a dança do ventre, através de uma visão rotulada sobre o mundo oriental. As bailarinas e atrizes americanas assimilaram essa representação como o mais próximo dessa cultura. Por outro lado, no Egito, os filmes hollywoodianos também serviram de modelo para seus filmes envolvendo a dança. Ou seja, a representação foi legitimada pelo próprio representado. Mesmo que esta não exprimisse uma representação similar.

A validação hegemônica europeia também está relacionada a noção de autoridade, item comum ao orientalismo alemão, francês, britânico e americano. A autoridade é formada e difundida, com caráter persuasivo, ditando os padrões de gosto e valoração. Ela corrobora para tornar verdadeiras as ideias e tradições (Said, op. cit., p.31).

Said indica dois dispositivos metodológicos para o estudo da autoridade. A *localização estratégica*, ou seja, a posição do autor do texto em relação ao material que escreve, e a *formação estratégica*, que se define na análise entre os textos, tipos de textos, gêneros textuais e a forma como estes são agrupados, tornando-se referências entre si e para a cultura em geral (ibid, 1990, p.31).

A análise de Said se baseia na exterioridade dos textos sobre o Orientalismo. O que inclui as descrições sobre o Oriente, os autores que estão inseridos fora do contexto oriental, tanto existencialmente quanto moralmente. O fruto dessa exterioridade é a representação. Os discursos orientalistas expostos em diversos textos e declarações justificavam a colonização do oriente e a conclusão de que se tratava de um povo bárbaro, imoral, que necessitava da colonização europeia (ibid, 1990, p.32).

O Oriente começou a ser reconhecido como área de estudos no Concílio de Viena, em 1312, onde foi definido que deveriam ser considerados a região geográfica, a cultura, a etnia e língua (ibid, 1990, p.60).

Inicialmente o interesse pelo oriente exótico estava associado a um “entusiasmo amador”. O termo é justificado em comparação com o período do Renascimento, onde a Europa tinha demonstrado um grande interesse pela Antiguidade grega. O pensamento é confirmado com a passagem “No século de Luis XIV, a gente era helenista; agora, é orientalista”, destacada por Said, sobre o livro de Victor Hugo.⁴¹ Esse interesse aumentou à medida que o Oriente passou a ser descoberto academicamente, deixando de ser uma área analisada apenas por estudiosos bíblicos e de línguas e tornando-se área de interesse de reconhecidos filósofos. Esse interesse foi ampliado ainda com os estudos da língua avéstica e do sânscrito⁴² (ibid, 1990, p.61).

Outro ponto analisado para o crescimento do interesse sobre o Orientalismo foram as crônicas e diários de bordo redigidos no século XIX. Os viajantes orientalistas que seguiam para o país campo de seus estudos, tinham como objetivo provar os conceitos imutáveis que levavam sobre aquele local, tentando aplicá-los aos nativos, tidos como degenerados (ibid, 1990, p.62).

Como consequência, os conhecimentos desenvolvidos pelos orientalistas, vieram carregados de uma compreensão duvidosa, baseada em seus estereótipos, contos e na mitologia, disseminando, de forma acadêmica diversos preconceitos (ibid, 1990, p.63).

As descrições do Oriente como um lugar primitivo, exótico, natural e permissivo, em oposição ao mundo ocidental, ao europeu civilizado, traziam consigo a construção de um imaginário sexual, retratado nos livros, pinturas e filmes, afetando até hoje o imaginário sobre a dança do ventre.

Contrariando mais uma ideia de ter sido praticada só por mulheres, Kusunoki (2011) aponta que entre os séculos XVII e XVIII no Império Otomano, a dança feminina foi proibida e relegada somente aos haréns. Nesse período surgiram companhias artísticas masculinas com músicos e dançarinos. Segundo Dinicu (2011) essa crença de uma dança exclusiva para mulheres foi disseminada também pelas fantasias Orientalistas para sexualizar as mulheres árabes (Dinicu apud Silveira, 2018).

As típicas representações sobre o harém corroboram com essa visão. O harém é representado como um espaço onde as mulheres estão à beira de banheiras em momentos de lazer. Um local predominantemente feminino, onde as mesmas encontram-se à disposição dos homens. Camargo-Moro confirma que o harém:

⁴¹ HUGO, Victor. **Oeuvres poétiques**. ed. Pierre Albouy (Paris, Gallimard, 1964), 1: 580. Apud SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013. p.61

⁴² Línguas de origem indo-áricas, que formam algumas línguas indo-europeias da região da Ásia.

(...) 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. Daí a criação de uma corrente dita orientalista, baseada somente no aspecto físico das mulheres, nos ambientes embelezados e luxuosos, recriados pela cabeça de pintores de aprimorada técnica, e altamente imaginativos (Camargo-Moro, 2005, p.176).

Nas pesquisas de Soares (2015) sobre as representações dos haréns, entre os anos de 1599 e 1791, as narrativas dos viajantes orientalistas partiam de uma já conhecida narrativa de viajantes anteriores, gerando, com isso, a perpetuação de estereótipos. A literatura de viagem era um gênero popular na Europa, principalmente entre a França e a Inglaterra, o que favorecia a projeção dessas representações (Soares, 2015 p.33).

Entretanto, o harém era um espaço dos palácios e casas comuns destinada à vida familiar. Teria surgido para proteger as mulheres do perigo dos forasteiros, tendo ainda função educativa e econômica. Apenas homens da família eram permitidos nesses locais (Dinicu apud Silveira, 2018, p.10).

Essa dúvida interpretação pode ter ajudado a criar a fantasia de uma local promíscuo, cheio de mulheres à disposição sexual dos homens, com a presença de serviçais que cantavam e dançavam, ou seja: um oásis oriental para o viajante ocidental ou uma espécie de fetiche oriental.

Viola Shafik analisa os estudos de Stuart Hall sobre identidade e representação. O autor discute sobre os mecanismos que norteiam os estereótipos criados sobre “O Outro” que são baseados até certo ponto no poder social e político. “O essencialismo, o reducionismo, a naturalização e a criação de oposições binárias são, em sua visão, as estratégias mais conscientes de ‘Outro’, enquanto as mais sutis e subconscientes se cristalizam na fantasia, no fetichismo e na negação⁴³” (Hall, 1997, apud Shafik, 2006, p.33, tradução nossa).

O fetiche para a psicanálise é uma forma sintetizada do objeto de desejo sexual que pode ser um indivíduo, um animal ou um objeto. O fetiche estaria classificado como uma perversão que integra a personalidade humana. Na vida adulta essa perversão se transforma em fantasia. Para Freud, o fetichista renega a descoberta da diferença dos sexos (fator que estrutura a identidade sexual). A negação compõe a originalidade da posição fetichista, onde a pessoa se erotiza esse objeto (Aumont; Marie, 2003, p.123-124).

⁴³ Essentialism, reductionism, naturalization, and the creation of binary oppositions are in his view the more conscious strategies of ‘Othering,’ while the more subtle, subconscious ones crystallize in fantasy, fetishism, and disavowal.

Metz acredita que o espectador de cinema se encontra na mesma posição psíquica diante do significante imaginário, que seriam as imagens do filme, remetendo ao real da filmagem. Algo que está ausente, mas ao mesmo tempo, presente na tela como uma representação perfeita (Metz, 1975, op.cit. Aumont; Marie, p.124).

Aumont e Marie discutem que o cinema, para Metz, produz um número de fetiches materiais, formado pela “aparelhagem, a técnica como acessório que renega a falta perceptível no momento da projeção”. O cinema seria, então, o fetiche em seu estado físico, nos seus rolos de película, seu estado material. O cinema é apontado como o jogo de desvelamentos progressivos autorizados pelos movimentos de câmera e os limites do quadro.

(...) O vaivém entre o quadro e o fora-de-quadro é interpretado por Metz como uma espécie de desnudamento permanente, de strip-tease generalizado, que despe e veste a todo instante o espaço da ficção, provocando, a um só tempo, a excitação do desejo do espectador e sua retenção (Metz, 1975, op.cit. Aumont; Marie, 2003, p.124).

Ao discutir a história cultural, Chartier (2002) afirma que seu objetivo é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler”. As representações do mundo seriam determinadas pelo interesse do grupo que as representa, valendo-se do poder e da dominação, da autoridade sobre o outro, menosprezado (Chartier, 2002, p.16-17). Segundo o autor, as relações entre representação e representado são poluídas pelo modo teatralizado da vida social (ibid, 2002, p.21).

Para Shafik, a representação cinematográfica tem como maior problema o poder de naturalização e de realização, confundindo o que é apenas discurso do cinema e o que é realidade, visto que, se não existem outras representações e informação sobre o problema, este é agravado (Shafik, op.cit., p.34).

Corroborando com esses estereótipos, houve ainda a construção da ideia de ameaça muçulmana e o medo em relação ao islã. Entre os séculos VIII e IX, partes da Europa caíram sob domínio dos muçulmanos. Difundir o medo europeu sobre o islã estaria vinculado a um caráter defensivo. Também havia a ideia de que o islã seria uma “versão fraudulenta” do cristianismo (Said, 1990, p.69).

Entre 1450 e 1460, foi proposta uma conferência, por João de Segóvia e apoiada por Nicolau de Cusa, Jean Germain e Enéas Sílvio (Pio II). A conferência tinha o objetivo de converter os muçulmanos ao cristianismo, baseados na ideia de que o islamismo era uma “versão desencaminhada do cristianismo”. Maomé era considerado um falso profeta, e a ele eram imputadas características como devassidão, lascívia e sodomia (Said, op.cit., p.71-72).

Até o século XVII o império Otomano representava perigo para a Europa. Porém, passou-se a representar uma versão orientalista e diminuída da ameaça muçulmana. Essa representação servia como meio de controle do Oriente. O conhecimento (restrito) tornava-o menos ameaçador (ibid, p.70)

Said conclui que:

A ideia de representação é teatral: o Oriente é um palco no qual todo o Leste está confinado. Nesse palco aparecem figuras cujo papel é representar o conjunto maior do qual emanam. O Oriente parece então ser não uma extensão ilimitada além do mundo europeu conhecido, mas em vez disso um campo fechado, um palco teatral anexo à Europa (ibid, p.73).

Nesse repertório de representações estão figuras que nutriam o imaginário da Europa sobre o Oriente como a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Tróia, Ísis e Osíris, a Babilônia e Maomé. A cultura erudita orientalista se valia de mitos do imaginário e alguns nomes conhecidos mesmo que as pesquisas se mostrassem avançadas sobre os temas (ibid, p.73).

Essas figuras e símbolos ajudavam a nutrir o imaginário europeu até o século XVIII, como resultados de uma “percepção geográfica, histórica e acima de tudo moral do ocidente”. Para Said, nessa visão orientalista os dados empíricos, que já são escassos, são descartados, importando muito mais o senso comum dos próprios pensadores sobre o Oriente (ibid, p.79).

Esse processo que envolve o orientalismo e elementos ligados a ele, como a dança do ventre, nos leva ainda a pensar sobre invenção de tradições. Durante os séculos, disseminada pela literatura, pintura e pelo cinema. Arraigada a normas de comportamentos eleitas como originárias, que se repetem, dando a falsa noção de “continuidade em relação ao passado”, nos termos de Eric Hobsbawm. Seja pela dificuldade de encontrar fontes, seja pela institucionalização de características, esses termos ou práticas são dadas como originárias (Hobsbawm, 2008, p.11).

Isso acontece, de acordo com o autor, em processos que ainda não foram devidamente estudados ou que ocorreram em grupos sociais fechado (ibid, p.12). Ou até desconhecidos como no caso do Oriente no século XIX.

Said analisa alguns dos discursos disseminados sobre o Oriente. Um deles ocorreu quando o então ministro Britânico das Relações Exteriores Arthur James Balfour, dissertou na Câmara dos Comuns, em 1910, sobre a necessidade da presença da Inglaterra no Egito. Também aponta a dificuldade causada pelos nacionalistas egípcios nas estratégias de colonização (Said, op.cit., p.41).

Segundo análise de Said, Balfour justifica a ocupação colonialista com uma noção de superioridade do conhecimento europeu, principalmente sobre o Egito, desde suas origens até seu declínio. O discurso legitima uma autoridade, um poder sobre o Oriente. O orientalista que fala pelos egípcios baseia-se na ideia de:

(...) que são uma raça submetida, dominados por uma raça que os conhece e sabe o que é bom para eles melhor do que eles poderiam jamais saber por si mesmos. Os seus grandes momentos estão no passado; são úteis no mundo moderno apenas porque os impérios poderosos e atualizados tiraram-nos efetivamente da desgraça do próprio declínio e transformaram-nos em residentes reabilitados de colônias produtivas (ibid., p.45)

Said sugere que o orientalismo moderno tenha se originado entre os séculos XVIII e XIX. Uma nova consciência sobre o Oriente tinha erigido de políticos, artistas e pensadores e da tradução de textos em línguas como o sânscrito, o zendá e o árabe. A invasão napoleônica significou uma apropriação científica de uma cultura, que se presumia mais forte que a outra (ibid, p.52-53).

Até ser anexado pelos ingleses, o Egito representava uma colônia subdesenvolvida. A modernidade e superioridade franco-britânica era, então, refletida no seu oposto legitimado: o Egito oriental atrasado. Já no início do século XX, o número de exportações para o Egito se igualou à abrangência do comércio com toda a África, mudando o status de uma simples colônia atrasada para uma colônia próspera, graças à intervenção ocidental (ibid, p.45-46).

A partir de experiências como a de Napoleão, o campo de conhecimento sobre o Oriente passou a ser modernizado, motivo que fez perpetuar o orientalismo nos séculos XIX e XX (ibid, p.53). O orientalista moderno, no entanto, estava arraigado às ortodoxias do passado. Para Said “(...) O Oriente dele não é o Oriente tal qual ele é, mas o Oriente tal como foi orientalizado” (ibid, p. 113).

Segundo Said, a única crise da história do pensamento ocidental sobre o Oriente, que se iniciou no final da Primeira Guerra Mundial e perdura até a contemporaneidade, estava alicerçada no fato de que os campos de ação do orientalismo e do imperialismo eram os mesmos. A partir dos anos 20, os países do Oriente lutam pela independência política, e os grandes impérios se deparam com uma configuração de potências, a saber, os Estados Unidos e a União Soviética (ibid, p.113).

As concepções orientalistas que inferiorizavam as raças foram arruinadas não só pelos movimentos de libertação nacional, mas também pelo fato de que os estudiosos e o público identificaram que havia um atraso da ciência, das concepções, instrumentos e métodos orientalistas em relação às ciências humanas e sociais (Malek, 1963, apud Said, p.114).

Os problemas do mundo moderno, como agitação social, limpeza étnica e a migração forçada, são geralmente apontados como resultantes dos movimentos de colonização e descolonização que afetaram diversos povos. Entretanto, a ocupação do Egito por povos estrangeiros não seria o único nem principal fator que desencadearia alguns problemas (Shafik, op.cit., p.28). A dubiedade das identidades pode ser um deles.

Shafik aponta que não se deve associar apenas a colonização como causadora de “identidades díspares” no Egito e no Oriente Médio. A autora comenta que a adoção do sistema Millet⁴⁴, por exemplo, resultou em identidades coletivas multiétnicas.

O nacionalismo moderno e o colonialismo no Império Otomano sofreram sucessivas tentativas de criar uma cidadania secular não religiosa. Ao mesmo tempo, as diferenciações étnicas e religiosas produziam diversas injustiças e opressões como a migração voluntária e forçada dos judeus árabes, e a vida dos palestinos muçulmanos e cristãos em campos de refugiados sob humilhações e mortes(Shafik, ibid, p.31).

Shafik afirma ainda que o nacionalismo árabe se desenvolveu a partir de duas inclinações: uma pan-islâmica e outra que afastava o nacionalismo da religião, numa tendência mais secular. Ambas estariam unidas pelo idioma, fator que impactou fortemente as regiões. Essa resolução ocasionou uma opção pelo islamismo e a língua e cultura árabe como representantes do estado, ocasionando a marginalização de outras culturas, línguas e religiões na mídia (Shafik, ibid, p.31).

Ao tratar sobre identidade⁴⁵ cultural na pós-modernidade e a influência da globalização nas identidades nacionais, Stuart Hall discute uma “crise da identidade”. Segundo o autor, as identidades nacionais estão declinando, fazendo surgir indivíduos fragmentados. Essa crise de identidade faz parte de um processo de mudança nas estruturas sociais, desestruturando as referências de estabilidade em que se baseavam os indivíduos (Hall, 2006, p.07).

Acredita-se que as identidades modernas se enfraqueceram no século XX, abalando as ideias, antes fixas, sobre classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, o que resulta na desestruturação das identidades pessoais (ibid., 2006, p.7).

Como principais consequências políticas da mudança das identidades, Hall indica um “jogo de identidades”, no qual, entre outros fatores: o mundo moderno é atravessado por questões políticas e se revelam com identificações rivais e deslocantes; a identidade torna-se

⁴⁴ O sistema Millets era uma forma de autogoverno do Império Otomano onde as comunidades confessionais (que unem religião e política), como muçulmanos, cristãos e judeus tinham permissão para se autoadministrar.

⁴⁵ A identidade é uma percepção construída a partir da própria experiência e também das representações da experiência coletiva. A construção de identidades leva em consideração particularidades como seus espaços, orientação sexual, localização geográfica, classe social e idade.

politicizada ao mudar de acordo com o modo que o sujeito é interpretado ou representado (ibid., p.20-21).

Stuart Hall identifica que a fragmentação do sujeito moderno e de sua identidade abalou a identidade cultural nacional. Para ele, as identidades nacionais são formadas e se transformam dentro de um sistema de representação cultural (ibid., p.48-49). Conforme explica o autor, “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (ibid., p.51).

Hall afirma que as nações modernas são imaginadas e se apoiam em alguns fatores, tais como: a contação das narrativas sobre esta nação na mídia e na cultura popular, a ênfase nas origens, continuidade, tradição e na intemporalidade, a invenção das tradições (reportando ao historiador Eric Hobsbawm) e o mito fundacional, que representa as raízes de uma nação (ibid., p.53-54).

O autor coloca em xeque a capacidade unificadora da identidade nacional, pois a maioria das nações é formada por culturas diferentes que sofreram um violento processo de conquista. Além disso, as nações modernas descendem de impérios que exerceram hegemonia cultural sobre os colonizados e são formadas por diferentes grupos sociais, étnicos e de gênero. O autor concebe as culturas nacionais como “dispositivos discursivos” que representam a diferença como unidade (ibid., p.60-61).

A globalização e o deslocamento das identidades culturais nacionais geraram três consequências: a desintegração dessas identidades, como resultado da homogeneização cultural; o reforço às identidades nacionais e locais por causa da resistência à globalização e por último, o declínio das identidades nacionais e surgimento de novas identidades híbridas em seu lugar (ibid., p.69).

Como podemos constatar, as ideias de nação e identidade nacional são frágeis e altamente influenciadas pela globalização. No Egito, região constituída por diversos povos, línguas, e religiões seria difícil identificar uma identidade nacional única.

Hall analisa que, quanto mais uma cultura nacional sofre influências externas, mais difícil torna-se preservar as identidades culturais sem que sejam alteradas ou impossibilitar seu enfraquecimento através dessas influências culturais (Hall, 2006, p.74).

As representações sobre o país, que se baseiam no imaginário de um Antigo Egito, como um grande império, derivado do Império Otomano, com suas múmias e pirâmides, mulheres

sexualizadas, danças e haréns, ajudam a construir uma narrativa de sua identidade cultural nacional.

Em *Cultura e Imperialismo*, Edward Said afirma que “as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles” (Said, 2011, p.10).

Ele complementa que “as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos” (Said, 2011, p.10).

Said afirma que, em sua obra anterior, “*Orientalismo*”, não abordou a reação ao domínio colonial que resultou no processo de descolonização. Em diversos países do mundo ocorreram movimentos de reafirmação da identidade cultural nacional e luta pela independência (ibid, 2011, p.09).

A cultura, como fonte de identidade, torna-se aguerrida e retorna à uma tradição, com “códigos rigorosos de conduta intelectual e moral” que se opõem às condutas mais liberais do multiculturalismo. Essas condutas de retorno ocasionaram um nacionalismo e religiosidade fundamentalistas (ibid., 2011, p.09).

No Egito, o processo de unificação nacionalista refletiu tanto nas histórias contadas nos filmes, quanto na composição da indústria do cinema egípcio. Os cineastas construíram o início de uma tradição de produção que destacava as conquistas nacionais, entretanto, posteriormente, não foram considerados mais como egípcios. A população do país era formada por comunidades de judeus, turcos, núbios muçulmanos, gregos e italianos que não tinham o árabe como língua oficial. Comunidades estrangeiras que viviam no Egito e eram conhecidas como “egipianizadas” ou os “mutamassirun⁴⁶” (Shafik, op. cit., p.36).

A nacionalidade egípcia foi dificultada para os egipianizados, ao mesmo tempo que as minorias adquiriram nacionalidades estrangeira e direitos especiais direcionados aos europeus (abolidos somente em 1937). Shafik afirma que esse fator “os colocou sob a proteção de potências europeias que, por sua vez, os consideraram úteis ajudantes locais⁴⁷” (ibid., 2006, p.37, tradução nossa).

