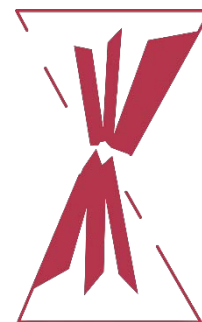


Discursos orientalistas sobre a dança:

*o caso de Almée, an egyptian dancer,
de Gunnar Berndtson*

Orientalist discourses about dance:

*the case of Almée, an Egyptian dancer,
by Gunnar Berndtson*



PASCHOAL, Nina Ingrid*

RESUMO: A ideologia colonial produziu uma mentalidade, práticas, políticas, discursos e também imagens. Tomando a pintura “*Almée, an egyptian dancer*” (1883), de Gunnar Berndtson, como foco da análise, este artigo procura relacioná-la com dados bibliográficos, no intuito de identificar a relação entre um destes estilos da pintura - reconhecido pela alcunha de orientalismo - com o processo de colonização do Oriente Médio, especialmente do Egito. Longe de questionar o mérito artístico, técnico e apreciativo da obra de arte destacada, visamos questionar o contexto e motivação para sua feitura, dados que fizeram Berndtson e outros artistas europeus a pintarem cenas das danças orientais femininas que, em seguida, passam a ser reconhecidas pelo Ocidente como “Dança do Ventre”.

PALAVRAS-CHAVE: Almée; Colonização; Dança do ventre; Gunnar Berndtson; Orientalismo; Pintura.

ABSTRACT: The colonial ideology produces mentality, practices, politics, discourses and also images. Taking the painting “*Almée, an egyptian dancer*” (1883), by Gunnar Berndtson, as the main document to analyze, this article aims to connect it with bibliography, intending to make explicit the relations between this style and genre of painting - usually known as Orientalist - with the process of colonization of the Middle East, especially in Egypt. Not questioning the artistic, technical and appreciative worth of the art piece, here we aim to question the historical context and motivations to make it, which is the information that influenced Berndtson and other European artists to paint scenes with oriental female dancers which, in the following, had been recognized as “Belly Dancers” by the West.

KEYWORDS: Almée; Colonization; Belly dance; Gunnar Berndtson; Orientalism; Painting.

*Recebido em: 25/06/2019
Aprovado em: 29/08/2019*

* Mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), estado de São Paulo (SP), Brasil. E-mail: nina_paschoal@hotmail.com.

Introdução

Ao nos depararmos com uma pintura (uma representação imagética de algo), é esperado que haja certa projeção pessoal do autor refletida. Pintores como Gunnar Berndtson (1854-1895), artista que teve toda sua educação formal nas Belas Artes da França, e muitos outros de fins do século XVIII e todo o XIX, foram orientados a partir de uma ideologia colonialista já consistente. Esta, a seu modo, regulamentava o imaginário e a produção discursiva de quase todos os meios de produção de conhecimento (artísticos, científicos, catedráticos, etc), para que corroborassem a suas intenções exploratórias.

Nesta perspectiva nasce o orientalismo, palavra que designa três diferentes frentes de ação intelectual, como nos mostra Edward Said: a) disciplinas profissionais que estudam o Oriente; b) estilo de pensamento; c) instituição autorizada a lidar com o Oriente (SAID, 2007, p. 28).

No caso das Belas Artes, todas as frentes se aplicaram. Esse ideário foi compartilhado por meio da escolha de elementos, cores, personagens e cenários. A partir da obra selecionada, *Almée, an egyptian dancer*, pretende-se buscar uma compreensão das profundas marcas que o poder colonial exerceu sobre o meio artístico, em especial sobre os pintores. Para isso, antes de partir a uma análise do documento pictórico, é necessário explicitar o contexto em que ele foi pensado e produzido. Com isso, retornaremos ao início da colonização francesa no Egito, para depreender alguns pontos importantes, e compreender as influências coloniais na pintura.

Os aspectos que serão destrinchados a seguir, presentes e identificáveis na pintura escolhida para análise, foram largamente propagados na Europa, tornando-se a matéria prima para que conclusões sobre o Oriente, sua gente, história, paisagem e cultura fossem identificadas e mantidas de forma quase fixa ainda na atualidade. Este repertório visual disseminado pelos pintores orientalistas tornou-se um dos pilares a sustentar a mentalidade colonial daquele período, resultado das políticas que ambicionavam a colonização do Oriente não somente de forma física e geográfica, mas também intelectual e visualmente.