Após a independência do Egito, havia uma identificação popular com os filmes que fossem produzidos por cineastas nativos. Porém, produções que não eram totalmente nacionais

⁴⁶ Mutamassirun são os europeus que residiam ou se naturalizaram no Egito, entre os séculos XIX e XX.

⁴⁷ “this placed them under the protection of European powers who in turn considered them useful local helpmeets”.

ganharam mais projeção do que as nacionais. Apesar disso, muitos diretores, atores e atrizes egípcios contribuíram para a formação da indústria cinematográfica no país (ibid., 2006, p.37).

O ano de 1952 marca o surgimento do Egito contemporâneo sob o comando de Abdel Nasser, que reestimulou o nacionalismo egípcio, através do Pan-arabismo⁴⁸. Nasser liderou o Movimento dos Países Não Alinhados, que propunha uma Nova Ordem Mundial, como opção à geopolítica da época, marcada pela liderança dualista das potências mundiais: EUA e URSS (Campos, 2014, p.22).

Nasser decretou a reforma agrária no Egito e promoveu a socialização da economia, gratuidade da educação e uma política de garantia de emprego aos que possuíssem ensino médio, técnico e superior (Gonçalves, 2017, p.44).

Através da reforma agrária, o golpe de estado pôde ser encarado como um processo revolucionário. A reforma resultou na concentração de pequenas propriedades, o que fez surgir uma nova classe média rural. No entanto, o objetivo de abrandar a migração e aumentar a produtividade no campo com a redistribuição das terras não foi alcançado (Ikram, 2006, apud Gonçalves, 2017, p.43).

O governo Nasser, nos anos subsequentes, manteve um regime autoritário com pouca participação da sociedade civil. Houve censura a todos os meios de comunicação, proibição de greves e a formação dos Tribunais de Segurança do estado que tratavam os crimes contra a segurança nacional (Kandil, 2012, apud Gonçalves, 2017, p.45).

De acordo com Gonçalves (2017):

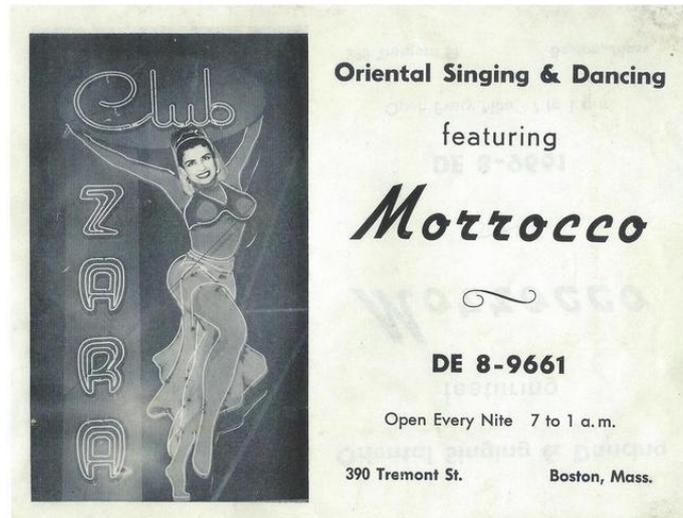
A nacionalização dos veículos de imprensa escrita e de radiodifusão possibilitou ao estado construir e consolidar, no imaginário coletivo egípcio, um conceito de “unidade nacional” baseado na negação da existência de comunidades diferenciadas dentro da nação. Adotou-se narrativa marcada pela rejeição ao pluralismo doméstico, nocivo à unidade nacional (Gonçalves, 2017, p.46).

Depois da Segunda Guerra Mundial, grupos de árabes de diversos países, incluindo o Egito emigraram para os Estados Unidos, se firmando em cidades como Detroit, Nova Iorque, Los Angeles, Chicago e São Francisco. Nesses locais eles inauguraram restaurantes com músicas que derivavam das tradicionais árabes, aproveitando a popularidade dos filmes

⁴⁸ O Pan-arabismo foi um movimento que buscava unificar os povos do mundo árabe em uma só nação, a partir da língua, cultura e religião, baseado em fundamentos nacionalistas e seculares. O movimento se opôs ao colonialismo e à política de interesses estrangeiros nos países árabes. Inicia-se com a criação da Liga Árabe até o surgimento do Nasserismo.

orientalistas. Um exemplo era o Club Zahra, inaugurado em Boston, em 1952 (Shay; Sellers-Young, 2005, p.12).

Figura 10 - Cartaz da apresentação da bailarina Morrocco



Fonte: **Club Zara**. Flaming Cheese Productions. Disponível em: <https://www.flamingcheese productions.com/club-zara>. Acesso em : 28 dez. 2024

Figura 11: Morocco dançando no Club Zahra



Fonte: **Club Zara**. Flaming Cheese Productions. Disponível em: <https://www.flamingcheese productions.com/club-zara>. Acesso em: 28 dez. 2024

Nos anos 1960 a dança já era executada nos restaurantes por bailarinas do Egito, Líbano e Turquia, entre profissionais e amadoras. Antony Shay e Barbara Sellers-Young discorrem

sobre o auto exotismo dessas comunidades, ajudando a difundir uma imagem de mulher sensual que praticava a dança do ventre e era imitada pelo público que as assistia (ibid., 2005, p.13).

Os autores apresentam o conceito de auto exotismo, que seria uma das áreas do Orientalismo, porém ignorada nos estudos de Said. O auto exotismo seria:

(...) um processo no qual indivíduos nativos do local de origem de uma dança utilizam elementos orientalistas, muitas vezes originários de fontes ocidentais, nas suas performances, tanto enunciadas como incorporadas. Observamos estes desempenhos tanto no Oriente como no Ocidente, pois constituem uma forma de globalismo que circula desconfortavelmente entre o Oriente e o Ocidente⁴⁹ (ibid., 2005, p.18).

O auto exotismo pode ser definido ainda, de acordo com Savigliano (1995), como um modo de firmar a ordem sobre um local desconhecido. É uma representação na qual as identidades são postas de forma leviana. Caracteriza-se como um elemento de exploração disfarçada de brincadeira. Estabelece ainda um poder sobre o desconhecido, ao reunir de forma desrespeitosa conhecimentos e ideias fantasiosas, justificados por uma “banalidade inofensiva” (Savigliano, 1995, apud Shay; Sellers-Young, 2005, p.19).

O autor aponta ainda que quando um dançarino ou coreógrafo assume a responsabilidade de representação do outro, conseqüentemente cria uma relação de poder que pode não ser nociva, mas que é desrespeitosa (Savigliano, 1995, apud Shay; Sellers-Young, 2005, p.26). Por mais respeito e postura quase reverencial que artistas ocidentais demonstrem ao representar a dança (MacKenzie, 1995, apud Shay; Sellers-Young, 2005, p.26), quando a executam, “falamos em nome de um Oriente silencioso” (Monty, 1986, apud Shay; Sellers-Young, 2005, p.26).

3.2.Gênero, Feminismo e Dança do ventre

Além do exotismo e auto exotismo os discursos sobre a dança do ventre, aportados no orientalismo são fortemente afirmadores dos problemas de gênero. Antony Shay e Barbara Sellers-Young analisam os discursos feitos no meio acadêmico sobre a dança oriental. Os autores discutem o reforço de estereótipos disseminado no livro *História Mundial da Dança*, de

⁴⁹ a process in which individuals native to a dance's place of origin utilize orientalist elements, often originating in Western sources, in their performances, both enunciated and embodied. We look at these performances in both the East and the West, for they constitute a form of globalism uneasily circulating between the East and the West.

Curt Sachs, escrito em 1937, mas que ainda é considerado uma referência na área, sendo citado por diversos autores (Shay; Sellers-Young, 2005, p.20).

Sachs analisa o Oriente como um local dividido em dois polos opostos: um que remete à sexualidade e sensualidade; e outro que se refere à religiosidade e espiritualidade. Porém, de acordo com Shay e Seller-Young a suposição de que a dança tenha um significado originário religioso não pode ser colocada com certeza diante de práticas tão antigas (Shay; Sellers-Young, 2005, p.21).

Outra hipótese afirmada por Sachs e confrontada pelos autores, é que as dançarinas profissionais seriam meninas. A religião, então, seria a única razão para que esta prática fosse desenvolvida pelo público feminino e não pelos homens. Estudos recentes e controversos apontam ainda que a dança do ventre executada por homens seria uma espécie de “paródia” do feminino. Shay e Seller-Young contrapõe as ideias com as provas e observações pessoais de que os homens sempre executaram a dança. Um exemplo seria Bagoas, um jovem dançarino persa que pertenceu à corte de Dario III e de Alexandre Magno, como cortesão e um dos amantes de Alexandre, o Grande, no século IV a.C (Shay; Sellers-Young, 2003, p.21).

Outro exemplo das incongruências publicadas, é a legenda de uma fotografia do livro *Dancing*, de Gerald Jonas, onde o autor descreve um dançarino que personificaria a imagem das mulheres. Entretanto, Shay e Sellers-Young confrontam a descrição afirmando tratar-se de um homem que está caracterizado com roupas masculinas e bigode (Shay; Sellers-Young, 2003, p.21) (figura 12)

Segundo os autores:

(...) a forma de dança é comum a todos os homens e mulheres em ambientes urbanos e em muitos ambientes rurais. A suposição de que esses movimentos são “femininos” no contexto do Oriente Médio é uma demonstração patente das noções orientalistas, sendo projetadas no vocabulário de movimentos de outras culturas porque os movimentos em um contexto ocidental podem ser inadequados para um dançarino. (Shay; Sellers-Young, 2003, p.21, tradução nossa)⁵⁰

⁵⁰ the dance form is common to all- men and women in urban and many rural settings. The assumption that these movements are "feminine" in a Middle Eastern context is a patent display of Western orientalist notions being projected on the movement vocabulary of other cultures because the movements in a Western context might be inappropriate to a male dancer.

Figura 12 - The male bellydancer.



Fonte: Jonas, 1992, p.112. Acesso em: 28 mai. 2025

Shay e Sellers-Young elucidam que alguns autores ajudaram ainda a disseminar a dança do ventre como um mito que se relaciona com o feminismo, fortalecendo o empoderamento das mulheres, associado ao erotismo. O repertório de movimentos sensuais da dança do ventre teria sido o propulsor para que muitas mulheres começassem a praticar o estilo em diversos lugares do mundo a partir dos anos 1970 (Shay; Sellers-Young, 2003, p.17).

As mulheres que aprenderam a dançar nos Estados Unidos disseminaram a dança por outros locais como Europa e Ásia através não só de performances, mas também, de livros, vídeos e sites de internet. Assim, no final do século XX, essa dança americanizada, com influências tribais e combinada com outros estilos, foi divulgada na América do Sul, Austrália, Cingapura e Japão (Shay; Sellers-Young, 2005, p.18-19).

De acordo com Shay e Sellers-Young, a dança do ventre está no limiar entre o vocabulário de dança, as imagens mediáticas, os movimentos feministas, as apropriações culturais e as comunidades que as originaram. Essa intersecção ajudou a criar as questões que influenciam sua prática e representação (Shay; Sellers-Young, 2003, p.25).

Entre os anos 1960 e 1980, ocorreu a segunda onda do feminismo na busca pelos direitos políticos, trabalhistas e civis iguais entre homens e mulheres. A fase foi marcada também pela crítica à ideia de inferioridade natural feminina, baseada em critérios biológicos, defendendo a igualdade de gênero e confrontando a ideologia da diferença dos papéis sociais (Alves; Pintanguy, 1985, p.54-55).

De acordo com Pinto:

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo (Pinto, 2010, p.16).

O feminismo buscou em diferentes períodos históricos se sobrepor ao autoritarismo e tradicionalismo através da auto-organização de mulheres, unindo iniciativas resultantes da experiência e conhecimento das mesmas (Alves; Pintanguy, 1985, p.09).

Um dos objetivos do feminismo é repensar a identidade de sexo fora dos padrões hierarquizados, fazendo com que as diferenças entre os sexos não signifiquem uma relação desigual de poder (Alves; Pintanguy, 1985, p.10).

De acordo com hooks:

(...) em toda parte havia mulheres lutando contra o sexismo. Quando essas mulheres começaram a se encontrar e trocar experiências, aquela rebelião coletiva passou a ser conhecida como “libertação das mulheres” (*women’s liberatio*), desdobrando-se posteriormente no movimento feminista (Hooks, 2019, p.17).

A luta feminista pode ocorrer em qualquer período da história, onde mulheres ou homens contestem o sexismo e a opressão, organizando estratégias em torno do ideal de combate ao patriarcado (Hooks, 2019, p.17).

Desse modo, é possível identificar a resistência de mulheres em diversas situações onde eram restritas a ocupar lugar de inferioridade nas sociedades. Na civilização grega, a mulher não era considerada uma cidadã, era excluída do acesso ao conhecimento, pensamento e educação. Entretanto, a poetisa Safo criou em 625 a.C uma escola de formação para mulheres, caracterizando uma iniciativa contra a desigualdade entre os sexos. Em 195 d.C, algumas mulheres protestaram no Senado Romano contra a exclusão do uso do transporte público, que as obrigava a realizar seus trajetos a pé (Alves; Pintanguy, 1985, p.13-14).

Na Idade Média, no século XIV, Christine de Pisan foi indicada a primeira mulher poetisa da corte. Nesse posto, defendia a igualdade entre os sexos, reivindicando uma educação também para as mulheres (Alves; Pintanguy, 1985, p.18).

No século XVIII surge Ann Hutchinson, uma religiosa que reunia pessoas para ouvir suas pregações contrapondo ideia de superioridade masculina. A pregadora foi condenada ao banimento em 1637 por entre outras alegações, manter reuniões dentro de sua casa (Alves; Pintanguy, 1985, p.30).

O feminismo como movimento organizado surge no Ocidente a partir da Revolução Francesa quando as mulheres buscam pelos mesmos direitos ao voto e à propriedade privada, da mesma forma que os homens. Os direitos individuais dos homens burgueses foram garantidos, diferente das mulheres que passaram a ser guilhotinadas ao questionarem essa condição. (Paredes, 2020, p.221)

No século XIX, o entendimento da mulher como parte implicada pelas relações de exploração no trabalho fortaleceu a luta operária, unindo homens e mulheres nos sindicatos. Em 8 de março de 1857, foi proclamado o Dia Internacional da Mulher, quando operárias do ramo têxtil se rebelaram contra os baixos salários e reivindicaram a redução das horas de trabalho (Alves; Pintanguy, 1985, p.40-41).

O direito ao voto feminino foi uma luta que se estendeu por setenta anos nos Estados Unidos. Iniciado em 1848, o movimento sufragista organizou a Convenção de Seneca Falls, seguida de outras convenções, abaixo-assinados e, em seus últimos anos, repressão violenta. Somente em 1920, a 19ª Emenda Constitucional permitiu o direito ao voto feminino no país (Alves; Pintanguy, 1985, p.45).

De acordo com Pinto, o movimento feminista é caracterizado por duas vias: produzir sua própria reflexão crítica e sua própria teoria (Pinto, 2010, p.15).

Tiburi defende que:

O feminismo é uma ético-política e é uma ético-poética que visa a desestabilizar um estado de coisas caracterizado por sua injustiça. Uma das maiores injustiças do patriarcado – ou a injustiça originária, aquela que se repete todo dia – é não tornar possível a presença das mulheres na história nem permitir que elas ocupem algum espaço de expressão na sociedade (Tiburi, 2018, p.66).

No Egito, o feminismo estava articulado às pautas e reivindicações anticoloniais, associando a ideia de libertação das mulheres ao nacionalismo do país. Muitas mulheres feministas participaram da Revolução Egípcia em 1919, lutando pela independência do país. No entanto, o Movimento Feminista Egípcio surge em 1923, após a declaração pública em uma conferência em Roma (Shafik, 2006, p.183).

Mulheres da alta classe egípcia, com educação formal e que, além do árabe, falavam a língua francesa, se reuniram objetivando a transformação social do Egito. Algumas das principais líderes feministas foram Huda Sha'rawi, Malake Nassef e Nabawiyya Musa (Lima, 2017, p.50).

Sha'rawi foi responsável por reunir 350 mulheres para montar um plano de ação para a luta anticolonial. Malak foi a primeira mulher a publicar um artigo num jornal secularista e

seguir com uma coluna em um periódico. Já Nabawiyya Musa foi a primeira a obter um certificado da escola secundária em 1908 após ser recusada diversas vezes por ser mulher (ibid., 2017, p.50-51).

O feminismo secular no Egito do início do século XX era caracterizado ao mesmo tempo pelo nacionalismo, anticolonialismo e valores seculares do feminismo ocidental. Huda Sha'rawi e Saiza Nabarawi (uma das fundadoras da União das Feministas Egípcias) protagonizaram ainda o fato emblemático de retirar o véu do rosto em público no Cairo (Ahmed, 1992 apud Lima, 2017, p.51-52).

Através da União das Feministas Egípcias, foi aberta uma escola para mulheres e muitas delas foram também enviadas para estudar na Europa. Os objetivos da União eram proporcionar acesso à educação para as mulheres, formá-las para alcançar igualdade política e social e modificar as leis sobre poligamia, divórcio, além de aumentar a idade mínima para o casamento para dezesseis anos (Ahmed, 1992 apud Lima, 2017, p.53).

As ideias de nacionalismo nesse período foram utilizadas para que as mulheres fossem personificadas como símbolo da nação egípcia. Contudo, após a revolução de 1919, as mulheres não foram ouvidas na política nacional (Baron, 2005, apud Shafik, 2006, p.184).

Os interesses feministas entraram em conflito com a negação masculina pelo direito ao voto. Somente após o Golpe de 1952 a mulher se livrou do controle patriarcal por motivos exclusivamente econômicos e políticos (Moghadam 1993b apud Shafik, 2006, p.185).

Durante o governo nasserista, o cinema estava comprometido com as questões feministas, no entanto, muitas vezes a narrativa se mostrava contraditória. Alguns diretores realistas traziam a pauta, além de diretores tradicionais como Henri Barakat. A educação e profissionalização das mulheres eram temas abordados, contrapondo a ideia de ignorância feminina, pois este seria um impeditivo para o progresso da nação (Shafik, ibid., p.173).

A produção *The Open Door/al-Bab al-maftuh* (1963) aborda uma narrativa onde a mulher se encontra em um casamento marcado pela desigualdade de gênero, evidenciada através da idade e conhecimento masculino superior, além do domínio do marido sobre a esposa. Após conseguir a separação, a mulher opta por lutar pelo seu país, ao invés de retomar sua carreira profissional (Shafik, 2006, p.183).

Para Shafik:

(...) a imersão do self feminino no todo da nação é a chave para a protagonista transcender o confinamento de seu papel de gênero, primeiro como filha e aluna e depois como esposa e dona de casa. A educação desempenha um papel fundamental

nisso, sendo o catalisador essencial para o novo papel da mulher fora de casa. (Shafik, op. cit, p.184, tradução nossa)⁵¹.

Alguns filmes não representavam a pluralidade das mulheres, contrapondo muitas vezes a educação e profissão à maternidade. Havia uma dualidade moral entre a mulher trabalhadora e a dona de casa, e a independência econômica feminina era vista como um risco à continuidade do casamento, pois retirava do homem a sua capacidade de liderar e ser provedor da família (Shafik, 2006, p.175-176).

Houve um aumento na representação de mulheres acadêmicas, ao passo que, na realidade, esse acesso à educação também aumentou. Entretanto, na maior parte das representações, o emprego não era especificado ou associado a profissões típicas. A mulher de negócios somente despontou nos anos 1980 e estava ligada a um caráter dúbio, como a mulher inteligente, gananciosa e abusiva (Shafik, 2006, p.182).

Nos anos 1970, os filmes retratavam as boates como um espaço indecente, ou de aberração sexual. A quantidade de filmes que explorava esses espaços para que pudessem ser inseridas cenas de música e dança, direcionando um prazer visual, resultou na estereotipação desses ambientes (ibid., 2006, p. 232).

Em *Take Care of Zuzu/Khalli balak min Zuzu* (1972), estrelado por Tahya Carioca, a dançarina do ventre na boate é representada como uma profissão abominável e associada à prostituição (ibid., 2006, p. 231).

Take Care of Zuzu é classificado como um filme que traz a dicotomia virgem-prostituta, onde a mulher exerce a profissão de uma bailarina considerada decadente. Outra profissão considerada duvidosa para a sociedade egípcia era a de empregada doméstica. Shafik aponta que os filmes feministas, após 1952, não consideravam a gama de trabalhos que poderiam ser desenvolvidos pelas mulheres fora de um contexto burguês. As mulheres eram julgadas a partir da renda, classe e profissão, beirando os limites da moralidade. Dessa forma, só eram considerados empregos de alto valor acadêmico e de colarinho branco. A busca por uma educação melhor refletia em oportunidades de trabalho mais prestigiosas (ibid., 2006, p.181).

⁵¹ In fact the immersion of the female self in the nation's whole is the key for the protagonist to transcend the confinement of her gender role, first as daughter and student and later as spouse and housewife. Education plays a pivotal role in this, being the essential catalyst for woman's new role outside the home.

Figura 13 - Su'ad Husni, Husain Fahmi e Tahya Carioca em Take of Zuzu, 1972



Fonte: Shafik, 2006, p.311. Acesso em: 03 jan. 2025.

Samya Gamal, Tahya Carioca e Naima Akef, consideradas bailarinas renomadas, tinham suas narrativas retratadas nos filmes como jovens que ganharam fama e projeção ao dançar em boates. O elevado padrão de dança e originalidade dessas bailarinas “podem ter contribuído para a avaliação positiva temporária de sua profissão, pelo menos em algumas narrativas de filmes” (ibid., 2006, p.232, tradução nossa)⁵².

Figura 14 - Samia Gamal e Tahya Carioca



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://pin.it/2IV96p7VV>. Acesso: 05 jan. 2025Pin

O próprio cinema teve o papel de segregar artistas como superiores e grandes estrelas, e artistas de baixo escalão. Esse discurso foi absorvido posteriormente pela tv e pela imprensa.

⁵² Real coming-to-fame stories (for instance those of Tahiyya Carioca and Samya Gamal, who were trained at Masabni's clubs, advancing eventually to become top stars), along with the high standard and originality of these performers, may have added to the temporary positive evaluation of their profession, at least in some film narratives.

Assim, bailarinas que alcançaram estrelato deixaram de se apresentar em locais de menor prestígio (Van Nieuwkerk 1995, apud Shafik, 2006, p.295).

Shafik aponta que um dos objetivos da inclusão de cenas de dança do ventre no cinema egípcio era o voyeurismo. Proporcionar ao público masculino a visualização das partes do corpo feminino através dos close-ups. O corpo da bailarina funcionaria a partir do seu isolamento na edição do filme, o que acarretava recortes da coreografia (ibid., 2006, p.234).

A autora aponta os estudos de Laura Mulvey para elucidar essa questão. “Uma parte de um corpo fragmentado destrói o espaço renascentista, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa; dá achatamento, a qualidade de um recorte ou ícone” (Mulvey, 1989, apud Shafik, p. 233, tradução nossa)⁵³.

Uma exceção seria a bailarina Farida Fahmy, que se apresentava com o Reda Dance Group, compondo a personagem de bint al-balad, ou mulher do campo. A coreografia e figurino remetiam à cultura "tradicional", e não à cultura noturna de boate. Com isso, obteve reações positivas do público pois sua imagem dentro do grupo não era isolada enfatizando o corpo (Franken 1998, apud Shafik, 2006, p. 236).

Figura 15: Trupe Reda



Fonte: Farida Fahmy Official Website. Disponível em: <https://www.faridafahmy.com/RedaSeries.html>. Acesso em: 05 jan. 2025

Em seu artigo, Noha Roushdy aborda a história da dança do ventre entre os séculos XIX, XX e XXI no Egito, discutindo como essa dança e suas praticantes foram marginalizadas ao longo dos séculos. Ao mesmo tempo em que ajudou a ecoar o símbolo de estado moderno, foi discriminada como uma ocupação inferior, considerada uma ameaça para a sociedade egípcia,

⁵³ “One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative; it gives flatness, the quality of a cut-out or icon” (Mulvey, 1989, p. 20).

reprimida por mecanismos de controle e regulamentação. Assim, se tornou uma forma de resistência que se renova a todo tempo, a partir da mediação social e política no Egito.

Em suas pesquisas, Roushdy analisou estudos que demonstram o esforço do estado para unificar a modernidade da cultura ocidental e a cultura nacional egípcia, sob a influência do capitalismo, incluindo a participação das mulheres na vida pública através da educação e do trabalho (Roushdy, 2010, p.74).

As normas de gênero e sexualidade praticadas no Egito teriam sido resultado das representações orientalistas da literatura europeia. Como exemplo, a Exposição Mundial em Paris em 1889⁵⁴ demonstrou uma certa decadência moral dos costumes e cultura oriental em relação aos europeus, sugerindo uma inferioridade egípcia em relação ao Ocidente (Mitchell, 1988, apud Roushdy, 2010, p.75). Ou seja, o orientalismo não só afetou a representação da cultura egípcia e da dança árabe no cinema, como também, refletiu na própria construção do nacionalismo egípcio associado aos costumes de gênero e sexualidade da população.

Importante salientar que entre as décadas de 1830 e 1850 as apresentações de dança e música femininas teriam sido proibidas nos espaços públicos no Egito, o que fez aumentar a curiosidade dos estrangeiros e a necessidade de levar essas imagens para o Ocidente. A censura só terminou em 1860, quando foi decretado um novo imposto sobre os ganhos com a dança pública (Roushdy, 2010, p.81). O motivo dessa censura teria sido o escândalo provocado na sociedade ao incluir nomes de mulheres “respeitáveis” como artistas, trabalhadoras do sexo, e bailarinas (St. John, 1845 apud Roushdy, 2010, p.82).

Roushdy analisa que a criminalização da dança do ventre seria parte de um projeto de modernização do Egito proposto por Mohamed Ali a partir de 1805. Entre os instrumentos utilizados para um estado de lei e ordem estão mecanismos disciplinares inspirados na Europa.

O criminoso seria um indivíduo “quase pré-condicionado a quebrar a lei”⁵⁵ (tradução nossa). As dançarinas e trabalhadoras do sexo estariam vinculadas a essa perspectiva pois o trabalho sexual e aparição pública eram consideradas atividades ilegais ou vergonhosas, equiparadas ao roubo e a mendicância (Fahmy, 1999; Tucker 1985, apud Roushdy, 2010, p.82).

Entre os anos 1920 e 1940, apesar da popularidade das casas noturnas, esses espaços viraram alvos da polícia, utilizando a lei dos “atos escandalosos em público”⁵⁶, que permitia

⁵⁴ A exposição, chamada também de Exposition Universelle, celebrou os cem anos da Revolução Francesa. Participaram do evento 35 países, entre 15 de maio e 06 de novembro, apresentando artigos, construções, artesanato, máquinas e novas invenções.

⁵⁵ “as someone who is nearly pre-conditioned to break the law”

⁵⁶ During this time, the police intermittently used the law pertaining to “scandalous acts in public,” to prohibit local dance performances.

apenas danças estrangeiras. Entretanto, a alta procura pelas danças dificultava a inspeção e os donos dos casbahs avisavam as dançarinas da proximidade de chegada das autoridades para que mudassem a apresentação. Os locais permitiam também a prática do fath⁵⁷ e consumo de álcool, ambas atividades consideradas imorais ou duvidosas. A regulamentação das casas noturnas somente ocorreu em 1951 com a sanção do fath. As estrelas que se consagraram nas casas noturnas passaram a se apresentar em locais mais seguros e nas telas de cinema (Van Nieuwkerk 2005; Dougherty 2005, apud Roushdy, 2010, p.85).

Nos Estados Unidos os aparatos de censura e validação moral da arte da dança, dentro e fora do cinema, começaram no início do século XX. Um dos primeiros filmes censurados foi *Fatima's Coochee-Coochee*, de Thomas Edison. Edison costumava filmar as bailarinas de dança do ventre, porém, somente muito tempo depois esses trabalhos foram listados em sua obra. Sugere-se que esses filmes circularam de forma clandestina nos Estados Unidos. No início do século XX o vídeo da dança considerada altamente sexual foi censurado (Musser, 1997, p.132).

Em 1907, a primeira lei de censura foi promulgada em Chicago, alcançando os filmes que exibissem “distrações baratas”(Alcântara, 1997, p. 15). No total, 48 leis foram decretadas controlando a exibição e distribuição das produções (Grazia e Naewman, 1982 apud Alcântara, 1997, p.18).

O período pouco anterior aos anos 1930, chamado também de “pré-code Hollywood”, foi marcado pelo alto grau de liberdade artística e criativa. As normas de conduta eram determinadas pelas próprias produtoras. Hollywood vivia diversos escândalos que envolviam artistas em orgias, uso de drogas e alcoolismo, o que originou a reputação imoral de Hollywood, sendo conhecida como *Sin City*, a Cidade do pecado (Dirami, 2019, apud Mello, 2015, p.03-04).

A diversidade de temas ao mesmo tempo em que atraiu o público, causou repulsa em alguns setores da sociedade. De acordo com Mello, o cinema era encarado como uma nova arte impura e considerado um problema. Os filmes passaram a ser analisados pela Legião da Decência, organização católica que combatia os conteúdos inadequados nos filmes, a partir dos anos 1930 (Mello, 2015, p.03-04).

Em 1933, Will Hays, então presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), organizou o Código Hays com uma lista do que era permitido ou não nos filmes, classificando as ações em “Não faça” e “Tome cuidado”. Entre as ações censuradas

⁵⁷ Fath é a prática de bailarinas que socializam e bebem com os clientes.

estão a nudez, tráfico de drogas, cenas de nascimento, genitália, sexo, estupro, sedução de mulheres, roubo, vulgaridade ou a sua sugestão (Grazia, 1982 apud Alcântara, 1997, p.19).

O Código Hays perdurou até 1967, regulamentando as condutas morais dos filmes hollywoodianos nos Estados Unidos. O código nos ajuda a compreender o aparato de controle dos corpos aplicado pelo cinema e mais tarde pela instituição estatal.

Nos anos 1970, a inspeção às danças nas casas noturnas no Egito aumentou, passando a exigir que as bailarinas cobrissem a barriga, adorno que muitas vezes foi feito com tecido transparente. Futuras bailarinas deveriam ainda obter uma licença para trabalhar como profissionais (Roushdy, 2010, p.88).

Roushdy analisa ainda que após os anos 1970, com a popularidade da dança do ventre, foram abertas diversas outras casas noturnas não só nas áreas centrais do Cairo. Bailarinos estrangeiros também passaram a substituir os egípcios em apresentações feitas em hotéis, restaurantes e resorts nas adjacências. O estilo predominante mudou para o baladi, ligando à dança às suas origens mais populares das classes trabalhadoras. Como exemplo, destaca-se a bailarina Fifi ‘Abdou, utilizando a roupa tradicional: a galabya (Roushdy, 2010, p.90).

Figura 16 - Fifi Abdou dança o baladi vestido uma galabya



Fonte: Arabic World Music. Fifi Abdo-Baladi Simiramis. YouTube, 31 jan. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7opiTZO47g> . Acesso em: 30 jan. 2025

A roupa que se popularizou nas casbah (duas peças) passou a ser interpretada como uma espécie de desvio de conduta, oposta ao código de modéstia sexual. As bailarinas da Muhammad Ali Street continuaram se apresentando em casamentos, lideradas pelas ustas, uma artista mais experiente que ensinava a dança para novas mulheres (Roushdy, 2010, p.89).

A década de 1970 é caracterizada pelo fim do conflito entre Israel e Egito (após a Guerra dos Seis Dias) e a morte de Nasser, que foi sucedido por Mohamed Anwar el-Sadat e

Muhammad Hosni Said Mubarak. Sadat iniciou uma política de liberação econômica que resultou entre outras coisas, na discrepância entre as classes, na quebra da unificação adotada por Nasser e migração da população para países que viviam o *boom* do petróleo (Roushdy, 2010, p.88).

De acordo com Roushdy, essas mudanças geraram novas divisões de sociais que refletiram em novos estilos de vida e cultura. O comércio internacional proporcionou a ascensão de uma nova classe mais rica. Consequentemente, novas oposições à política tradicional surgiram, ascendendo o islamismo político (Roushdy, 2010, p.89).

Aos poucos, conforme Van Nieuwkerk (1998), a demanda por dança cresceu e os artistas da Muhammad Ali Street, que ainda dominavam o centro do entretenimento no Cairo, perderam seu monopólio. Os salários e gorjetas das bailarinas aumentaram cerca de dez vezes mais. Porém, no final da década e início dos anos 1980, a indústria de entretenimento entrou em declínio devido à inflação e altos preços dos alimentos (Van Nieuwkerk, 1998, p.25).

As bailarinas que se destacaram nesse período como Suheir Zaki, Fifi ‘Abdou, Lucy e Nagwa Fouad se inspiravam nas gerações anteriores, nas músicas clássicas, porém, a nova geração foi instigada também pelo estilo sha'bi⁵⁸, que se tornou bastante popular entre as massas urbanas (Roushdy, 2010, p.89).

Após esse período, as apresentações de dança do ventre perderam seu prestígio nas casas noturnas. A clientela que passou a frequentá-las é formada por homens e algumas mulheres de classe média baixa. Apresentações mais suntuosas são oferecidas para turistas em hotéis e barcos no rio Nilo (Roushdy, 2010, p.91).

No século XXI com uma maior popularidade da dança entre as mulheres ocidentais, concursos de dança passaram a ser realizados no Egito, tendo como maior público das aulas dançarinos estrangeiros. Roushdy percebe que os dançarinos locais interessados nas aulas têm pouco acesso aos eventos devido aos altos custos para participação (Roushdy, 2010, p.91).

Roushdy conclui que a história da dança do ventre é composta de uma narrativa que deve ser pensada para além de sua origem e interpretada a partir das diferenças produzidas nos variados processos culturais aos quais essa manifestação passou. Para a autora os discursos sobre a dança do ventre se basearam na história do Egito moderno e episódios nos quais ocorreram diferenças socioculturais (Roushdy, 2010, p.93).

A autora faz ainda uma crítica a Said que afirma que a dança do ventre é “executada dentro de um cenário árabe e islâmico, mas... bastante em desacordo, mesmo em constante

⁵⁸ sha'bi é um estilo musical urbano que inseriu instrumentos como o acordeão e saxofone. As letras da música sha'bi abordam as dificuldades da vida da classe trabalhadora.

tensão com ele”⁵⁹ (Said, 1999, apud Roushdy, 2010, p.92). Para Roushdy, a possível tensão que existe com a dança se baseia em uma incongruência com os valores de haya, a modéstia sexual esperada das mulheres.

Roushdy afirma que Said, ao reconhecer que essa tensão se desenvolve em algum lugar entre a dança e o seu espaço cultural, sugere que a dança é independente da cultura na qual ela foi criada. Seria, sim, “um produto de uma cultura ou prática diferente além do “cenário [social] islâmico árabe” no qual cresceu e continua a ser avidamente praticado”⁶⁰ (Roushdy, 2010, p.92).

No prefácio do livro sobre a vida da bailarina egípcia Dina Talaat, Claude Guibal reafirma as mudanças geopolíticas como influências aos costumes da sociedade egípcia, afetando também a dança. Muitos egípcios foram atraídos para os países do Golfo e Arábia Saudita durante a crise do petróleo. E ao retornarem, trouxeram costumes religiosos mais rígidos que não eram comuns no Egito. A abertura econômica promovida por Sadat também foi apontada como motivo, pois em seu governo a população foi perdendo dinheiro, deixando o rito com as bailarinas nas festividades tradicionais como os casamentos, de lado (Talaat, 2011, p. 11-12).

Guibal afirma, entretanto, que Dina busca manter a tradição, acreditando no que considera um dos maiores princípios universais: a liberdade (Talaat, 2011, p.13). A liberdade de poder dançar no Egito é um propósito cada vez mais difícil de ser mantido, pois contraria os religiosos extremistas e uma sociedade que carrega um duplo: o amor e a repulsa pela dança. Dina declara ainda que:

(...) hoje extremistas de todos os tipos não se importam com religião, mas ostentação. Esses extremistas querem restringir mentes, acorrentar almas. Mas sou uma mulher livre, uma mulher que dança, uma mulher que pensa e uma muçulmana que respeita a Deus. Dançar e, portanto, usar o corpo para isso é para eles haram, ilícito⁶¹ (Talaat, 2011, p.30-31, tradução nossa).

Dina rememora que, em 2008, foi convidada para se apresentar em uma festividade de final de ano de uma escola no Cairo, junto com outros artistas. Após esse evento foi aberta uma investigação sobre sua suposta tentativa de “sedução de alunos”. A bailarina afirma que

⁵⁹ “performed inside an Arab and Islamic setting, but...quite at odds, even in constant sort of tension with it” (Said 1999, apud Roushdy, 2010, p.92).

⁶⁰ (...) a product of a different culture or practice beyond the “Arab Islamic [social] setting” in which it grew and continues to be avidly practiced (Roushdy, 2010, p.92).

⁶¹ Mais aujourd'hui les extrémistes de toutes sortes ne s'occupent pas de religion, mais d'ostentation. Ces extrémistes veulent brider les esprits, enchaîner les âmes. Mais moi, je suis une femme libre, une femme qui danse, une femme qui pense, et une musulmane que respecte Dieu. Danser, et donc utiliser son corps pour cela, est euh haram, illicite.

executou alguns passos da dança típica e estava vestida de calça jeans e camiseta (Talaat, 2011, p.28-29).

No ano de 2009, outras tentativas de censura para as bailarinas ocorreram. Uma delas teria sido realizada pelo advogado Adel Ahmed Mu'awwad, membro da Irmandade Muçulmana. A moção contra os Ministros da Cultura, Mídia, Turismo e Interior egípcio, se baseava em artigos da constituição egípcia que tem o islã como referencial e buscam garantir que o trabalho das mulheres não interfira em suas “obrigações familiares”. O advogado alegava que a dança, por ser devassa, exibir partes do corpo sensíveis e provocar aversão da sociedade egípcia, deveria ser considerada uma forma de prostituição. Mu'awwad argumentava ainda que a profissão de dançarina é uma ocupação exclusiva de prostitutas (Sherif, 2009, apud Roushdy, 2010, p.72).

Em 2011, o partido Irmandade Muçulmana tentou instituir uma lei que proibia apresentações de dançarinas estrangeiras no Egito. De acordo como Pires (2016), a argumentação era de que a dança do ventre constituía um mau exemplo para mulheres de família muçulmana. A dança do ventre também era associada à prostituição (Pires, 2016, p.45).

A bailarina brasileira Jade el Jabel descreveu em seu livro “Cairo: amor, humor, solidão, xenofobia, medo, preconceito e outros bichos cabeludos” algumas das experiências ao visitar o Egito durante a Revolução Egípcia, entre os anos de 2011 e 2012. Jabel discorre sobre as várias passagens que viveu num momento histórico para o país, quando foi deposto o então presidente Osni Mubarak, após 30 anos no governo.

A bailarina preferiu esconder a sua ocupação após perceber o preconceito em relação à dança do ventre. A autora relatou que a dança sofria uma “ameaça silenciosa”:

(...) de uma República Islâmica que significa o fim de boa parte do Turismo (que é Haram, já que “adoração a seres humanos” é absolutamente Haram e é do que se tratam os templos faraônicos e pirâmides no Egito) e, claro, ela, a nossa adorada Dança do Ventre... Talvez a dança não tenha “saído” lentamente do Egito por acaso... Talvez, de alguma maneira, Deus, com todos os seus afazeres, teve tempo de pensar em nós e não quis permitir que “nossa arte” acabasse...Quem sabe? É uma coisa boa de se pensar (Jabel, 2014, p.139).

O documentário da tv francesa TF1's, “*Les Danseuses du Caire*”, de 2011, aborda a vida de bailarinas que vivem da dança no Cairo e precisam esconder seu trabalho por conta do assédio, vergonha, constante perseguição e censura do governo. O documentário mostra a realidade da dança do ventre, alvo da Assembleia Egípcia e da ação de radicais islâmicos como a Irmandade Muçulmana, que lutam pelo banimento total da dança no Egito (TF1's, 2011).

Essa perseguição às dançarinas do ventre e mulheres comuns no Egito foi abordada também no documentário *Egypt: dance Against censorship*, da Arte Tv, um canal franco-alemão de serviço público no ano de 2019. A bailarina Zara Abdelrahman, afirma que o Egito é o melhor lugar para uma dançarina do ventre, por ser o berço dessa dança, ter a música tradicional e um público que busca pelas apresentações. Apesar disso declara que, como bailarina, está constantemente sob ameaça, caso não tenha uma licença para dançar (Arte tv, 2019).

O documentário afirma que, desde o governo do General Sisi⁶², o Egito foi envolto em um “puritanismo religioso” que controla a dança e os figurinos utilizados. Desde dançarinas desconhecidas até as grandes estrelas sofrem censura. As bailarinas são também vistas como mulheres fáceis e de pouca educação (Arte tv, 2019).

Dina Talaat é uma das grandes estrelas do Egito. Dançarina e atriz, iniciou sua carreira com a Troupe Reda. É considerada uma bailarina original, que revolucionou o figurino de dança do ventre nos anos 1990 e até hoje apresenta-se em grandes hotéis no Egito, tendo ainda uma carreira internacional. Dina foi considerada a “última bailarina do Egito” pela revista americana Newsweek, a única bailarina nativa do Egito, pertencente a geração das grandes estrelas Nagwa Fouad, Soheir Zaki, Fifi Abdou ainda em atividade. A artista corrobora com suas palavras:

Então, basta que eu pareça acusada dos piores pecados, tudo o que faço fica imediatamente manchado. Quaisquer que sejam meus gestos, eles são desprezados. As piores intenções são atribuídas a mim, como se eu fosse atingida por uma falha original, manchada para sempre...Eu sou um raqa'sa⁶³. (Talaat, 2011, p.30, tradução nossa) ⁶⁴.

Entretanto a censura, o assédio e a violência não atingem somente bailarinas que dançam profissionalmente, mas também mulheres em seus momentos de lazer. A professora de literatura Mona Prince foi suspensa da Universidade de Suez, em que lecionava após um vídeo seu dançando em sua casa ser postado no Facebook. Em 2018, a professora foi demitida sob alegação de violar os regulamentos acadêmicos e não respeitar as tradições da “conservadora sociedade egípcia”⁶⁵.

⁶² Abdel Fattah Saeed Hussein Khalil as-Sisi está no governo desde o ano de 2014.