Berços do orientalismo: a colonização do Egito

Em 1798, Napoleão Bonaparte, acompanhado de uma caravana de militares franceses, chegou em expedição exploratória ao Egito. Este ainda era formalmente parte do território do Império Otomano, que passava por um angustiante momento de

fraqueza e descentralização de seu governo, praticamente dissolvido entre as milícias mamelucas locais.

Entre o contingente de cerca de 30 mil homens que chegaram a Alexandria, estavam vários membros da elite cultural francesa, que eram denominados *savants*. O grupo era composto de cientistas, literatos, botânicos, arquitetos, entre outros ofícios dotados de certo prestígio intelectual. Também muitos pintores e artistas plásticos fizeram parte deste destacamento: alguns deles haviam sido convidados diretamente pelo comandante, enquanto outros partiram de vontade própria.

Este grupo de artistas era principalmente interessado em novos ares para buscar inspiração, além de já vislumbrarem possíveis encomendas por parte da caravana, de outros escritórios e oficiais e, claro, do próprio Napoleão. A impenetrabilidade que o Oriente parecia suscitar, junto de suas paisagens tão distintas das já lidas e relidas pelos europeus, novas paletas de cores, nova inspiração tridimensional com suas construções monumentais, e ainda sua gente “exótica” e dessemelhante, claramente pareciam um assunto interessante para os olhos aguçados dos artistas.

A partir do extenso trabalho dos 160 *savants* (ENGLUND, 2005) se tornaram recorrentes temas como passagens bíblicas retratadas em desertos, oásis em meio a lugares inóspitos, animais regionais como camelos e falcões, homens e mulheres vestidos com lenços, turbantes e uma infinidade de outros tecidos coloridos envolvendo seus corpos, mercados de rua enormes e lotados, mesquitas grandiosas, e, claro, haréns com odaliscas. Todas estas imagens logo passaram a fazer parte da imaginação da classe média e alta da França e, logo, também de outros Estados europeus.

Criando uma nova categoria, os artistas-viajantes tornaram-se responsáveis por elaborar um importante conjunto de obras que foram produzidas, reproduzidas e disseminadas ao público tanto em forma de compêndios enciclopédicos¹ - que começam a ser consagrados nesta época - quanto nas próprias telas e gravuras, vendidas e expostas individualmente ou em Salões. Todos estes novos produtos, bem como objetos de antiquariatos (EGGERS, 2017), influenciaram a formação do imaginário europeu sobre a geografia, as práticas e a gente oriental. É a este estilo de composição imagética que se deu o nome de Orientalista, associando as obras muito mais pelos temas do que pelos critérios formais da pintura, tais como a linha, a pincelada, a cor, a forma, o suporte, etc.

¹ Foram produzidos diversos materiais sobre o Oriente a partir dos estudos conduzidos pela caravana de *savants* que acompanhou Napoleão Bonaparte em sua campanha no Egito. Dois dos mais emblemáticos e conhecidos exemplos deste tipo de produção foram a *Description de l’Égypte*, publicado por Vivant Denon em 1806, e *An Account Of The Manners And Customs Of The Modern Egyptians*, publicado por Edward William Lane no mesmo ano.

No período em que o orientalismo se consolidou enquanto gênero das artes visuais, principalmente durante o século XIX, ele já era uma realidade dentro da produção e transmissão dos saberes, se fazendo presente em praticamente todas as áreas de erudição da época. Como veremos a seguir, esta corrente teórica e ideológica não foi somente “uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material” (SAID, 2007, p. 33). O orientalismo foi, antes de tudo, um método discursivo, pelo qual o Ocidente tratou o Oriente em suas pesquisas, literatura, artes, e mesmo nas relações internacionais após a dominação francesa e britânica das, então, colônias orientais.

De todo modo, é válido frisar que os mesmos *savants* que retrataram estas cenas carregadas de conteúdo ideológico, que objetivava corresponder e atender à ideologia do colonialismo, também foram os responsáveis por produzir os documentos da época a que temos acesso, e que ainda hoje servem de base para estudos e análises. Ainda que correspondam a uma mentalidade própria de seu tempo – e cabe ao historiador filtrar estes dados – foi a partir do conhecimento construído por eles e suas instituições que importantes disciplinas como a arqueologia, a arquitetura, as artes plásticas, a história e a egiptologia se ampliaram e desenvolveram.

Por meio das imagens produzidas primeiramente por este grupo de *savants* e, posteriormente, por outros artistas que buscaram inspiração em suas obras, ideias e viagens, o povo e o território do Oriente passam a ser retratados de forma a corroborar com o ideal de superioridade racial que era trazido à tona pela colonização, pelo darwinismo social, e pela eugenia – correntes cientificamente embasadas que ganhavam espaço no século XIX. Os orientais, em especial os árabes, eram mostrados como um povo à beira da selvageria, envoltos em um clima e ambientes inóspitos, detentores de costumes rudes, que pareciam desafiar a cultura vitoriana, especialmente sua falta de moralidade, civilidade e salubridade. Tampouco tinham capacidade política para o autogoverno, junto de todos os processos burocráticos, econômicos e administrativos que isso envolveria.

Em outras palavras, o Oriente estava praticamente relegado às condições similares ao primitivo “estado de natureza”,² parecendo então “necessitar” do civilizado europeu para lhes apresentar os ideais europeus de modernidade, moral e disciplina,

² Conceito também elaborado no século XIX, como fruto da corrente iluminista, o “estado de natureza” foi alvo de teses e dissertações de diversos filósofos. Corresponde, basicamente, ao período anterior à formação da sociedade civil e da delegação de um poder centralizado no Estado. A forma de controle de milícias no Oriente, a fantasia de que os orientais cediam facilmente às paixões e aos desejos, e suas noções de moral e modernidade sendo tão diferentes das que tinham os ocidentais, era simples que estes fizessem esta rápida associação.

bem como a ilustração, o cientificismo e a racionalidade. Embora não possuíssem nenhum destes atributos se desenvolvendo naturalmente, jamais seriam capazes de fazer ou escrever sua própria história, ou representarem a si mesmos. Os europeus sentiam ter, então, a missão de fazê-lo pelos orientais, através de suas políticas, imagens, textos, discursos e documentos.

Durante o século XIX, e mesmo se estendendo por parte do século XX, essa representação foi profusamente realizada, passando a cristalizar padrões dentro do imaginário ocidental, ainda que muitas vezes esta iconografia não correspondesse exatamente à realidade do Oriente. Tendo em vista o próprio termo “representação”, compreende-se que um enunciado veiculado, seja ele apoiado em suportes textuais, orais ou imagéticos, procura transmitir um sentido para seu interlocutor (HALL, 2016). Portanto, só é possível ocorrer produção de sentido quando há um ouvinte ou um observador. Para as pinturas Orientalistas houve muitos observadores, uma vez que foi um estilo amplamente aceito pela sociedade europeia burguesa da época. Mas ser um fiel retrato da época não era exatamente um objetivo destas obras: o estilo das cenas está muito mais atento a encaixar-se dentro das fantasias e expectativas do público europeu sobre o Oriente, do que numa fidedigna representação dele.

Este tipo de anseio, suprido com vigor pelos Orientalistas, foi ensejado pelas transformações urbanas, econômicas e sociais que a Europa vivia naquele momento. A era Vitoriana (1837-1901), acompanhada da Revolução Industrial (1820-1840), criava a sensação de progresso e de ascensão para os habitantes do Velho Continente. Mas, por outro lado, também os afastava da natureza e de qualquer ambiente ou possibilidades oníricas e desprendidas das normas sociais e morais. A sensação de imobilidade causada por estes fatores fez com que muitos europeus buscassem escapes de sua rotina, geralmente em ambientes mais livres e permissivos, que de algum modo dessem vazão às suas necessidades de liberdade, alívio e repouso. Impulsionadas por esta urgência burguesa, as viagens ao Oriente aumentaram exponencialmente, já amparadas por todos os mecanismos tecnológicos de deslocamento e de avanço da colonização, praticados pelas caravanas francesas e inglesas que se mantinham nas colônias para manutenção dos novos domínios. Ainda que soe como um dado contraditório ao ideal da liberdade, esta frenética movimentação só foi possível graças ao desenvolvimento mercantil, maquinário e urbano do período. As viagens ao Oriente e a outros territórios distantes e diferentes cultural e visualmente, foram entendidas no período como uma forma efetiva de suprir aquela demanda de fantasia, de aventura e de desábito – sensações que já não pareciam encontrar espaço dentro da veloz e monótona rotina das cidades modernas.