⁶³ raqa'as significa bailarina

⁶⁴ Voilà. Il suffit que j'apparaisse pour qu'on m'accuse des pires péchés, tout ce que je fais est immédiatement Sali. Quels que soient mes gestes, ils sont méprisés. On me prée les pires intentions, comme si j'étais frappée d'une fuate originale, à jamais tachée...Ja suis une raqa'as.

⁶⁵ **Por que um vídeo de dança do ventre de uma professora causou polêmica no Egito.** Terra. Mundo. 23 abr. 2027. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/por-que-um-video-de-danca-do-ventre-de-uma-professora-causou-polemica-no-egito,db2b76132d19744b49c88c2a4c90a6ffo0ftryfy.html>

Mona Prince pondera:

(...) Quando fiz esse vídeo, nunca esperei uma confusão dessas ou que seria demitida. A dança faz parte da minha cultura, é normal dançar. Você não é egípcia se não sabe dança do ventre. Eles estão com medo. Eles não querem que as pessoas sejam livres. Eles querem controlá-los se você começar a ser você mesmo. Expresse-se livremente, tenha controle sobre seu corpo. Meu corpo. Eles começam a se sentir como se eles estivessem perdendo o controle. Então, é claro, o regime não gosta disso. A universidade, como parte do sistema, não gosta. Ninguém pode me impedir de dançar. Me despediram, parei de dançar? Não, e eu vou continuar dançando. Não importa, eu vou ganhar esse caso. Porque é ridículo ter até mesmo um caso contra uma professora porque ela dançava em sua casa (Arte tv, 2019).

Em outra declaração, a bailarina Dina afirma sua postura diante da censura:

(...) mesmo que mil vezes as pessoas quisessem me quebrar, eu nunca desisti. Eu não vou desistir. Nem diante do ataque, nem diante do insulto, nem diante das ameaças. Eu sou mulher: isso me protege? Talvez. Minha única certeza é que não tenho medo. Caso contrário, como você pode seguir em frente se o medo aperta seu estômago? Como olhar para o amanhã? Eu nunca vou me curvar. Eu nunca vou me permitir fazer isso. Eu sei o que está no meu coração, o que está na minha consciência. Não estou fazendo nada de errado. E, no entanto, esta liberdade é cara. Minha vida é uma guerra, que começa de novo todos os dias⁶⁶ (Talaat, 2011, p.32).

Na homenagem dedicada à bailarina Tahya Carioca, em 1990, Edward Said descreve sua dança como “um longo arabesco estendido”. Definição bastante poética. Entretanto, suas próximas palavras descrevem a experiência e os interesses despertados com a possibilidade de ver a dançarina em cena durante a adolescência:

Cada um de nós sabia que estávamos vivenciando uma experiência erótica imensamente excitante — porque infinitamente adiada —, do tipo que nunca poderíamos esperar igualar na vida real. E esse era precisamente o ponto: esta era a sexualidade como um evento público, brilhantemente planejada e executada, mas totalmente não consumada e irrealizável⁶⁷ (Said, 1990, p.349).

Said faz um paralelo entre duas notáveis estrelas do Egito: Um Kalthoum e Tahya Carioca com palavras que soam atualmente desagradáveis:

⁶⁶ Et même si mille fois on a voulu me briser, je n'ai jamais cédé. Je ne céderai pas. Ni devant l'attaque, ni devant l'insulte, ni devant les menaces. Je suis une femme: cela me protège-t-il? Peut-être. Ma seule certitude, c'est que je n'ai pas peur. Sinon, comment avancer, si l'effroi vous serre le ventre? Comment regarder vers demain? Jamais je ne courberai l'échine. Jamais je ne me laisserai faire. Je sais ce qu'il y a dans mon cœur, ce qu'il y a dans ma conscience. Je ne fais rien de mal. Et pourtant, cette liberté coûte cher. Ma vie est une guerre, tous les jours recommencée.

⁶⁷ Each of us knew that we were experiencing an immensely exciting—because endlessly deferred—erotic experience, the likes of which we could never, hope to match in real life. And that was precisely the point: this was sexuality as a public event, brilliantly planned and executed, yet totally unconsummated and unrealizable.

Enquanto você não poderia realmente gostar de olhar para a corpulenta e severa Um Kalthoum, você não poderia fazer muito mais do que gostar de olhar para as excelentes dançarinas do ventre, cuja primeira estrela foi a libanesa Badia Massabni, também atriz, dona de cabaré e treinadora de jovens talentos. A carreira de Badia como dançarina terminou por volta da Segunda Guerra Mundial, mas sua verdadeira herdeira e discípula foi Tahia Carioca, que foi, eu acho, a melhor dançarina do ventre de todos os tempos. (...) Um Kalthoum se apresentou no casamento do Rei Farouk em 1936, e a festa luxuosa também foi a estreia de Tahia. Isso lhe deu uma proeminência que ela nunca perdeu⁶⁸ (Said, 1990, p.347).

Em outra passagem Said comenta sobre a atuação política da estrela da dança:

Um bem conhecido sociólogo egípcio me disse, por exemplo, que durante os anos quarenta e cinquenta ela tinha sido muito próxima do Partido Comunista. Isso, ele disse, foi "a radicalização das dançarinas do ventre" (...) Mais tarde, ouvi dizer que Tahia também havia emergido como uma das líderes de um sindicato muito vocal e politicamente avançado de atores de cinema, diretores e fotógrafos⁶⁹ (Said, 1990, p.352).

Ao encontrar com a bailarina quarenta anos depois de sua primeira experiência, Said conheceu um pouco mais sobre sua vida. Tahia descende de uma família da cidade egípcia de Ismaília, bastante atuante politicamente. Um tio de Tahia teria sido morto pelos britânicos. E dois integrantes da família tinham recebido o nome de “Nidal”, ou "Luta". Said afirma que para a bailarina, sua dança era mais que uma possibilidade para seduzir homens. Ela se via “corretamente, eu acredito — como parte de um grande renascimento cultural, um renascimento a-nacionalista nas artes baseado no movimento de independência liberal de Saad Zaghloul e sua revolução de 1919 (...)”⁷⁰ (Said, 1990, p.353).

Os depoimentos evidenciam a consciência dessas mulheres com uma pauta de empoderamento, manifesto e ação política. Todos os processos que envolveram a marginalização, a estereotipação, as mudanças políticas e socioculturais não conseguiram erradicar essa dança e suas praticantes. Mesmo com todo um discurso que tenta as colocar em

⁶⁸ Whereas you couldn't really enjoy looking at the portly and severe Um Kalthoum, you couldn't do much more than enjoy looking at fine belly-dancers, whose first star was the Lebanese-born Badia Massabni, also an actress, cabaret-owner, and trainer of young talent. Badia's career as a dancer ended around World War Two, but her true heir and disciple was Tahia Carioca, who was, I think, the finest belly-dancer ever. Now seventy-five and living in Cairo, she is still active as an actress and political militant and, like Um Kalthoum, the remarkable symbol of a national culture. Um Kalthoum performed at King Farouk's wedding in 1936, and the lavish party was also Tahia's debut. It gave her a prominence she never lost.

⁶⁹ A well known Egyptian sociologist told me, for example, that during the forties and fifties she had been very close to the Communist Party. This, he said, was "the radicalization of the belly-dancers." (...) I later heard that Tahia had also emerged as one of the leaders of a very vocal and politically advanced syndicate of cinema actors, directors, and photographers.

⁷⁰ Tahia saw her self—correctly, I believe—as part of a major cultural renaissance, a-nationalist revival in the arts based on the liberal independence movement of Saad Zaghloul and his revolution of 1919 (...).

desprezo ou pura sexualização. As bailarinas seguem lutando contra qualquer forma de opressão. A dança se modificou e suas praticantes reinventaram modos de dançar, fazendo com que essa manifestação resista em diferentes contextos.

As reações dessas mulheres sugerem um empoderamento pessoal e atitudes disruptivas contra a imposição de padrões e normas comportamentais exigidas. Para Kleba e Wendausen:

o empoderamento pessoal possibilita a emancipação dos indivíduos, com aumento da autonomia e da liberdade. O nível grupal desencadeia respeito recíproco e apoio mútuo entre os membros do grupo, promovendo o sentimento de pertencimento, práticas solidárias e de reciprocidade (Kleba; Wendausen, 2009, p.733).

Joice Berth defende que o conceito de empoderamento é o mecanismo de emancipação político e social que refuta as relações paternalistas, além de uma busca individual de conscientização e autoconhecimento como meios para contrapor o sistema de dominação machista. O empoderamento angaria formas heterogêneas de ação dentro dos grupos considerados minoritários. Busca uma atitude de enfrentamento das opressões, objetivando excluir a injustiça e equilibrar as múltiplas existências (Berth, 2019).

O conceito de empoderamento surgiu a partir das práticas feministas e seus movimentos, se tornando posteriormente uma teoria (Aithal, 1999, apud Sardenberg, 2006, p.01). Sardenberg analisa os objetivos do empoderamento nos diferentes contextos feministas, observando que este instrumento propõe a libertação das mulheres das opressões de gênero e patriarcalismo. No feminismo latino-americano, objetiva “questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero”, recuperando o controle dos “nossos corpos, nossas vidas” (Sardenberg, 2006, p.02).

Na perspectiva feminista, Batliwala defende que para:

(...) indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos” (Batliwala, 1994, apud Sardenberg, 2006, p.06)

No artigo “Explorando as dimensões psicológicas da dança do ventre: uma análise inicial dessa expressão artística e seus efeitos psicológicos”, Leite *et al.* (2024) analisa, à luz das teorias psicológicas e estudos culturais, os efeitos a dança do ventre e seu potencial enquanto estímulo ao empoderamento pessoal. Segundo os autores “A dança do ventre emerge como catalisadora de empoderamento pessoal, influenciando positivamente a confiança,

aceitação pessoal e percepção da sexualidade, promovendo bem-estar psicológico ao transformar, não apenas, o corpo, mas também, a mente e as emoções” (Leite *et al.*, 2024, n.p.).

A dança do ventre também é pesquisada enquanto estratégia feminista. Em seu artigo, Isil Egrikavuk aborda a dança do ventre a partir da Teoria do Grupo Silenciado, observando sua prática e estratégias em Istambul. Egrikavuk argumenta que a dança do ventre pode ter assumido uma identidade feminista ao resistir às dinâmicas de poder impostas no espaço público, em países onde as mulheres são assediadas devido a uma estrutura social de desigualdade e opressão entre gêneros (Egrikavuk, 2011, p.156).

A autora busca provocar as relações de gênero através de uma abordagem teórico-artística envolvendo corpo e dança. Essa estratégia resultaria em novas formas de comunicação que questionam as normas já estabelecidas (ibid., p.156).

O *boom* da dança do ventre nos Estados Unidos, nos anos 1970 e a busca por uma abordagem feminista da dança, não como um simples mito que sexualizava suas praticantes, pode ser avaliado como uma prática que buscava redefinir os estereótipos associados a ela (Keft-Kennedy, 2005, apud Egrikavuk, 2011, p.163).

A autora conclui que a marginalização da dança do ventre no Oriente Médio seria o resultado da repressão à sexualidade, feminilidade, fertilidade e energia feminina. Uma repressão que “não ocorre no nível da linguagem, mas no corpo. Aqui, o processo de emudecimento funciona por meio da descontextualização do propósito da dança”. Ao ter seu significado corrompido, a dança passa a ser subcategorizada e estigmatizada como uma prática inferior que serve apenas ao prazer sexual masculino (Egrikavuk, 2011, p.163-164).

4. VENTRE EM CENA- METÁFORAS DO CORPO E O CINEMA

Como já citado nessa pesquisa, a dança e o cinema são duas artes que necessitam do tempo e do espaço para sua existência. É nessa perspectiva que o presente capítulo busca interpretar as imagens em movimento, relacionando dança, corpo e cinema. Também foram abordados alguns elementos prévios sobre análise da dança na cena cinematográfica, como planos, câmera, montagem, corpo e espaço-temporal. O capítulo é embasado pelas teorias de Aumont (1995; 2003), Badiou (2002), Perez (2007), e outros estudiosos que correlacionam as duas áreas.

Jacques Aumont é um conhecido teórico do cinema, escritor e professor francês. Leciona na Universidade de Paris 3 e na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais. Também é diretor do Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa. É autor do título *A estética do filme* e, junto com Michel Marie, do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, ambos abordados nesse capítulo.

Alain Badiou é um filósofo, dramaturgo e romancista nascido no Marrocos. Atualmente leciona filosofia na Universidade de Paris-VII Vincennes e no Collège International de Philosophie. O autor faz uma crítica à estética filosófica tradicional, que não analisaria a totalidade da arte. A inestética seria, para ele, a única disciplina capaz de explicitar uma concepção de arte nessa direção.

Já Juan Bernardo Pineda Perez é professor titular da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Zaragoza, na Espanha. Investiga temas ligados à performance arte, cinema e estudos artísticos interculturais entre Oriente Médio e Europa. Perez é doutor pela Universidade Politécnica de Valencia, com a tese aqui utilizada como parte da metodologia.

4.1. Dança-corpo-dançarina e suas metáforas

Em seu livro *Pequeno manual de inestética*, Alan Badiou discorre sobre a dança como uma metáfora do pensamento, buscando a produção de sentidos do imaginário, ancorado na filosofia de Nietzsche. Para Badiou “(...) a dança é, antes de mais nada, a imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso”. Faz-se necessário, por isso, investigar as outras imagens resultantes dessa subtração, pois elas colocam a dança nessa “rede metafórica” (Badiou, 2002, p.79).

O autor associa a dança a quatro significados:

A dança é inocência, porque é um corpo de antes do corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. Brincadeira, é claro, pois a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção (Badiou, 2002, p.79-80).

O autor se apoia em Nietzsche para relacionar imagem, pensamento e movimento. Para Badiou, cada gesto de dança deve compor a origem da mobilidade e não uma consequência desta. Badiou cita as fontes de “O canto noturno”⁷¹ de Nietzsche, como imagens que dissolveriam o espírito de peso. Parafraseando Nietzsche, Badiou explica: “Minha alma é uma fonte que jorra e, certamente, o corpo dançante está propriamente em estado de jorro, fora do solo, fora de si mesmo” (Badiou, 2002, p.80).

Badiou afirma que o que torna a dança uma metáfora do pensamento é o que Nietzsche aponta sobre o pensamento como intensificação. A tese se opõe à ideia de que o pensamento é a origem e que o exterior seria sua forma de realização. Para Nietzsche, o pensamento se efetua no local em que principia. O pensamento seria o que se intensifica sobre si, ou sobre o movimento da sua intensidade (Badiou, 2002, p.80).

A imagem da dança, ou o que Badiou chama de “certa visão” seria algo natural, como uma ideia do pensamento intensificado. Porém, essa metáfora de visão da dança só pode ser alcançada quando não houver coerção exterior sobre o corpo, como uma ginástica que pressupõe obediência. Ela será, sim, encontrada, quando o seu foco de mobilidade estiver nele mesmo (Badiou, 2002, p.81).

O movimento seria “um traçado que atravessa e sustenta a unicidade eterna de uma afirmação”, como uma impulsão do corpo. Essa impulsão não projeta a dança no espaço fora de si, e sim, converge em “uma atração afirmativa que a retém” (Badiou, 2002, p.82).

A dança mostra como a impulsão pode-se tornar ineficaz no movimento, de maneira que não se trata de uma obediência, mas de uma retenção. A dança é o pensamento como refinamento. Estamos no oposto de qualquer doutrina da dança como êxtase primitivo ou agitações repetidas e descuidadas do corpo. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo (Badiou, 2002, p.83).

⁷¹ “É noite: falam agora mais alto todas as fontes que jorram. E também minha alma é uma fonte que jorra. É noite: despertam somente agora todos os cantos dos que amam. E também minha alma é o canto de alguém que ama” (Nietzsche, 2011. p.93).

A teoria se assemelha a corponectividade abordada por Lenira Rengel (2021). Corponectivo é um todo de mente e corpo, que não se junta, já está agregado em seu princípio. A teoria perpassa pelo autoconhecimento e a emancipação do corpo, pois o dualismo entre mente e corpo “subalterniza um corpo inferior a uma mente superior” (Rengel, 2021, p.265).

Rengel utiliza o conceito de cinesfera e a concepção de corpo proposta por Laban:

(...) a cinesfera (a esfera espacial labaniana dirigida diagramaticamente a vinte e sete direções), não é apenas física, ou um desenho como mote de improvisação. Não é apenas um estudo físico/geométrico do lugar espaço, ela cria diferentes espacialidades e trajetórias, todas elas são, também, psíquicas, culturais, formais e sociais (Rengel, 2021, p.261).

Para além da corponectividade, a Teoria do Corpomídia (Katz & Greiner) reconhece que o corpo é afetado pelo que está dentro e fora dele, em uma troca constante com o ambiente. O corpo é “a mídia de si mesmo” e elabora-se a partir de um processo evolutivo que escolhe as informações que o constituirão (Katz & Greiner, 2011, p.03).

O corpo em movimento seria a matriz do processo de comunicação e da cognição. Nesse contexto, o ambiente não se resume a um “contêiner” que o constitui, pois encontra-se no igual fluxo de influências, ou contaminações (ibid., 2011, p.03). Para as autoras:

A Teoria Corpomídia se propõe com o objetivo de favorecer uma leitura crítica do papel do corpo face ao que está em curso na nossa sociedade e, por isso, propõe que corpo e ambiente existem em um inestancável fluxo de trocas/contaminações, sublinhando que tanto um como o outro só existem nestas trocas incessantes (ibid., 2011, p.04).

Em sua análise, influenciada pela obra de Stéphane Mallarmé, Badiou identifica ainda seis princípios da dança que estão ligados ao pensamento e ao sensível. A saber: 1. a obrigação do espaço 2. o anonimato do corpo 3. a onipresença apagada dos sexos 4. a subtração a si mesmo 5. a nudez 6. o olhar absoluto. Acredito que essas concepções são bastante caras para o entendimento da dança do ventre fora do padrão de estigma e sexualização.

A primeira concepção, a obrigação do espaço, supõe que a dança necessita de um espaço para ser executada. Badiou afirma que das artes, a dança seria a única que demandaria o espaço real. Assim, o autor sustenta que a dança é “a única figura do pensamento que faz isso, de modo que seria possível sustentar que a dança simboliza o espaçamento do pensamento” (Badiou, 2002, p.86-87).

O segundo princípio é o anonimato do corpo, que implica que o corpo dançante em sua essência é um corpo-pensante, não uma pessoa. O que para Mallarmé seria o símbolo, oposto à

imitação. Temos, então, que o corpo que dança não imita alguém, um personagem, não representa algo. Enquanto em outras artes, pode representar um papel ou estar preso à imitação. Badiou salienta, ainda, que o corpo dançante, como expressão, não manifesta nenhuma interioridade, ele não expressa algo. Ele o é (Badiou, 2002, p.87).

A terceira concepção é a onipresença apagada dos sexos, uma ideia de Mallarmé que, inicialmente, pode parecer contraditória. A dança pode manifestar duas posições sexuais (homem e mulher), porém essa dualidade é abstraída. No centro da dança existe ao mesmo tempo uma conjunção de sexos, ou a sua onipresença. Entretanto, para Mallarmé "a dançarina não é uma mulher", ao mesmo tempo que dançarino não é homem, existe, sim, uma triplicidade de encontro e separação, uma onipresença ideal. De forma que não se pode sobrepor dançarino/dançarina a homem /mulher (ibid., 2002, p.88). Assim:

A energia disjuntiva da qual a sexuação é o código é colocada a serviço de uma metáfora do acontecimento como tal, ou seja, o fato de todo o ser conter-se no desaparecer. Isso porque a onipresença da diferença dos sexos se apaga ou se suprime, não sendo a finalidade representativa da dança, mas uma abstração formal de energia cujo traçado convoca no espaço a força criadora do desaparecimento (ibid., 2002, p.89).

O próximo princípio é a subtração a si mesmo. Badiou parafraseia Mallarmé com dois paradoxos: "A dançarina não dança" e a dança é "o poema liberto de todo o aparato de escriba". Lembremos, nesse caso, que a dançarina não é uma mulher e nem mesmo uma dançarina (ibid., 2002, p.89).

Paralelamente, o poema seria para Mallarmé, um vestígio. É o poema subtraído do próprio poema, da mesma forma que a dança da dançarina é subtraída da dança. "Precisamente porque a "verdadeira" dançarina jamais deve aparecer como a que sabe a dança que dança. Seu saber (que é técnico, imenso, conquistado dolorosamente) é atravessado, como nulo, pelo surgir puro de seu gesto" (ibid., 2002, p.90).

O quinto princípio é a nudez, estabelecida no corpo-pensamento. Este, então, dispensa uma roupa para sua efetivação. Essa dança não tem relação com outra coisa, senão ela mesma. A última concepção é o espectador, que posto por Mallarmé, deve ser absolutamente impessoal, da mesma forma que a dançarina é um símbolo e não um alguém. O autor pondera que se alguém assiste a uma dança, ele torna-se um voyeur. E para efetivar os princípios da dança o espectador precisa abdicar do olhar singular (ibid., 2002, p.90-91).

A dança, compreendida dessa forma, não se resume a um espetáculo. E o espectador não se torna um voyeur, pois não comporta o olhar desejante. O olhar precisa ser, para Mallarmé,

"um impessoal ou fulgurante olhar absoluto". O espectador necessita rejeitar seu olhar sobre os corpos como objetos de desejo, de fetiche, como corpo vulgar, para chegar ao corpo-pensamento (ibid., 2002, p.91).

Badiou, em seus escritos, também fez uma análise do cinema, relacionando-o ao pensamento e à filosofia, discorrendo sobre a percepção do movimento na tela. Para o autor, o filme opera retirando algo do visível ao cortar a imagem. O corte é essencial e até mais necessário do que a própria presença, pois é partir dele que se enquadrará a cena que posteriormente sofrerá a montagem (ibid., 2002, p.103)

Em sua perspectiva, Badiou acredita também que existe uma “poética do cinema” que interrelaciona as três formas de movimento descritas por ele, objetivando que a ideia visite o sensível. Para o autor, o cinema é o caso clássico que deslegitima a ideia de que a arte seria a forma sensível da ideia. Afinal, quando visitamos o sensível através da ideia não temos uma corporificação. A ideia não é separável, ela só existe no cinema enquanto debruçamo-nos sobre sua passagem (ibid., 2002, p.105).

Ele ainda discorre sobre três tipos de movimento que seriam, para ele, “falsos movimentos”: o global, o local e o impuro. O movimento global traz a ideia de eternidade antagônica de uma passagem. Já o local subtrai a imagem de si mesma, apresentando uma ideia diferente da sua imagem. O movimento impuro, aquele que se estabelece de uma arte a outra, uma transição impossível, pois resulta apenas na subtração e na passagem da ideia (ibid., 2002).

A hipótese do movimento falso surgiu para Badiou a partir do filme *Movimento em falso*, dirigido por Wim Wenders, em 1975. Coadunando com o filme, Badiou defende que o movimento no cinema também é falso, pois, o movimento só pode ser capturado de forma global, nos afastamentos de montagem entre os planos. Afinal, o cinema remeteria, como defendeu Walter Benjamin, ao “fora da imagem”, e sua tradução se confirma no pensamento (Baez, 2024, p.204).

Através das ideias de Badiou temos uma percepção da dança como elemento que dá voz a uma visibilidade metafórica do pensamento em sua constituição. A dança estaria no lado oposto às concepções arraigadas na ideia de um corpo que dança e não pensa. A dança encontra-se conectada ao pensamento, como elemento que pertence a si mesmo.

4.2. Ventre em cena- Modos de ver a dança no cinema

As linguagens do cinema e da dança são tangenciadas por diversos elementos em comum. A frontalidade presente na dança cênica e no cinema nos expõe uma das primeiras similaridades. No século XVII, após a dança sair dos salões e ocupar os palcos, passou a necessitar da frontalidade teatral, onde o bailarino se apresentava de frente para o público.

De acordo com Challet-Haas: “A técnica da dança clássica tinha sido construída para ser vista de frente (num teatro à italiana). Esta “face” representada para o público (ou pelo frio de um salão nobre cortez) determina um polo de atração a partir do qual se organizam os movimentos e deslocamentos do bailarino”⁷² (Challet-Haas, 1984, apud Gadelha, 2010, p. 214).

Nos espetáculos de dança o espectador determina a direção da espacialidade do dançarino. Essa espacialidade também era seguida nos filmes. Acosta aponta que nas primeiras produções cinematográficas de dança as apresentações eram feitas em palcos de teatro. A câmera era fixada no centro da plateia, fazendo com que o espectador tivesse a mesmo ponto de vista do público de teatro. Foi com o coreógrafo Busby Berkeley que a dança se emancipou da frontalidade da tela. Berkeley passou a “explorar perspectivas incomuns e manipulações de tempo e espaço em seus filmes” (Rosiny, 2007 apud Acosta, 2012, p.23).

Conforme nos conta Tomazzoni, o cinema revolucionou os modos de produzir, difundir e perceber a dança e o próprio corpo na dança. Com o cinema, ocorre uma fragmentação do tempo, do espaço e do corpo, reconstruindo a percepção, a apreciação e a validação sobre ele (Tomazzoni, 2012, p.53-54)

Os primeiros filmes demonstraram que a relação entre o cinema e a dança passa de um simples registro para proposição de novas colaboração entre as duas artes:

“Novas possibilidades passam a ser exploradas, como bailarinas dançando sob diferentes pontos de vista, ou assistir apenas a planos fechados, que colocavam em evidência parte de seus corpos (pés, olhos, quadris, braços, cabeças). Além disso, diferentes escalas de corpo convivem na tela, como os filmes nos quais apareciam microbailarinas. E não apenas o corpo ganha outra possibilidade de combinação dançante, mas com os movimentos de câmera e a gramática de montagem, o cinema passa a criar também uma espécie de coreografia paralela, colocando o mundo (com seus objetos e imagens) também a dançar (Tomazzoni, 2012, p.54-55)

⁷² La technique de la danse classique avait été construite pour être vue de face (dans un théâtre à l’italienne). Cette “face” représentée par le public (ou par la glace d’une salle de cours) détermine un pôle d’attraction à partir duquel s’organisent les mouvements et déplacements du danseur (Challet-Hass, 1984, p. 81 apud Gadelha, 2010, p. 214).

Intolerância, de D. W. Griffith é um dos primeiros grandes filmes onde a dança aparece. Várias bailarinas conduzem uma dança ritual, descendo os degraus de uma escadaria. Uma das inovações da cena é o movimento de câmera que vai do plano geral superior, mostrando todo o espaço desejado, se aproximando lentamente das dançarinas. Logo após a câmera se aproxima novamente do centro, dessa vez, onde um casal de bailarinos dança (Tomazzoni, 2012, p. 65).

Figura - 17 e 18: Frames do filme Intolerância



Fonte: Filmes do Cinema Mudo. Intolerância (1916). YouTube, 19 abr. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdEpVmHWbsU&t=4458s>. Acesso em: 09 jan. 2025

Griffith é considerado o criador de uma gramática cinematográfica, que o desvinculou o cinema de imagens feitas com planos fixos. Para Tomazzoni, Griffith “se valeu de close-ups, da montagem paralela, dos movimentos de câmera, da inserção de detalhes, estabelecendo o que se poderia chamar de uma dramaticidade às imagens, ou, melhor ainda, quem sabe, de uma coreografia das imagens” (Tomazzoni, 2012, p.65).

Com o surgimento do som, os filmes passaram a sincronizar a dança com a música. Entretanto, Brum afirma que o fato restringiu a mobilidade da câmera nas primeiras produções, pois ao encerrar a cena, a câmera era reposicionada, retomando a perspectiva estática dos filmes anteriores (Brum, 2012, p.84).

Durante a Era de Ouro em Hollywood, as cenas de dança, em sua maioria coreografadas pelo também bailarino Fred Astaire, mantinham o plano-sequência sem qualquer efeito especial para representar a dança o mais fiel possível ao original. A câmera estava à serviço da dança (Brum, 2012, p.87).

O plano-sequência resume-se a um plano longo e articulado que representa uma sequência. Foi defendido por Bazin, por se tratar, do seu ponto de vista, de um dispositivo realista, junto com a profundidade de campo, preservando o tempo de duração real. Um plano

longo pode também ser definido como um plano onde nenhuma mudança ou sequência de ações acontece, distinguindo-o do plano-sequência (Aumont, Marie, 2003, p.231).

Astaire detinha o controle artístico sobre seus números de dança, incluindo os realizados para o cinema. O artista poderia, assim, influenciar o modo de filmar as cenas. Para Astaire, a dança deveria transmitir o conceito como um fio contínuo não devendo ser cortada ou interrompida. De acordo com Souza, por ser um excelente dançarino, o astro dispensava truques de câmera ou que a câmera se movimentasse em diferentes pontos de vista (Souza, 2005, p.45).

“A câmera era usada de forma que valorizasse a dança de corpo inteiro, sem cortes, para que seu fluxo não fosse interrompido. Ela o acompanhava e deixava, assim, que a magia de sua dança fosse revelada. Para conseguir esse efeito Fred precisou transpor barreiras técnicas” (ibid., 2005, p.45).

Astaire, junto com sua equipe, percebeu que o afastamento e aproximação da câmera em relação ao seu corpo causava um desfoque de imagem. Após tentativas de solucionar o problema, o dançarino criou a “plataforma Astaire”. Uma única câmera era fixada ao equipamento, que com auxílio de rodinhas, filmava a dança. A cena era filmada com auxílio do mecanismo em uma linha abaixo do nível dos olhos e permitia que a câmera mantivesse o foco (ibid., 2005, p.45)

“A câmera passou, então, a dançar junto com Astaire, seu movimento tornou-se uma extensão natural do olhar do espectador. A câmera fluía através de uma técnica tão bem executada que se tornava invisível e valorizava a ação que realmente interessava, contribuindo para o envolvimento catártico do espectador” (ibid., 2005, p.45).

Contrariando o modelo de Fred Astaire, nos trabalhos de Busby Berkeley, a dança estava à serviço da câmera. Os bailarinos eram organizados pelo cineasta ao criar padrões de movimentação, além de “efeitos ópticos projetados especificamente para a câmera, “a fotografia era a coreografia”. Ele criou uma dança para a câmera a partir de movimentos sofisticados e mergulhos vertiginosos — sua principal assinatura estética” (Porter, 2009 apud Brum, 2012, p.88-89).

A câmera pode ser comparada ao olhar do espectador. Para alguns teóricos, por poder guiar o olho de quem assiste, para outros, por registrar uma realidade de forma objetiva. (Aumont, Marie, 2003, p.40-41) O olhar da câmera, munido de elementos como o ponto de vista, a distância, o enquadramento, o movimento e a profundidade de campo, é calculado, deliberado e voluntário (ibid., 2003, p.215).

Os diversos pontos de vista e escalas podem configurar uma variedade de resultados estéticos, além de auxiliar a coreografia nos filmes de dança. Entretanto, Costa salienta que a

câmera realiza três operações no espaço que devem ser pensadas e não podem ser escolhidas por quem filma. A quebra com o espaço tridimensional e introdução da bidimensionalidade é a primeira operação. Visto que, a bailarina dança em um espaço tridimensional e ao ser filmada, essa representação é reproduzida em um espaço bidimensional (Costa, 2012, p.205-206).

A segunda operação é uma cisão da continuidade espaço-temporal. Essa quebra pode ser percebida desde o modo como o movimento é reproduzido em instantes fixos nos fotogramas, até as diversas possibilidades de enquadramento e corte que manipulam o espaço-tempo (ibid., 2012, p.206).

A última operação é a mudança do olhar, de estereoscópico para o monoscópico⁷³. De acordo com Costa, a lente da câmera apresenta uma visão monocular “criando um espaço hierarquizado em função de um ponto de vista central” (ibid., 2012, p.207). De acordo com Machado o que acontece é que a “narrativa” cinematográfica devolve o “ponto de vista” à sua origem óptica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera (Machado, 2007, p.21).

Em analogia com a pintura Renascentista do Quattrocento, o ponto de fuga se encontra diametralmente em oposição a outro ponto fora do quadro:

“(…) onde está o olho doador da cena, numa palavra: o ponto de vista do sujeito da figuração. O ponto de vista é, portanto, a inscrição do local de onde se olha a cena, ponto de fixação dos aparelhos utilizados pelo artista para dispor a imagem em perspectiva” (Machado, 2007, p.22).

A noção de corpo também muda com as diferentes possibilidades trabalhadas com a câmera. A mobilidade da câmera trouxe novas perspectivas e experiências estéticas, vinculando o corpo que se movimenta e os diferentes pontos de vista, que podem ser múltiplos em relação ao dançarino (Acosta, 2012, p.24).

De acordo com Acosta (2012), a dança executada em um espetáculo presencial propõe uma noção de corpo que se vincula ao espaço temporal. O tempo é o mesmo para o bailarino e o espectador. Já no filme de dança, espectador e dançarino dispõem de temporalidades díspares. O grande desafio é tornar crível a ilusão temporal exibida na tela (De Mey, 2010, apud Acosta, 2012, p.24-25).

O espaço e o tempo são, então, dois elementos de extrema importância a serem definidos ao criar uma cena coreográfica. Ambos apresentam uma multiplicidade de possibilidades de

⁷³ O olhar estereoscópico é definido como a habilidade que o olho humano tem de perceber proporção, volumetria e profundidade do espaço e objetos à nossa volta. Essa qualidade resulta da capacidade do cérebro humano de combinar as imagens captadas pelos olhos, com ângulos diferentes de visão.

redimensionamento e descontinuação. Essa percepção viabilizou aos coreógrafos buscar alternativas que se opunham à “incontornável tendência de continuidade espaço-temporal do palco” (Caldas, 2012, p.248-249).

Aumont analisa o cinema como arte do espaço. Entretanto, o espaço não pode se resumir a um quadro visível. Para Aumont, o espaço fílmico não é apenas um quadro. O quadro delimita a imagem e capta uma parte desse espaço, imaginário, chamado também de campo (Aumont, 1995, p.12). Já o prolongamento desse espaço, que não é visível, é chamado de fora de campo. Nele se incluem elementos como personagem e cenário que não estão dentro do campo, mas são associados a ele de forma imaginária. O campo e o fora de campo fazem parte de um todo homogêneo denominado espaço fílmico ou cena fílmica (ibid., 1995, p.24-25).

Os espaços bidimensionais e tridimensionais são questionados em sua análise da tela, citando a dupla realidade de Maurice Pirene. Segundo esta concepção, o olho percebe como reais o espaço plano da superfície bidimensional e a visão do espaço em profundidade. Porém, Aumont coloca esse fato como raro. A escolha mais comum do observador seria ver a tridimensionalidade da obra, exceto pintores e estudiosos de arte (Aumont, 2004, p.144).

O espaço repousaria então sobre as convenções (linhas, contornos, luz e cores). O que seria aceitável, pois já existe a sistematização que opera tais convenções como naturais. E sempre será natural se tiver esse mínimo de elementos (Aumont, 2004, p.146).

A cineasta Maya Deren foi responsável por inovar nos filmes de dança. Deren deu ao cinema um caráter artístico mais pessoal, utilizando a câmera 16mm. Outros recursos como a dupla exposição fotográfica, a câmera subjetiva, sombras e destaques para fragmentos de corpo, possibilitaram a cineasta a criação de um cinema experimental que reconstrói espaços e temporalidades. “Como se ao editar um filme o cineasta estivesse montando uma coreografia das imagens, trabalhando com o tempo e o espaço, assim como fazem os orquestradores do corpo” (Spanghero, 2003, p.33-34).

A coreografia é a arte de compor movimentos corporais, de forma estruturada, com elementos como o espaço e o tempo, além do movimento, a fim de organizar determinada dança, feita por um coreógrafo. O termo “choréia” vem do grego e quer dizer dança. Já os termos “gragh” ou “gráphein” significam escrever. Coreografia significa, então: escrita da dança ou composição da dança (Rengel, 2016, p.26).

A montagem de uma coreografia de imagens nos filmes de dança também opera com as noções de tempo e espaço, onde o movimento do corpo e a ação da câmera, unem-se posteriormente à edição e montagem compondo uma obra diferenciada. Alguns trabalhos de Maya Deren, como *A Study in Choreography for Camera*, nos permitem observar uma

composição baseada no movimento do bailarino e na continuidade/descontinuidade desses movimentos, alternando o espaço onde é executada a dança. A fragmentação do espaço, os cortes de montagem e a fluidez do bailarino resultam em uma espécie de geografia do espaço (Acosta, 2012, p.24).

Perez acredita que o coreógrafo-diretor e as diretrizes que encaminha para a montagem nos filmes musicais e de ação expandem as possibilidades cinéticas que possibilitaram a prática da coreografia a partir do cinema e uma nova posição para o coreógrafo, dividindo o papel de diretor do filme (Perez, 2003, p.09)

A montagem é, por conseguinte, a união de fragmentos do filme, com ordem e comprimento determinados anteriormente. Os primeiros filmes eram compostos somente por um plano, fato que mudou após 1910, quando a sucessão dos planos foi aperfeiçoada, através do *raccord*⁷⁴ e do princípio da alternância. (Aumont, Marie, 2003, p.195-196)

Pode-se dizer que a função da montagem⁷⁵ é a mudança de planos, tal como a mudança do ponto de vista, guiando o espectador. Entretanto, existem outras funções que podem ser evocadas como marcar as ligações e separações; construir metáforas; induzir diferentes ritmos e estabelecer efeitos plásticos (ibid., 2003, p.196).

Nos filmes de dança um dos artificios utilizados para reconstruir a coreografia é a elipse. Para Perez, as elipses aplicadas nas montagens originaram uma maior dinamização da continuidade da narração. O autor afirma que o uso das elipses permite uma flexibilização na fragmentação do espaço, do tempo e do movimento (Perez, 2003, p.158).

A ideia de elipse foi importada do meio literário e pode ser identificada no cinema a “cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (Aumont, Marie, 2003, p.97).

⁷⁴ Raccords são ligações feitas através de efeitos visuais e sonoros que dão continuidade a cena e continuidade dos planos.

⁷⁵ Existem variados tipos de montagem no cinema. Alguns deles são a montagem orgânica (escola americana), a dialética (escola soviética), a quantitativa (escola francesa do pré-guerra) e a intensiva (escola expressionista alemã). Entretanto, não adentraremos nessa pesquisa na multiplicidade de montagens e seus criadores.

4.3. Ventre em cena: A dança (em) cena

Como já apontado anteriormente na metodologia dessa pesquisa, será realizado um panorama de filmes que tem a dança do ventre como um de seus objetos. A dança em cena, encena uma coreografia com recortes referentes ao movimento intrínseco aos três elementos analisados por Perez (2006), a saber: a bailarina(corpo), a câmera e a montagem.

O primeiro item destaca a bailarina e seu corpo que é fragmentado nos cortes ou entradas e saídas de campo. O corte da cena é feito durante a execução dos movimentos de dança, ou na entrada/saída do corpo na cena. As partes do corpo filmadas também se tornam protagonistas da narrativa cênica.

O primeiro deles é o filme egípcio *Laylet Gharam/A night of love*⁷⁶, dirigido por Ahmed Badrakhan em 1951. O filme foi inscrito no festival de Cannes, de 1952. Na cena de dança, a bailarina Tahia Carioca aparece atrás de uma cortina e entra no saguão para se apresentar (A). A câmera enquadra, a seguir, o plano médio (B). A bailarina executa shimmies⁷⁷ de quadril e oitos, logo após executa círculos médios (C), que evoluem para círculos grandes fora do eixo (D). O corte é feito durante o movimento, começando em um plano e terminando em outro (C, D).

No plano E outro corte é feito no momento em que o movimento de círculo grande é impulsionado pelo corpo. O movimento termina no plano seguinte (F). A sequência desse movimento pode ser observada nos frames F1, F2, F3 e F4. Outro corte pode ser percebido em um dos movimentos característicos dessa bailarina, a parada com tremido de ombro. O movimento começa no meio primeiro plano (G) e termina no plano médio (H). Os planos I e J demonstram mais um exemplo.

⁷⁶ Sinopse: A história gira em torno de Laila, uma menina abandonada que é criada em um orfanato. Ela trabalha como enfermeira, mas é alvo de conspirações de seus colegas de trabalho. Um jovem rico se apaixona por ela, mas seu pai se opõe ao relacionamento ao descobrir o segredo de Laila, que a leva a procurar por seus pais biológicos. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

⁷⁷ Tremido do corpo que resulta da combinação de movimentos de dança do ventre. O shimmie combina flexão alternada dos joelhos, podendo haver a batida do quadril lateralmente, ou em L. Já o shimmie de tensão envolve a contração muscular dos quadríceps. Outros tipos de tremido podem ser realizados com outras partes do corpo.



A



B



C



D



E



F



F1



F2



F3



F4



G



H



I



J

O segundo filme desse grupo é *Cast a giant shadow/À sombra de um gigante*⁷⁸, de 1966, com direção de Melville Shavelson. O filme conta a história das experiências de um oficial judeu-americano (na vida real David Mickey Marcus) ao comandar as forças armadas de Israel durante o conflito árabe-israelense de 1948.

⁷⁸ Sinopse: Mickey Marcus (Kirk Douglas), herói de guerra norte-americano, vai para Israel com a missão de ajudar na criação de um exército nacional. Marcus treina os homens e a guerra se aproxima. Além dos árabes, ele se preocupa com seus sentimentos. Casado com Emma (Angie Dickinson), que sempre foi contra sua partida, ele não consegue conter sua atração por Magda (Senta Berger). As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

A dançarina, interpretada por Samra Dedes entra em cena, executando shimmie de quadril e peito, na dança que acontece em um acampamento militar. Após o primeiro corte ela entra e sai de campo (B). Não vemos seu rosto, apenas seu tronco. O corpo é fragmentado, dando ênfase ao quadril. Na cena C, a bailarina aparece no plano frontal, ainda fragmentada. Atrás dela é possível ver quatro homens. No plano seguinte (D), a bailarina entra em cena e se abaixa. Só assim, podemos ver seu tronco inteiro, porém seu rosto está voltado para os outros personagens. Ela executa um cambrée⁷⁹, e recebe tapas no abdômen de um dos personagens que pede incomodado que ela se retire (E, F). Mais uma vez a dançarina tem seu corpo fragmentado ao sair de cena.



A



B



C



D



E



F

⁷⁹ Movimento de flexibilidade do ballet clássico onde o tronco da bailarina arqueia-se para trás. A cabeça segue o movimento.

O terceiro filme dessa lista é o egípcio *Wakr Al Ashrar*⁸⁰, de 1972, dirigido por Hasan El-Saifi e estrelado por Soheir Zaki. A bailarina dança por trás de arbustos (A). Logo depois, sai de cena deixando seu véu no ar (B). Ela corre e aparece no próximo plano. Na cena C, entra no campo com o fragmento da perna. A câmera em ângulo plongée⁸¹ desliza em travelling⁸² vertical (D, E) até a linha dos nossos olhos (F). A artista é enquadrada em plano médio (G, H). Na sequência I e J o corpo entra no campo fragmentado mais uma vez.



A



B



C



D

⁸⁰ Sinopse: A polícia tenta capturar uma quadrilha de contrabandistas. Enquanto um policial competente é designado para o caso, outro agente tenta se infiltrar por dentro da quadrilha. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

⁸¹ Plongée: Palavra francesa que significa “mergulho”. Ângulo de câmera, também chamado de “câmera alta”. A câmera está acima do nível dos olhos e volta-se para baixo. O seu contrário é o contra-plongée.

⁸² Movimento de câmara que se desloca com o auxílio de outro equipamento que permite essa movimentação. No travelling vertical, a câmera se movimenta para cima ou para baixo.



E



F



G



H



I



J

No segundo grupo de filmes temos o destaque para a câmera, não se valendo apenas dos chamados “movimentos de câmera”, como *traveling* ou *zoom*⁸³. E sim, da repetição do movimento na união de dois planos. A câmera desliza, dança, sobe ou desce, se aproxima do nível do solo. Ela deixa de ser espectadora para ser atuante.

A primeira cena faz parte do filme norte-americano *Vale dos reis*⁸⁴ (1954), dirigido por Robert Pirosh, com a participação da bailarina Samia Gamal. Na cena, a bailarina dança em um

⁸³ Movimento no qual a câmera se aproxima do objeto ou elemento filmados.

⁸⁴ Sinopse: Um grupo de arqueólogos viaja ao Egito com a intenção de encontrar um importante sarcófago enterrado no vale dos reis. Durante a viagem vão se encontrar com ladrões de tumbas, que também estão interessados em encontrar o mesmo lugar. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

palco improvisado diante de populares que admiram sua presença. A cena intercala os cortes e pontos de vista diferentes de Gamal dançando. A protagonista avista a bailarina dançar nos planos gerais de A e B.

O plano C enquadra a protagonista. No plano D a câmera é baixa⁸⁵. No plano F a bailarina chega a brincar com a protagonista com movimentos de mãos. Em outra sequência a câmera é posicionada do ponto de vista da porta da tenda que a senhora acabou de sair, em direção à apresentação da bailarina. A personagem se mostra incomodada e espremida entre o público, a dançarina e a tenda, ou a câmera.



A



B



C



D



E



F

⁸⁵ Câmera baixa é outra denominação para contra-plongée.



G



H

O segundo filme, *Zannouba*⁸⁶, de 1956 foi uma produção egípcia, dirigida por Hasan El-Saifi e Helmy Rafla, com participação da bailarina Samia Gamal. A cena tem início com um personagem deitado em primeiro plano. Samia aparece logo acima, no topo de um caminho. O plano B é fechado na bailarina. Esta, por conseguinte, desce pelo caminho com giros e passos lentos acompanhada pela câmera (C). O próximo plano (D) é fixo e mostra a bailarina dançando com dois homens vestidos com smolkings⁸⁷, que se alternam com mais dois bailarinos.

No plano E, a bailarina se descola com a câmera em travelling, então é feito um corte e Samia entra no plano (F) seguinte. Nos planos G e H a bailarina retorna para o centro da composição acompanhada da câmera em travelling e logo após há um afastamento em zoom out⁸⁸. Nesse momento a câmera mostra um plano geral. O próximo frame (I) intercala um plano conjunto. No plano J a câmera capta a partir de um ângulo plongée absoluto⁸⁹. Logo após o movimento de câmera muda para o travelling vertical, até chegar na linha dos olhos do espectador (K, L). Em seguida, a bailarina caminha em direção ao ator deitado (M). A câmera nesse momento aplica um zoom out se afastando (N).

⁸⁶Sinopse: Um bandido, lidera uma gangue para cometer seus crimes. Ele ama uma das filhas da vizinhança (Sanaa), noiva de seu primo militar (Al-Atra), que vai participar da Guerra da Palestina. Ele faz um plano para Al-Asta cair. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

⁸⁷ Traje de cerimônia masculino.

⁸⁸ Movimento onde a câmera se afasta do objeto ou elemento filmados.

⁸⁹ A câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo, a 90° graus.



A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L



M



N

O terceiro exemplo está no filme *Rei dos reis* (EUA)⁹⁰, de 1961. O filme foi dirigido por Nicholas Ray e a atriz Viveca Lindfors interpreta a personagem Salomé. A cena se inicia com a câmera plongée (A). Após um corte, temos o plano geral (B). Em seguida, no plano C a câmera capta a atriz no ângulo de perfil. No plano D a atriz executa um movimento semelhante a um

⁹⁰ Sinopse: Quando a notícia se espalha pela Judéia de que o filho de Deus deve nascer em Belém, o rei Herodes (Frank Thring) exige que todas as crianças sejam mortas. Maria (Siobhan McKenna) foge com seu filho, Jesus (Jeffrey Hunter), que cresce pregando, realizando milagres e adquirindo devotos. Um dos seus seguidores, Judas (Rip Torn), o trai e ele é condenado à crucificação. Mas Jesus sempre soube do seu destino e se preparou para a morte. As imagens do filme foram captadas do dvd. Acesso em 03 jan. 2025.

mergulho, a câmera foca apenas nela. No próximo corte a personagem já está em pé e a cena abre para um plano conjunto (E).

A atriz executa movimentos de quadril e braços se posicionando à frente dos demais personagens, em plano americano (F). Na cena G a câmera retoma o plano conjunto. A coreografia apresenta formas geometrizadas com inspiração egípcia um tanto estereotipada. Não são observados movimentos de uma gramática da dança do ventre. Em outro destaque a câmera enquadra os personagens em ângulo Zenital⁹¹ (H). No frame I, a personagem continua suas movimentações de braços e mãos. A câmera alterna o meio primeiro plano (I) com plano geral (J, K) e plano médio (L).



A



B



C



D



E



F

⁹¹ Outra denominação para o ângulo plongée absoluto. A câmera está a 90° do objeto, formando um ângulo reto com o chão.



G



H



I



J



K



L

No terceiro grupo de filmes debruçamo-nos a observar as manobras de montagem presentes nas produções. Os diversos pontos de vista que a câmera capta ou a fragmentação dos planos, criando um elo narrativo para a história. Nessa perspectiva, podemos observar zooms, formas caleidoscópicas, diferentes lugares para posicionamento da câmera e movimentos de diferentes ângulos, quebrando a frontalidade teatral.

O primeiro desses filmes é o americano *Arabian nights* (1942)⁹², dirigido por John Rawlins e estrelado por Maria Montez. O primeiro plano (A) mostra o anúncio da dançarina feito com o chacoalhar de um pandeiro. Após o primeiro corte, começa a apresentação com a entrada de bailarinos fazendo piruetas (B). Nos cortes a seguir, Salomé chega em sua carruagem

⁹² Sinopse: A dançarina Sherazade sonha em se tornar a esposa do califa Haroun, cujo irmão Kamar dá um golpe de estado e assume o poder. Com Sherazade capturada por Kamar e vendida como escrava, Haroun precisa encontrá-la e criar um plano para retomar o trono. As imagens do filme foram captadas do dvd. Acesso em 28 jan. 2024.

e faz a entrada com as bailarinas. (C, D). Nos planos E e F a câmera mostra pontos de vista diferentes, por trás do rei e no alto, em plongée.

No plano G, a dançarina realiza um cambrée, ela quase olha para a câmera, demonstrando intimidade com o espectador. Outro ponto de vista pode ser observado no frame H, que se abre e mostra um plano conjunto. Na cena I, temos uma visão maior do plano. O plano J é fechado em um detalhe, mostrando as mãos de Salomé dançando ao derramar o veneno na taça. No plano K a personagem executa movimentos mais secos e vertiginosos, não exatamente da dança do ventre. A música muda e movimentos de braço apontam para direções diferentes. A cena de dança finaliza no plano L com um ângulo alto mostrando os personagens de costas e parte do cenário.



A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L

O segundo filme desse grupo é *Salomé* (EUA)⁹³, dirigido por William Dieterle, encenado por Rita Hayworth, em 1953. A atriz foi uma das principais estrelas de Hollywood encarnando, muitas vezes, o papel de *femme fatale*⁹⁴, um personagem ao mesmo tempo potente

⁹³ Sinopse: A princesa Salomé, filha do rei Herodes da Galileia, retorna ao reino do pai após se apaixonar pelo comandante do exército. A malvada Herodiade, mãe de Salomé, planeja usar a dança da filha para que o profeta João Batista seja condenado e decapitado. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.

⁹⁴ Expressão em francês referente à figura da mulher fatal retratada no cinema. A mulher misteriosa, sedutora e poderosa.

e ambíguo. A cena brinca com revelações da dançarina, através de diferentes perspectivas, referenciando a sua sensualidade.

No plano A, Salomé se exhibe por trás de uma pilastra, se despindo de seu véu, em um enquadramento de meio plano. A transparência dos tecidos são quase que enigmas do mistério de sua dança. Mais adiante, ao retirar os sete véus, a atriz também veste um figurino em tom similar ao de sua pele.

O corte para a cena B mostra personagens em um plano secundário. Os olhares do público, do rei e de Salomé estão sempre em correspondência. A seguir, Salomé aparece em primeiríssimo plano com uma expressão séria (C). Mais personagens aparecem nos enquadramentos seguintes, sendo o rei Heródes filmado no ângulo contra-plongée, demonstrando sua importância (E).



A



B



C



D



E



F



G



H

Nos frames G e H, Salomé começa a caminhar pelo salão e o plano abre para geral, mostrando a imponência do cenário e o público. Na cena I, a câmera está atrás do ombro do rei, por onde podemos ver a atriz. Outra câmera no meio do público registra sua caminhada/dança de um ponto a outro (J). Um contra-plongée registra a personagem retirando o véu (K). O gesto continua visto de um ângulo superior (L).



I



J



K



L

São intercalados: plano geral, meio primeiro plano e plano médio (M, N, O, P, Q). Em R Salomé aparece em primeiro plano em mais um corte com um ar desafiador. Em S e T a câmera faz um travelling vertical mostrando o véu caindo no chão. Em U, a personagem continua a se movimentar em meio primeiro plano retirando os véus. Na sequência V, a câmera se afasta em zoom out e enquadra um plano médio. A atriz se posiciona ao lado da coluna, fazendo uma pose que remete à dança e ao Egito, cruzando as mãos no ar, acima da cabeça. X e Y mostram a personagem de costas, em outro ponto de vista, onde a atriz encena o mistério do véu para o público à sua frente, mas é desvelada pela câmera que exhibe suas costas. Em Y1, Y2 e Y3 o plano aproxima a câmera da atriz em zoom in, assustada ao ver a cabeça de João Batista em uma bandeja.



M



N



O



P



Q



R



S



T



U



V



X



Y



Y1



Y2



Y3

A dança apresentada pela atriz traz elementos, poses e a tão famosa encenação da dança dos sete véus, carregada de carga erótica, assim como a atuação de Hayworth que não exibe grandes movimentos distintos da dança preterida. Assim como outras representações de Salomé, a personagem se veste de atributos, joias, véus e roupas, mas entre eles não encontramos, de fato, a dança.

O filme *Amirat el djezira/The Princess of the Island*⁹⁵ foi estrelado por Tahia Carioca em 1948 e dirigido pelo egípcio Hassan Ramzy. A bailarina inicia a dança movendo os ombros. A câmera foca em meio primeiro plano (A). Em seguida, recua em travelling frontal (Dolly) no plano B. A câmera continua se afastando até assumir um plano de conjunto (C). A seguir, a montagem intercala o plano do coro, da cantora e da bailarina (D, E, F, G). No plano H outro corte acontece, mostrando um outro coro masculino. Assim, a montagem cria o elo com a música e seus cantores.

⁹⁵ Sinopse: Uma princesa, resgatada de um ataque e criada por um servo, é posteriormente sequestrada de seu reino tranquilo por um líder poderoso que planeja torná-la sua esposa. O servo e seus ajudantes escravos desajeitados partem para resgatá-la da corte real. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em: 28 dez. 2024.



A



B



C



D



E



F



G



H

Nos planos I, J e K temos um movimento de câmera (travelling vertical) que mostra aos poucos o corpo da bailarina. Em L, M, N e O, a câmera se aproxima em zoom in. Nos planos P, Q e R, ao mesmo tempo que a câmera se afasta a bailarina executa vários giros. Nos planos T e U a câmera continua o zoom out e a dançarina finaliza sua dança de joelhos.



I



J



K



L



M



N



O



P



Q



R



S



T



U

No próximo exemplo, temos a interação entre os três elementos de igual forma: a câmera, a montagem e a bailarina. Ou seja, ao mesmo tempo em que os movimentos do corpo fragmentado protagonizam o filme, os movimentos de câmera acompanham a bailarina e a alternância dos planos ajuda a narrar a história dançada. Nesse momento podemos perceber um artifício de metalinguagem, onde o cinema fala sobre ele mesmo. No caso aqui citado, falamos de uma metadança. O momento em que o filme (ou cena), utilizando o movimento no espaço e no tempo se inscreve numa outra linguagem, a dança, trazendo uma maior dimensão artística para a representação do próprio movimento, que é dançado, filmado, sentido.

O filme egípcio *Aelit Zizi'/Zizi's Family*⁹⁶, de 1963 foi dirigido por Fatin Abdulwahhab e teve a participação da bailarina Soheir Zaki. Fragmentos do corpo da bailarina aparecem atrás de um narguilé (A, D, E), intercalados com imagens de meio primeiro plano (B, C, F).

A fumaça do narguilé mistura-se aos pequenos pedaços de corpo e roupa de Soheir, criando certo mistério sobre a dançarina. No quadro D, vemos dois elementos fortes na cena, o quadril e o narguilé. No quadro F, a bailarina aparece com uma expressão que se destaca, envolta pela fumaça que se expande no ambiente. O público também aparece nos cortes em G, H e I. A reação e o efeito hipnotizador da dança pode ser capturado e interpretado nas expressões, assim como a ideia do público voyer que observa a dançarina. Nos quadros J e K, Soheir Zaki se afasta do narguilé dançando, enquanto a câmera a acompanha de um lado para o outro.



A



B



C



D

⁹⁶ Sinopse: Zizi é uma menina de cinco anos cuja família é composta por Sabawi, um engenheiro que tenta inventar uma máquina que transforma algodão em tecido; Sami, um estudante universitário que se apaixona por sua vizinha; e Sanaa sonha em se tornar uma estrela de cinema. Cada uma delas tenta alcançar o que deseja, o que as coloca em uma série de paradoxos cômicos. As imagens do filme foram captadas do site YouTube. Acesso em 28 dez. 2024.



E



F



G



H



I



J

K

No plano L, a bailarina é enquadrada em contra-plongée. Enquanto se desloca com giros, a câmera a acompanha deslizando suavemente. O movimento da câmera filmando a bailarina é mostrado no plano P1, P2, P3. Esse plano explicita o que Perez (2006) ressalta como uma metadança. O movimento é duplicado: ao mesmo tempo em que filma, a câmera aparece na filmagem em uma espécie de dança. Ou seja, nos é mostrado o registro do movimento dançado a partir da dança do próprio dispositivo cinematográfico.

Em Q, o ponto de vista muda e podemos observar a bailarina entre o braço de um soldado e uma espécie de espada. Em seguida, a bailarina vira em diagonal-frente⁹⁷ (R). A câmera desliza lateralmente em panorâmica e a bailarina faz movimentos de oito em diferentes níveis. Nesse momento, a câmera não acompanha seus movimentos em desnível, permanece parada (S, T). Percebe-se que não precisou utilizar-se de um movimento de câmera para enfatizar ou ajudar a construir o movimento dançado.



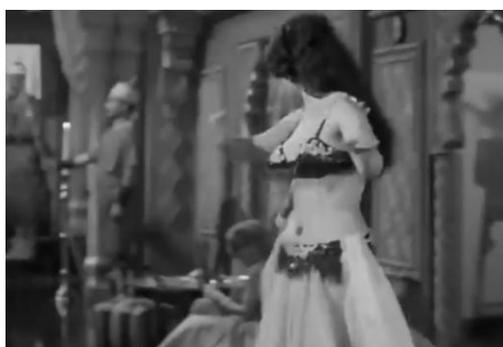
L



M



N



O

⁹⁷ Direção utilizada na dança para posicionamento ou deslocamento.



P1

P2

P3



Q



R



S



T

A cena é filmada de diferentes ângulos, como plongée (U), ou com a câmera atrás dos personagens (X) e mais uma vez em plongée (Z), mostrando as diferentes reações e perspectivas variadas da cena de dança.



U



V



X



Z

A partir da análise dessa cena é possível notar um corpo dançante, assim como a ocupação desse corpo no espaço físico e cênico. Conjuntamente, a câmera participa da dança, trazendo a imprevisível captação do movimento a partir do dispositivo que se utiliza do próprio movimento para captar o corpo, também em movimento.

A leitura das imagens desse capítulo sugere diferentes geografias da dança na tela. A edição dos elementos e as possibilidades de fragmentação do gesto, aproximações e afastamentos, entradas e saídas de campo compõem a diversidade das cenas. Ademais, apresentamos um quadro catalográfico das obras:

Quadro 1 - Filmes hollywoodianos

	ANO	NOME DO FILME	NOME EM LÍNGUA ESTRANGEIRA	DIREÇÃO	MINUTOS
1	1942	As Mil e uma Noites	Arabian nights	John Rawlins	86 min
2	1953	Salomé	Salomé	William Dieterle	103 min
3	1954	Vale dos reis	Valley of kings	Robert Pirosh	86 min
4	1961	Rei dos reis	King of kings	Nicholas Ray	2h 48 min
5	1966	À sombra de um gigante	Cast a giant shadow	Melville Shavelson	2h 26 min

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 2 - Filmes egípcios

	ANO	NOME DO FILME	NOME EM LÍNGUA ESTRANGEIRA	DIREÇÃO	MINUTOS
1	1948	Amirat el djezira	The Princess of the Island	Hassan Ramzy	61 min
2	1951	Laylet Gharam	A night of love	Ahmed Badrakhan	120 min
3	1956	Zannouba	Zannuba	Hasan El-Saifi/ Helmy Rafla	-
4	1963	Aelit Zizi'	Zizi's Family	Fatin Abdulwahhab	100 min
5	1972	Wakr Al Ashrar	The Den of the Wicked	Hasan El-Saifi	102 min

Fonte: elaborado pela autora

Os filmes foram acessados através de links da internet (via YouTube) ou dvd's. Foram escolhidas dez cenas, com o objetivo de fazer uma leitura equilibrada em termo de quantidade de filmes egípcios e hollywoodianos.

A escolha das cenas para compor o painel levou em consideração, inicialmente, uma progressão histórica ligada ao possível enfoque dado pelo cinema nos elementos destacados. Entretanto, ao iniciar a leitura das obras, foi identificado que essa pretensa progressão não existiu. As escolhas dos diretores mostraram-se independentes de uma evolução da

cinematografia, havendo um equilíbrio que não depende da cronologia. A preferência por destacar movimentos de câmera, montagem ou as bailarinas mesclam-se e seguem numa confluência para o estudo do movimento com abordagens distintas.

Após classificar os filmes pelo ano de distribuição e observar a impossibilidade de leitura, foi feita uma segunda classificação, alheia a periodicidade. As cenas foram, então, classificadas de acordo com o tipo de elemento que mais se destacava nas produções. Outra problemática foi a percepção de que alguns filmes escolhidos inicialmente não correspondiam a produções norte-americanas ou egípcias, sendo prontamente substituídas.

Buscou-se um equilíbrio quantitativo dos filmes, a partir do período e do país e esse, apesar da alteração, permaneceu balanceado. Ao todo, foram analisados cinco filmes norte-americanos e cinco egípcios, divididos em três trios referentes à classificação dos elementos e um último que abarcou as três análises metodológicas citadas. Os filmes hollywoodianos escolhidos partem do ano de 1942 até 1966. Já os egípcios, agrupam-se entre 1948 e 1972, formando juntos quadro décadas de produção. O painel mostrou-se, então, diversificado e representativo do cinema de forma equitativa, apesar das preferências de diretores, bailarinas e atrizes escolhidas.

O papel de dançarina retratado através de atrizes apresenta, no geral, menos virtuosidade na dança, o que não diminui seu trabalho cênico, que passa a ser marcado por outros artificios. As atrizes dançam mais com os movimentos e ângulos de câmera, tornando as cenas tecnicamente mais complexas. Nesses casos, as danças representam muito mais a construção do elemento erótico no cinema, do que a própria dança, diferente dos filmes estrelados por bailarinas.

Outro diferencial foi a presença de banda ao vivo nas cenas filmadas. As bandas participaram, principalmente das produções egípcias, o que pode remeter também a um diferencial entre filmes musicais hollywoodianos e egípcios.

Além de enfatizar a música, os movimentos de câmera ou cortes dinâmicos na edição, os filmes egípcios apresentaram todo o rebuscamento das técnicas de dança do ventre. A preferência por destacar movimentos de câmera, montagem ou as bailarinas mesclam-se e seguem numa confluência para o estudo do movimento de formas distintas. Nessas peças é possível perceber a leveza, a interpretação, a leitura musical e a expressividade das bailarinas. Os elementos mais esperados de um ventre em cena.

5. MOVIMENTOS FINAIS

Esta última parte da dissertação reúne as considerações finais divididas em duas partes, sendo a primeira dedicada a apresentar as conclusões da pesquisa a partir das investigações feitas ao longo do texto, e a segunda parte, que reúne algumas vivências pessoais com a dança do ventre, num todo que conecta a bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora. O tópico foi escrito em primeira pessoa por entender que o trabalho artístico pode influenciar a pesquisa acadêmica. O capítulo conta com textos extraídos dos diários pessoais da pesquisadora que registraram eventos importantes, sentimentos e sensações que a acompanharam durante sua formação artística.

5.1. Movimentos externos: considerações de pesquisa em confluência

Aliada aos primórdios do cinema como tema e parte dos estudos sobre o movimento, a dança do ventre foi projetada através de uma visão cristalizada, em associação a uma iconografia do passado. Essa representação, por diversas vezes, entrou em conflito com a sua atualização ao longo do tempo.

Partindo do pressuposto de haver uma visão erotizada sobre a dança do ventre, buscou-se investigar como foi feita a sua representação a partir do cinema. Durante esse trabalho, intencionou-se compreender as relações entre a dança do ventre e o cinema e como essa representação chegou ao contemporâneo.

A partir do surgimento do cinema, pontuado no capítulo um, houve uma necessidade de projeção do passado, associando a nova linguagem artística à egiptologia e a egiptomania. Através da expansão imperialista das grandes potências e da representação de suas colônias, o cinema foi encarado como nova linguagem do silêncio, decodificada pelas imagens.

Percebeu-se que as produções norte-americanas ajudaram a cristalizar uma imagem sobre o Egito e, conseqüentemente, sobre a dança do ventre. A busca por um novo modelo de mulher moderna nos anos 1920, associada a exploração do orientalismo criou um imaginário onde os valores de moralidade e liberdade sexual eram ambíguos, favorecendo a composição de um ideal de mulher que dança e infringe as regras de comportamento consideradas adequadas. Nesse sentido, a fragmentação do corpo da bailarina nos filmes é um elemento

transgressor, num cenário outro, onde narrativas permissivas sobre gênero e sexualidade foram construídas.

No mesmo caminho, o segundo capítulo abordou o orientalismo sob a perspectiva de Edward Said, buscando entender o seu conceito e como este influenciou as práticas culturais e sociais que justificaram o imperialismo e uma visão estereotipada sobre o Oriente, como o outro colonizado.

As questões relacionadas ao nacionalismo moderno no Egito também foram abordadas, identificando que a identidade nacional e a ideia de nação são altamente condicionadas pela globalização. Percebe-se que a cultura, como fonte de identidade no Egito, gerou o retorno ao tradicionalismo e ao fundamentalismo nas religiões, fato que influenciou suas práticas culturais.

A partir do exposto, identifica-se que a dança do ventre está numa zona fronteira entre o seu vocabulário, as imagens midiáticas associadas a ela e os movimentos feministas. As bailarinas expressam uma posição diante do mundo, numa perspectiva política e afirmativa. Em contrapartida, sua representação no cinema continua conduzindo o ideal contrário, que estagna e rotula a ação e a existência sempre marginalizada da bailarina.

A dança do ventre no Egito, ao passo que ajudou a construir uma identidade nacional, passou por diversos tipos de censura e discriminação, seja pelo traje, ou por condutas classificadas como inadequadas pelo estado. Sua criminalização também constitui parte do projeto de modernização do país. Já nos Estados Unidos, a dança sofreu repressão desde o início do século XIX com os primeiros filmes, possivelmente, ainda clandestinos. Ao mesmo tempo, os códigos de conduta permitiam a exploração da imagem da bailarina, sob diretrizes específicas, para representação de outras culturas.

A dança do ventre encontra-se, assim, num limítrofe do que é aceitável como parte da cultura, e ao mesmo tempo é rejeitada por uma inadequação moral erigida dessa mesma cultura. Concluimos, então, que as leituras sobre a dança do ventre, assim como seu percurso passou por constructos socioculturais definidos ao longo do tempo, a partir das dinâmicas geopolíticas estabelecidas.

O capítulo três foi dedicado a interpretar as imagens em movimento, relacionando dança, corpo e cinema. Tratamos do objeto de forma filosófica, a partir do entendimento da dança como metáfora do pensamento. A dança foi abordada como um impulso do corpo, e este corpo, é um todo composto de pensamento e movimento. Um não depende do outro, pois estão integrados ao ser de forma total e não dual. Também foram abordados alguns elementos prévios sobre análise da dança na cena cinematográfica, como planos, câmera, montagem, corpo e espaço-temporal.

Assim, propusemos uma abordagem das cenas de dança que enfatizam a bailarina, a câmera e a montagem do filme. A metodologia foi orientada a partir dos estudos de Perez sobre a análise do movimento nos filmes de dança. A leitura das cenas abordou o corpo fragmentado como protagonista, os movimentos de câmera que acompanham a bailarina e o intercalar dos planos, auxiliando a condução da história através da dança.

A escolha das cenas para compor o painel dos filmes foi feita levando em consideração uma possível progressão histórica referente ao enfoque dado pelo cinema, tanto egípcio, quanto hollywoodiano, nos elementos destacados. Entretanto, ao iniciar a análise das obras, foi identificado que essa pretensa gradação não existiu. As escolhas dos diretores mostraram-se independentes de uma evolução da cinematografia.

Após classificar os filmes pelo ano de distribuição foi feita uma segunda classificação alheia a periodicidade. As cenas foram classificadas de acordo com o tipo de elemento que mais se destacava nas produções. Outra problemática foi a percepção de que alguns filmes escolhidos não correspondiam a produções norte-americanas ou egípcias, sendo posteriormente substituídas.

As considerações finais estão divididas em duas partes, sendo que a primeira, agora descrita, apresenta as conclusões ao longo dessa dissertação. Desse modo, finalizamos essa pesquisa concluindo que o percurso da dança do ventre e sua representação no cinema foi atravessado por diversas ações sociais, coloniais e geopolíticas, que atingiram diferentes momentos até o contemporâneo. As dinâmicas sociais que envolvem a dança do ventre são complexas e não devem ser restritas a um reducionismo de sua prática. Os atravessamentos impactaram o imaginário social tanto no Egito, como em outros países onde a dança foi difundida.

Não se objetivou, nesse estudo, encerrar os debates acerca do tema. Outros tantos pontos não puderam ser abordados pela brevidade do tempo. Vários elementos que não foram aprofundados aqui merecem estudos mais detalhados, como por exemplo a representação masculina na dança do ventre. A cena *queer* de dança do ventre, que questiona as normas da sociedade, rompendo com as regras de cisheteronormatividade na contemporaneidade.

Conclui-se então, que as relações entre dança do ventre e cinema podem ser supostas como obviedades, num olhar mais desatento, porém, a curiosidade latente sobre as suas invenções, intervenções e construções ampliam as possibilidades de estudo e abrem o caminho para o seu devir.

A segunda parte das considerações finais, que se seguem no próximo tópico, é dedicada às vivências com a dança do ventre, enquanto bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora. O

item foi escrito em primeira pessoa por entender a importância da empatia cinestésica na área de dança, onde a pesquisa acadêmica é influenciada pela experiência artística.

De acordo com Leite, a escrita em primeira pessoa suscita o não distanciamento do pesquisador com o tema investigado. Para a autora a trajetória pessoal abre espaço para os “convites para mergulhar profundamente no labor da escrita aproximando os conceitos de nós, do contexto que estamos, da forma como criamos links com questões cotidianas que rodeiam o tema e que também nos constituem” (Leite, 2024, p.03). O caminho epistemológico escolhido, entretanto, não exige a neutralidade no momento da análise dos dados e da contextualização histórica do objeto pesquisado.

Dantas (2007) intitula seu artigo como “A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança”. As indagações sobre o fenômeno da dança fazem parte, antes mesmo do trabalho acadêmico, de uma experiência artística, estética e individual. A autora discute metodologias para a pesquisa em dança, a fim de compreender a criação coreográfica contemporânea.

A autora analisa a “empatia cinestésica” em seu trabalho, a partir de Fortin (1994) e Frosch (1999), como um elemento de grande importância durante a pesquisa em dança. Essa empatia se relaciona com as experiências corporais que o pesquisador teve enquanto bailarino, visto que a cinestesia é o sentido que traz a consciência sobre o movimento, peso e/ou posição do corpo no espaço. De acordo com a autora “a pesquisa em dança interpela a corporeidade do pesquisador, pois ele deve integrar em sua pesquisa o corpo em movimento (Fortin, 1994, apud Dantas, 2007, p.16).

5.2.Movimentos íntimos: eu, bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora

Porque sem dúvidas, é lá que eu quero estar. É onde flutuo, onde sonho, onde sou quem eu quiser. É ele que me torna única e especial por alguns breves minutos. E mesmo rodeada de pessoas, só existe eu e ele. É o tablado, a coxia, a luz, a cena... O palco e seu misterioso poder. O palco e o seu gosto, seu cheiro, seus sons. E eu apaixonada por ele cada vez mais⁹⁸ (Santos, R. Página da minha vida, 2016).

⁹⁸ A partir dessa a página, as citações longas referenciadas por (Santos, R.) trata-se de trechos de diários pessoais de minha autoria que constituíram fonte de criação autobiográfica para essa dissertação.

Como pesquisadora, me debruço sobre o objeto discutido nesse trabalho de forma extrínseca, entretanto, enquanto bailarina de dança do ventre, professora e coreógrafa, é impossível não se reconhecer nas experiências elencadas, ou não ter alguma empatia pelas situações relatadas. Dito isso, inicio este último tópico com a escolha de escrita em primeira pessoa.

Analisando os relatos obtidos nos documentários e nas biografias das bailarinas, além da análise da cena, do corpo em movimento, percebi muitas vezes fragmentos da minha história ou lembranças de coreografias e movimentos executados. Ao mesmo tempo, ao dialogar com as cenas dos filmes, onde atrizes tentam executar danças que se aproximam mais de um gesto caricatural, o estranhamento é inevitável. Porém, ao iniciar os estudos em dança do ventre esse estranhamento também acontece com toda bailarina, pois cada corpo tem o seu tempo para assimilar a gramática da dança e torná-la fluida, distinta e forte, assim como um canto de Umm Kulthum.

Deste modo, a informação cinestésica foi muito válida para reconhecer os movimentos, compreender os aspectos técnicos das bailarinas e como estes foram inseridos na cena cinematográfica, transmitindo o arrebatamento que essa dança causa.

Todo esse arcabouço de informações faz parte da construção da minha bailarina, professora e coreógrafa de dança do ventre. Alguns comentários seguirão nas próximas páginas com vivências relacionadas à dança do ventre. Acredito na dança como essa grande teia de vivências. Os fragmentos que nos compõem estão na nossa história e nos nossos corpos, deste modo algumas questões discutidas durante essa pesquisa engendram-se, portanto, na formação da bailarina-coreógrafa-pesquisadora-professora.

É preciso lembrar que nas diversas experiências, o corpo está integrado com o mundo interior e exterior. Dança, música, palco, público, figurino e histórias...quantas histórias! Dentro dessa poética da vida não cabe apenas um corpo sexualizado. A experiência em dança não conflui apenas para o olhar do outro e sim para um olhar para dentro de si mesmo.

O encontro com a dança do ventre me despertou as palavras a seguir:

Foi amor ao primeiro passo, à primeira música, amor por essa dança tão instigante e que parece tão difícil. Com o tempo, sem perceber eu estava me amando, me admirando no espelho da sala. Com o tempo o corpo foi entendendo os movimentos, eles foram criando fluidez. O medo do palco se transformou numa ansiedade gostosa por ele. E não era para me expor, era para externar o quanto isso me fazia feliz, tentar transmitir sentimento em forma de movimento. Uma dança que fez com que resgatasse meu eu, minha essência, meu amor à vida. Em 10 anos encontrei tantos "eus" ali no palco. E diferente do que o grande público pode pensar, não é uma dança para seduzir alguém. Pra mim é uma celebração de amor próprio, de reencontro com nossa deusa interior. Só posso ser grata por tê-la encontrado na minha vida, grata aos

que me mostraram e me mostram esse caminho todos os dias (Santos, R. Página da minha vida, 2017).

A dança já foi um tema dito com bastante cautela por mim. As fotos dançando eram censuradas, pelo medo do assédio que ocorria. Como professora de ensino básico (fundamental maior e médio) buscava não expor tanto a minha dança, entretanto, de nada adianta quando respiramos e vivemos uma grande paixão.

Meu percurso formativo na dança do ventre começou aos 18 anos de idade em uma academia na cidade de Aracaju, com o Prof. Adriano Matos. Nós, alunas, o admirávamos. Sua dança era (e ainda é) incrível. Eu queria dançar como ele, que passou a ser minha referência, assim como a cantora Shakira na TV. Aos poucos, o corpo foi reconhecendo os movimentos e, de forma mágica, a admiração passou a ser sentida de mim por mim mesma. Na frente do espelho ocorreu um processo de autoamor do qual não me desvinculei mais.

Figuras 19 e 20 - Com os professores Adriano Matos e Catarina Hora

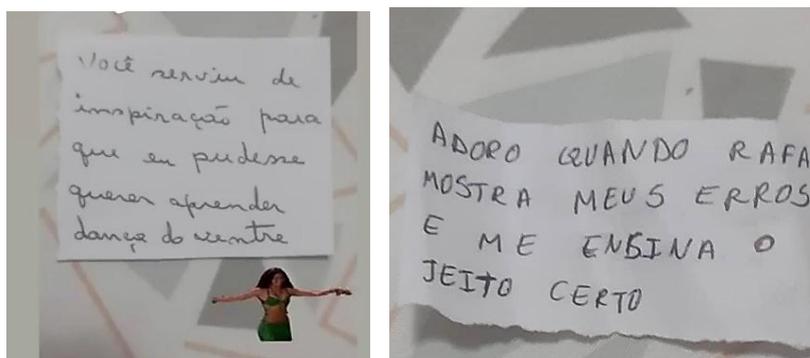


Fonte: Acervo pessoal da autora.

Durante um dos estágios do curso de Artes Visuais - Licenciatura, pela Universidade Federal de Sergipe, em razão da greve da rede estadual, ministrei aulas teóricas e práticas sobre arte e dança do ventre como projeto de extensão para comunidade. Após esse momento, algumas amigas que participaram da oficina, passaram a fazer aulas regulares. Acredito que pude passar o amor pela dança nessa experiência, influenciando outras pessoas. Em um dos meus aniversários, ao participar de uma dinâmica, recebi bilhetes carinhosos sobre dança e empatia.

Figura 21 - Cartaz do Projeto de extensão Oficina de férias

Fonte: acervo pessoal da autora.

Figuras 22 e 23 - Bilhetes

Fonte: acervo pessoal

Aos 26 anos ingressei na escola Talibah, onde pude aperfeiçoar minha dança com a professora Catarina Hora. Além de aprender com essa grande mestra, tive contato com outras danças e professoras que muito enriqueceram meu repertório. Tive também a oportunidade de experienciar cursos com bailarinas renomadas nacional e internacionalmente, tais como Mahaila el Helwa, Lulu Sabongi (Lulu Hartenbach), Kahina, Ju Marconato, Tarik, Esmeralda Colabone, dentre outros. Uma experiência muito marcante também ocorreu no curso com o egípcio Gamal Seif.

Ainda no Talibah, dancei em diversas noites árabes. O final de cada ano era coroado com apresentações nos espetáculos grandiosos, nos teatros da cidade. Junto com o Talibah (posteriormente Fluence Danças) participei ainda de competições e audições. Em 2019, uma

conquista do segundo lugar na categoria Solo clássico, no Festival Nacional Shimmie, realizado em Aracaju, muito me alegrou.

Figuras 24 e 25 - Com Esmeralda Colabone, Kahina, Mahaila el Hewla, Ju Marconato, Gamal Seif



Fonte: acervo pessoal da autora.

Paralelamente, no meu trabalho docente, orientei eventos sobre o Egito, coreografando danças para as alunas e desenvolvendo aulas sobre dança do ventre na escola pública. Deixo aqui registrado as escolas que acolheram meu trabalho como professora de Arte, atuando principalmente com dança e cinema, dentre outras linguagens: Centro De Excelência Profª Maria Das Graças Azevedo Melo, Colégio Estadual Dr. Manoel Luiz, Colégio Estadual 08 de julho, Centro de Excelência Santos Dumont, Centro de Excelência Leandro Maciel e Centro de Excelência Atheneu Sergipense. Agradeço aos colegas e alunos com quem partilho e partilhei fragmentos da minha vida.

Ser professor é um desafio, e as diferentes realidades enfrentadas nesses doze anos de magistério me oportunizaram orientar uma arte objetivando a mudança do mundo. Violentada muitas vezes pelo descaso e desrespeito, tentei sempre buscar forças e formas de enfrentamento. Ao mesmo tempo que vivia a alegria de ter sido aprovada no mestrado em Cinema, vivi diferentes e sérios problemas que poderiam ter me feito desistir do trabalho docente e de quaisquer outros projetos paralelos.

Entretanto, levo os ensinamentos do mestre Paulo Freire, que nos lembra que:

É preciso, porém, que tenhamos na resistência que nos preserva vivos, na compreensão do futuro como problema e na vocação para o Ser Mais como expressão da natureza humana em processo de estar sendo, fundamentos para a nossa rebeldia e não para a nossa resignação em face das ofensas que nos destroem o ser. Não é na resignação mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos (Freire, 1996, p.57).

Acredito no ensino de dança, assim como no ensino da Arte, como um meio de formação do ser, coletivo e individual, suscitando a curiosidade, a pesquisa, a ação e a mudança. A proposta de um corpo autônomo que dança, balizado por trocas com o mundo, afinal: “Ninguém

deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio e seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura (...)" (Freire, 2011, p.16).

Finalizo estas lembranças com uma apresentação realizada na Orla de Atalaia, na Feira Holística de Sergipe, no ano de 2017, intitulada Love in Damascus. Nos anos anteriores, as notícias sobre o conflito na Síria tocaram o mundo, e as imagens de refugiados que se espalharam através da mídia me emocionaram⁹⁹. Ao ouvir a música de mesmo nome, composta pelo sírio Radwan Nasri, e cantada por Lena Chamamyán, elaborei a coreografia.

Figuras 26 e 27 - Love in Damascus, 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora.

⁹⁹ O conflito na Síria começou em 2011, a partir da Primavera Árabe. O presidente Bashar al-Assad, que governava o país desde os anos 1960 foi deposto. O povo sírio sofria com a miséria, a falta de liberdade e desemprego, o que acarretou a insurgência popular. Os protestos espalharam-se pelos países com governos ditatoriais como Egito, Jordânia, Omã, Sudão, Iraque, Bahrein, Líbia, Marrocos, Líbano, Síria e Israel (Feitosa, 2016, apud Scarduelli, 2022, p.31). Os manifestos resultaram em consequências geopolíticas e socioeconômicas para os diversos países envolvidos. Aproveitando a situação instável, o Estado Islâmico, em 2013, reivindicou territórios da Síria, com o objetivo de criar um único estado islâmico. (Pacheco, 2016, apud Scarduelli, 2022, p.37) Entre 2015 e 2016 o conflito se acirrou e gerou um número cada dia mais crescente de refugiados que buscavam abrigo em países vizinhos e países europeus, somando cerca de 11 milhões imigrantes. O movimento de refugiados é considerado o maior desde o final da Segunda Guerra Mundial (Scarduelli, 2022, p.47).

Figuras 28 e 29 - Love in Damascus, 2017



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Love in Damascus, mistura música árabe, com o som de um qanun¹⁰⁰ e o vocal ao mesmo tempo doce e que suscita um lamento da cantora, também síria, exilada em Paris, após 2011. A coreografia contou com o uso do véu fan¹⁰¹ em tons de azul e branco. O figurino, também branco remete a paz, já o azul remete ao mar e ao luto das vidas perdidas durante a fuga. A coreografia contou com movimentações sinuosas, oitos, camelos¹⁰², passos lentos e alguns movimentos de impacto nos momentos chave.

Enfim, o trabalho Love in Damascus resume um pouco da compreensão da dança implicada pela percepção em relação ao fazer artístico do ser que sente e se posiciona, uma dança que se vincula ao contexto e fatos que afetam a bailarina-coreógrafa-professora. As escolhas artísticas não se fazem a parte de uma vivência, e sim, corroboram sua completude e os motivos de ser e estar atuante no mundo.

¹⁰⁰ Instrumento de cordas tradicional, semelhante a uma cítara, com uma caixa de ressonância acoplada. É originário do século X no Oriente Médio.

¹⁰¹ Acessório moderno utilizado na dança do ventre a partir dos anos 2000. É uma adaptação do véu de seda para um leque.

¹⁰² Movimentos da dança do ventre. O oito é um movimento ondulatório que remete ao símbolo do infinito. Pode ser executado geralmente pelo quadril, mas também por outras partes do corpo, horizontalmente ou verticalmente. No primeiro caso, a bacia desloca-se para frente e para trás, de forma contínua, desenhando o símbolo horizontalmente no chão. (Variações: oito egípcio e americano). Já no oito vertical, o oito é desenhado como se estivesse de frente para a bailarina. Seu quadril desenha o símbolo para baixo ou para cima (oito maya ou maya invertido), transferindo o movimento para um lado e para o outro. Camelo: ondulação que envolve busto, tronco e quadril. A execução acontece ao encaixar e desencaixar o quadril, de cima para baixo, ou no sentido de baixo para cima. O busto também pode estar envolvido no movimento, gerando uma ondulação no abdômen.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Antonieta Eloísa Kehrig. **Dança e Cinema: algumas aproximações**. Gambiarra Revista dos Mestrados do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Ano IV. UFF. 2012.

After the First World War: the 1919 Egyptian Revolution. The Open University. Disponível em: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/after-the-first-world-war-the-1919-egyptian-revolution>. 2024. Acesso em: 03 jan. 2025

ALCANTARA, Maria de Lourdes Beldi de. **A entrada da igreja no escurinho do cinema: a censura católica ante a produção cinematográfica dos anos 20 aos 60**. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. doi:10.11606/T.8.1997.tde-07092022-093933. Acesso em: 07 jan. 2025.

ALMEIDA V.. **Memória- ilusão. Formação e continuidade do olhar primeiro na cinematografia**. Tese de Doutorado em Arte e Design. Universidade do Porto. Porto. 2015

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 6.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

AUMONT, J. **Da cena à tela, ou o espaço da representação**. In: AUMONT, J. O olho interminável: cinema e pintura. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade).

AUMONT, J., *et al.* **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAEZ, L. FIGUEIREDO, V. L.F. de. **O que se pode falar de um filme? Alain Badiou e a crítica de cinema**. *PoliÉtica*. Revista de Ética e Filosofia Política. 2024. Vol 12, nº4, p. 191-211.

BAKOS, Margaret M. (org) **Egiptomania: O Egito no Brasil**. São Paulo: Editoria de Paris, 2004

BALLERINI, Frantiesco. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Summus, 2020.

BASTOS, Dorotea Souza. **Mediandance: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais**. Dissertação de mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2013. 166 f.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura – Volume 1. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNSTEIN, M; Studlar G. edit. **Visions of the East: Orientalism in Film**. Rutgers University Press, New Jersey, 1997.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

BRACCO, Carolina. "The Creation of the Femme Fatale in Egyptian Cinema." *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 15 no. 3, 2019, p. 307-329. *Project MUSE* muse.jhu.edu/article/739016.

BRACCO, Carolina. **The Changing Portrayal of Dancers in Egyptian Films. Three Roles in the Career of Tahia Carioca (1946, 1958 and 1972)**. New York Oxford Journals. *Anthropology of the Middle East*, Vol. 14, No. 1, Summer 2019: 6–21. Berghahn Books doi:10.3167/ame.2019.140102. ISSN 1746-0719 (Print) • ISSN 1746-0727 (Online)

BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). dança em foco: **Ensaaios Contemporâneos da Videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

BRUM, Leonel. **Videodança: uma arte do devir**. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco: Ensaaios Contemporâneos da Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p.75-113.

BURNAM, April Rose. **Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation**. 2012. 162 f. Dissertação (Master of Arts in Culture and Performance)-UNIVERSITY OF CALIFORNIA, Los Angeles. 2012.

CALDAS, P. **Poéticas do movimento: Interfaces**. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco: Ensaaios Contemporâneos da Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p.238-254.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. **A Ponte das Turquesas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CAMPOS, Cecília Marchi Beltrão. **A Primavera Árabe no Egito: percepções de identidade em transformação**. Florianópolis. UFSC. 2014

Carioca in Hollywood. El Etnain Wal Dunya Magazine. Traduzido por Karim Wazir. The Raqs Sharqi Museum, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://www.badriyahbellydance.com/post/carioca-in-hollywood>. Acesso em: 09 jan. 2024.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

COSTA, A.V. **Kino-coreografias. Entre o vídeo e a dança**. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco: Ensaaios Contemporâneos da Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 193-216

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança**. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro. ano 7, nº 13 e nº 14, p. 13 - 18.

EĞRIKAVUK, Işıl. DONADEL, Márcia. Trad. **Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista: Olhar, gênero e espaço público em Istambul**. *Cena*, n. 33, p. 155-166, 2021.

EGYPT: dance Against censorship. Arte tv, 2019. 24:45 min. França/Alemanha, 2019. Disponível em: : <https://www.arte.tv/fr/videos/090662-000-A/egypte-danser-contre-la-censure/>. Acesso em: 28 jul.2023.

Egyptian professor investigated over bellydance vídeo Published. BBC, 06 abr. 2017. News from Elsewhere. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/blogs-news-from-elsewhere-39504967>

Fatima's Coochee-Coochee Dance (1896) A Silent Film Review. Movies Silently. 01 ago. 2021. Disponível: <https://moviessilently.com/2021/08/01/fatimas-coochee-coochee-dance-1896-a-silent-film-review/>. Acesso em: 12 out. 2023.

FRANCISCO, Igor Lapsky da Costa. **Blockbusters conservadores: política e cinema norte-americano em perspectiva cruzada no tempo presente (1992 - 2012).** Tese- Universidade Federal do Rio de Janeiro .2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea.** 2010. 243f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2010.

GAFFNEY, Jane. **“The Egyptian Cinema: Industry and Art in a Changing Society.”** Arab Studies Quarterly, vol. 9, no. 1, 1987, pp. 53–75. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41857918> . Acesso em: 10 Jan. 2024.

GIESBRECHT, Érica. (2019). **Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local.** Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (73), 142-168.

GONÇALVES, Luiz Eduardo Fonseca de Carvalho. **Egito: revolução e contrarrevolução (2011-2015).** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2017. 413 p

GREINER, C. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. — São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

HAYNES-CLARK, Jennifer Lynn. **"American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture"**. 2010. 152 f. Dissertação (Master of Arts in Anthropology) - Portland State University, Oregon. 2010.

HOBBSAWM, E. RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Hollywood Harems. Dir. Tania Kamal-Eldin. Her Way Productions. Egypt: Woman Make Movies, 1999. 23min. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/hollywoodharems> .Acesso em: 15 nov. 2023.

JABEL, J. E.. **Cairo: amor, humor, solidão, xenofobia, medo, preconceito e outros bichos cabeludos.** São Paulo: Kaleidoscópio de ideias. 2014.

JOHNSON, Elizabeth. **Representation of Middle Eastern Culture through Belly Dance in the US.** (2006). Syracuse University Honors Program Capstone Projects,

JONAS, Gerald. **Dancing : the pleasure, power, and art of movement.** Editorial: Harry N.Abrams, New York,1992.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia**. In: ANAIS DO II ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos, Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/trabalhos/corpo-danca-e-biopolitica-pensando-a-imunidade-com-a-teoria-corpomidia?lang=pt-br>. Acesso em: 25 jan. 2025.

KLEBA, M. E., & WENDAUSEN, A. (2009). **Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política**. Saúde E Sociedade, 18(4), 733–743. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902009000400016>. Acesso em 09 jan. 2025.

KUSSUNOKI, S. A. Q.; AGUIAR, C. M.. **Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil**. Motriz, Rio Claro, v.15 n.3 p.708-712, jul./set. 2009.

KUSSUNOKI, Sandra. **A dança e o ventre: aparência corporal na contemporaneidade- “o mito da barriga”**. Jundiaí: Paco Editorial: 2011.

LANT, Antonia. **The Curse of the Pharaoh, or. How Cinema Contracted Egyptomania. In: Visions of the east: orientalismo in film**. BERNSTEIN, Matthew, STUCLAR, Gaylyn. (edits). Rutgers University Press, New Brunswick, 1997.

LAYO, Deva. **História da dança do ventre: O ventre e o corpo no tempo. Evolução e Desenvolvimento da Linguagem Corporal**. Série Metaforma e Movimento – Volume I [ebook]. 3. ed. Alto Paraíso de Goiás, GO: Deva Layo, 2017.

LEITE *et al.* **Explorando as dimensões psicológicas da dança do ventre: uma análise inicial dessa expressão artística e seus efeitos psicológicos**. Revista FT CS, Volume 29 - Edição 140, 2024. Acesso em: 06 de fevereiro de 2025.

LEITE, A.M.P. **Pesquisa acadêmica: a escrita na primeira pessoa do singular**. Transinformação, v. 36, e246865, 2024.

LES DANSEUSES DU CAIRE. Direção: Camille Bibette. Produção: Anthony Dufour. França, 2011. 14:01 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AHSIkSuH4oU&t=4s>. Acesso em: 28 jul. 2023.

LIMA, Cila. **Feminismo Islâmico: Mediações Discursivas e Limites Práticos**. Tese de doutorado. Departamento de História Social. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

MAHAILA, Brysa. **Os pilares da profissionalização em dança do ventre: história e folclore, Vol 1**. São Paulo: Kaleidoscópio de ideias, 2016.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. - Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

MELLO, Rafael de Amorim Albuquerque e . **Censura e Repressão Sexual em Hollywood: O Código Hays e Michel Foucault**. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE. 2015. Anais eletrônicos [...] Natal - RN, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0273-1.pdf>.

MORAES, A. *et. al.* **Dança do ventre e feminismo decolonial**. MORAES, A., TEA, J. e FAGUNDES, P. (Org.). In.: Narrativas diversas nas artes cênicas. Porto Alegre, UFGS, 2021.

MUSSER, Charles. **Edison Motion Pictures, 1890 - 1900: An Annotated Filmography**. Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Martin Claret, 2011.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. **Cartografias estéticas da dança no cinema nos séculos XIX, XX e XXI: poéticas, trânsitos, deslocamentos e porvires para a dança no cinema neste século**. In Memórias e histórias da dança do por vir. Rafael Guarato; Roberta Ramos Marques; Eugenia Cadús, organizadores. Salvador. ANDA, 2020. – 436. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 7).

PAREDES, Julieta Carvajal. **Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 226-237.

PEREZ, Juan Bernardo Pineda. **El coreógrafo-realizador y la fragmentación Del cuerpo en movimiento dentro Del film de acción y el film de danza**. 397p - Tese de Doutorado. Universidade Politécnica de Valencia, 2006.

Pinto, C. R. J. (2010). **FEMINISMO, HISTÓRIA E PODER**. Revista De Sociologia E Política, 18(36). Disponível em: <https://doi.org/10.5380/rsp.v18i36.31624>. Acesso em: 20 abr. 2025.

PIRES, Elisa Fernandes. **O movimento infinito- Raks el Shark: um processo multicultural**. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2016.

Por que um vídeo de dança do ventre de uma professora causou polêmica no Egito. Terra. Mundo. 23 abr. 2027. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/por-que-um-video-de-danca-do-ventre-de-uma-professora-causou-polemica-no-egito,db2b76132d19744b49c88c2a4c90a6ff0ftryfy.html>

RELL bad arabs: how Hollywood vilifies a people. (Transcription). Featuring: Jack Shaheen. Direção: Sut Jhally. Produção: Jeremy Earp. United States, 2006. Disponível em: <https://www.mediaed.org/transcripts/Reel-Bad-Arabs-Transcript.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

RENGEL, Lenira Peral. **Rudolf Laban no hiperespaço do tempo – Dança/Corpo/Sentidos em múltiplos contextos educacionais**. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 258 273.

RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, Corpo e Contemporaneidade**. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016.

RIBAS, C. D.; Valle, F.P. **DANÇADOVENTRE: submissão ou liberdade?** Ephemera-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Vol. 6, nº 11, 2023.

RODRIGUES, Júlia. **Mercado Persa chega à 29ª edição com aulas de dança, shows e feira árabe**. Veja, São Paulo, 18 de abr. 2023. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/mercado-persa-danca-arabe-2023>.

ROUSHDY, Noha. **Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt**. Surfacing, v. 3, n. 1, p. 71-99, 2010

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward W. **Homage to a Belly-Dancer**. In: London Review of Books. Vol. 12. Nº. 17. 13 de setembro de 1990. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v12/n17/edward-said/homage-to-a-belly-dancer>. Acesso em 27.01.2025

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **“Um Longo Arabesco” Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. Tese (Doutorado em Antropologia social) Universidade de Brasília. 2012. 191 p.

Santos, R. 2016. **Página da minha vida** (diário autoral não publicado).

Santos, R. 2017, **Página da minha vida** (diário autoral não publicado).

SARDENBERG, Cecília M.B. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista**. In: I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO’, NEIM/UFBA. Salvador: 2006.

SCARDUELLI, Christian Alberto Becker. **A Guerra Civil da Síria: Uma abordagem histórica e suas implicações para a política migratória da União Europeia**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ciências Militares). Escola de Comando e Estado-Maior do Exército, Rio de Janeiro, 2022.

SCHILLING, Voltaire. **Egito moderno. Países árabes: conjuntura atual e perspectivas**. Instituto da Cultura Árabe. 2011. Disponível em: https://icarabe.org/sites/default/files/aula_4_egito_moderno.pdf. Acesso em: 09 jan. 2024.

SHAFIK, V. **Popular Egyptian Cinema**. Cairo: American University in Cairo Press. 2006

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). **Bellydance: orientalismo, transnacionalismo and harem fantasy**. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2005.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance: Orientalism-Self-Exotocism-Exotocism**. Dance Research Journal 35, no. 1 (Summer, 2003), pp. 13-37

SHOHAT, Ella. **Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema**. 1991. Quarterly Review of Film and Video, 13:1-3, 45-84.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Laura Helena Sant’Anna da. **A dança do ventre e o empoderamento das mulheres**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2023.

SILVEIRA, Vanessa Costa da. **A bailarina de Dança Oriental como atleta afetivo: por uma ação cinético-cênica potencializadora de afetos 2018**. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

SLIGHT, John. **After the First World War: the 1919 Egyptian Revolution**. OpenLearn, 18 jan. 2024. Disponível em: <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/after-the-first-world-war-the-1919-egyptian-revolution>. Acesso em: 03 jan. 2025.

SOARES, Marina Juliana de O. **O harém ao rés do chão: imaginário europeu e representações médicas sobre o lugar-segredo, 1599-1791**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

- SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 139 p.
- STUDLAR, Gaylyn. **Out-Salomeing Salome': Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism** In: Visions of the East: Orientalism in Film. In: Visions of the east: orientalismo in film. BERNSTEIN, Matthew, STUDLAR, Gaylyn. (edits). Rutgers University Press, New Brunswick, 1997. 99-129 p. p.100
- TALAAT, Dina. **Ma liberté de danser**. Contribuinte: Claude Guibal. M. Lafon, 2011.
- TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- TOMAZZONI, A. **Um baile mudo: A dança no cinema pré-sonoro**. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). dança em foco: Ensaios Contemporâneos da Videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p.51-74
- VAN NIEUWKERK. Karin. **“Changing Images and Shifting Identities: Female Performers in Egypt.” Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East**. Sherifa Zuhur, ed. Cairo: American University in Cairo Press. (1998)
- VERMEYDEN, Anne. **The Popularization of Belly Dance in Toronto, Canada (1950-1990): Hybridization and Uneven Exchange**. Tese de doutorado em Filosofia em História, 2017. University of Guelph, Ontário, Canadá.
- XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **...5, 6,7, [infinito]...Do oito ao infinito: por uma dança do ventre, performática, híbrida, impertinente**. 2006. 130 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GLOSSÁRIO

Awalim: Grupo de mulheres, dançarinas e cantoras profissionais do Egito. "Mulheres instruídas" ou "eruditas".

Belly dance: Dança do ventre ou dança da barriga, em inglês.

Cambrée: Movimento de flexibilidade do ballet clássico onde o tronco da bailarina arqueia-se para trás. A cabeça segue o movimento.

Camelo: Movimento de dança do ventre. Ondulação que envolve busto, tronco e quadril. A execução acontece ao encaixar e desencaixar o quadril, de cima para baixo, ou no sentido de baixo para cima. O busto também pode estar envolvido no movimento, gerando uma ondulação no abdômen.

Casbahs: Termo "kasbah" vem do árabe "qasaba", que significa fortaleza ou cidadela.

Cinestesia: Percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo.

Close-up: Plano cinematográfico caracterizado pelo enquadramento fechado, geralmente focando em detalhes.

Diagonal-frente: Direção utilizada na dança para posicionamento ou deslocamento.

Elipse: técnica narrativa que omite partes de uma sequência de eventos, "saltando" de um acontecimento para outro.

Fath: prática de bailarinas que socializam e bebem com os clientes.

Femme fatale: Expressão em francês referente à figura da mulher fatal retratada no cinema. A mulher misteriosa, sedutora e poderosa.

Frame: Quadro. Cada imagem individual que compõem um filme ou vídeo.

Galabyia: Vestido egípcio folgado, tradicional, de mangas longas e de comprimento até o tornozelo.

Ghawazee: Grupo de mulheres dançarinas ciganas que se apresentavam no Egito. Provenientes da tribo cigana al ghagar.

Looping: Repetição de uma cena ou trecho de vídeo de modo contínuo.

Meio primeiro plano: Enquadramento da figura humana da cintura para cima.

Mutamassirun: Europeus que residiam ou se naturalizaram no Egito, entre os séculos XIX e XX.

Narguilé: Espécie de cachimbo de água, de origem oriental, utilizado para fumar tabaco com diversas essências e substâncias.

Oito: Movimentos da dança do ventre. O oito é um movimento ondulatório que remete ao símbolo do infinito. Pode ser executado geralmente pelo quadril, mas também por outras partes do corpo, horizontalmente ou verticalmente.

Plano: O termo pode se referir a um trecho contínuo de filme capturado pela câmera entre dois cortes, ou a parte do enquadramento da cena.

Plano conjunto: A câmera enquadra boa parte do cenário e a figura humana ocupa um espaço grande, sendo possível reconhecer os rostos das pessoas.

Plano geral: Aqui o termo é utilizado como parte do enquadramento, referente a distância entre a câmera e o objeto filmado. A câmera enquadra o cenário em ângulo aberto. A figura humana ocupa um espaço pequeno na tela.

Plano médio: No plano médio a câmera está posicionada a uma distância média do objeto, ocupando uma boa parte do ambiente enquadrado.

Plano-sequência: Plano longo e articulado que representa uma sequência.

Plongée: Palavra francesa que significa “mergulho”. Ângulo de câmera, também chamado de “câmera alta”. A câmera está acima do nível dos olhos e volta-se para baixo. O seu contrário é o contra-plongée ou câmera baixa.

Plongée absoluto: A câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo, a 90° graus.

Qanun: Instrumento de cordas tradicional, semelhante a uma cítara, com uma caixa de ressonância acoplada. É originário do século X no Oriente Médio.

Raccord: Ligações feitas através de efeitos visuais e sonoros que dão continuidade a cena e continuidade dos planos.

Raqa'as: Bailarina

Raqs baladi: Dança do ventre de estilo Baladi.

Raqs sharqui: Dança oriental em árabe.

Salomemania: Proliferação de obras sobre Salomé representada como uma mulher fatal, no final do século XIX na Europa e na América.

Sha'bi: Estilo musical urbano que inseriu instrumentos como o acordeão e saxofone. As letras da música sha'bi abordam as dificuldades da vida da classe trabalhadora.

Shimmie: Tremido do corpo que resulta da combinação de outros movimentos de dança do ventre, como a flexão alternada dos joelhos, podendo haver a batida do quadril lateralmente, ou em L.

Smolking: Traje de cerimônia masculino.

Snujs: “Instrumento de metal” utilizados por músicos ou dançarinas de Dança do Ventre.

Soheir: Referente à bailarina Soheir Zaki. Também se refere ao passo mais característicos dessa bailarina, onde o quadril executa batidas verticais alternadas, com ajuda dos joelhos.

Star system: Modelo de produção cinematográfica de investimento na imagem pública de atores e atrizes para atrair o público.

Studio system: Modelo de negócios da indústria cinematográfica adotada em Hollywood, durante a primeira metade do século XX.

Travelling vertical: Movimento de câmera em que a câmera se desloca para cima ou para baixo, seja em relação ao objeto filmado ou ao espaço

Travelling: Movimento de translação do eixo da câmera cinematográfica. Pode ser frontal, lateral ou vertical.

Vamp: Arquétipo de mulher sedutora e atraente.

Véu fan: Acessório moderno utilizado na dança do ventre a partir dos anos 2000. É uma adaptação do véu de seda para um leque.

Voyerismo: Prática que consiste em obter desejo e excitação sexual através da observação de outras pessoas em momentos íntimos.

Xá: Título dado aos diversos monarcas que governaram o Irã. Referente a rei ou imperador.

Zenital: Outra denominação para o ângulo plongée absoluto. A câmera está a 90° do objeto, formando um ângulo reto com o chão.

Zoom: Movimento onde a câmera e o ajuste da lente fazem com que uma imagem pareça mais próxima e maior.

Zoom in: Movimento onde a câmera se aproxima do objeto ou elemento filmados.

Zoom out: Movimento onde a câmera se afasta do objeto ou elemento filmados.