Especialmente para os homens, o retrato que se fazia das mulheres orientais parecia corresponder vividamente a este tipo de expectativa e desejo. O enfado europeu não era somente relacionado ao seu trabalho e vida pública, mas também privada, adentrando os campos dos desejos, e das liberdades sexuais.

As mulheres árabes foram, muitas das vezes, retratadas de forma a aparentar viver dentro deste tipo de cotidiano onírico, delirioso, que alimentava fantasias e ânsias masculinas, sorvendo corpos permissivos e sem limitações morais, quer estas fossem impostas pelos costumes, quer fossem pela Igreja. Assim, a representação da mulher oriental e sua imaginária disponibilidade formaram uma forte coluna para sustentar a representação Orientalista; e também sua grande produção, exibição e comercialização:

[...] a introdução da figura feminina como um profundo e perceptível objeto de desejo que é também, e mais importante, ineloquente. [...] não há real intenção em entender as mulheres egípcias, orientais, como seres humanos com suas próprias características e desejos. Elas são meramente apresentadas como parte do cenário que contribui com a construção do mito do Oriente como um cenário para a realização sexual, coisa que não está disponível na sociedade vitoriana. (SHOKRI, 2018, p. 255, tradução nossa).³

Estas figuras femininas foram constantemente exploradas pelos artistas que queriam deixar visível o ar de fantasia do Oriente; elas iam a pleno encontro do desejo de repouso e voluptuosidade dos viajantes abastados e civilizados, sendo a própria personificação de um oásis exótico e deleitoso (DIB, 2011). Os corpos destas mulheres eram visualizados tais quais objetos sempre disponíveis, podendo ser usados ao bel prazer do homem europeu.

Todavia, o mesmo contexto que diz respeito às mulheres também nos permite algumas conclusões sobre os homens, tanto orientais, quanto ocidentais. Apesar de serem (ou parecerem) tão permissivas, estas mulheres geralmente pertenciam a alguém – comumente a um sultão. Deste modo, ainda que o corpo, formas, ambientes e detalhes tenham sido aproveitados pelas Belas Artes enquanto temática e estilo, também por meio deles transpareciam os fundamentos patriarcais, machistas e masculinos que eram presentes tanto na sociedade oriental, quanto na ocidental que os colonizava.

Parte do devaneio estético que procurava demonstrar a obediência e servidão dos corpos femininos aos masculinos, bem como sua disponibilidade e sensualidade, apoiou-se na representação da dança. Através de seu movimento, subentendia-se que os corpos

³ [No original]: “[...] is the introduction of the female figure as a profoundly unsubtle object of desire that is also, most importantly, voiceless. Very much like the women in *The hareem*, there is no real intention to understand the Egyptian, oriental, women as living human beings with their own desires and characters. They are merely present as part of the scenery that contributes to the myth building of the Orient as a setting for sexual fulfillment that is not available in Victorian society.”

fossem vulneráveis, maleáveis, irrestritos em diversos sentidos, e sem pudores. A arte da dança dos povos orientais foi tema recorrente para demonstrar ao povo europeu as liberdades incivilizadas, incontroladas, amorais e libidinosas que as mulheres orientais exerciam.

Almée, an egyptian dancer: análise da imagem

Tomando o quadro *Almée an egyptian dancer* como referencial para análise, busca-se, no panorama a seguir, reportar os traços que se repetem em diversas pinturas oriundas do movimento Orientalista nas Belas Artes. No próximo momento, as referências dessa pintura serão aproveitadas para explicitar alguns dos pontos que remetem à história e popularização da “Dança do Ventre”, denominação responsável por ocidentalizar, mas também identificar e sistematizar as práticas corporais das mulheres orientais. O período de divulgação massiva dos corpos femininos e dançantes se alinha ao ápice do orientalismo nas representações imagéticas, justamente após o tenso contato destas com os europeus colonizadores do Oriente Médio durante os finais do XVIII e todo o XIX.

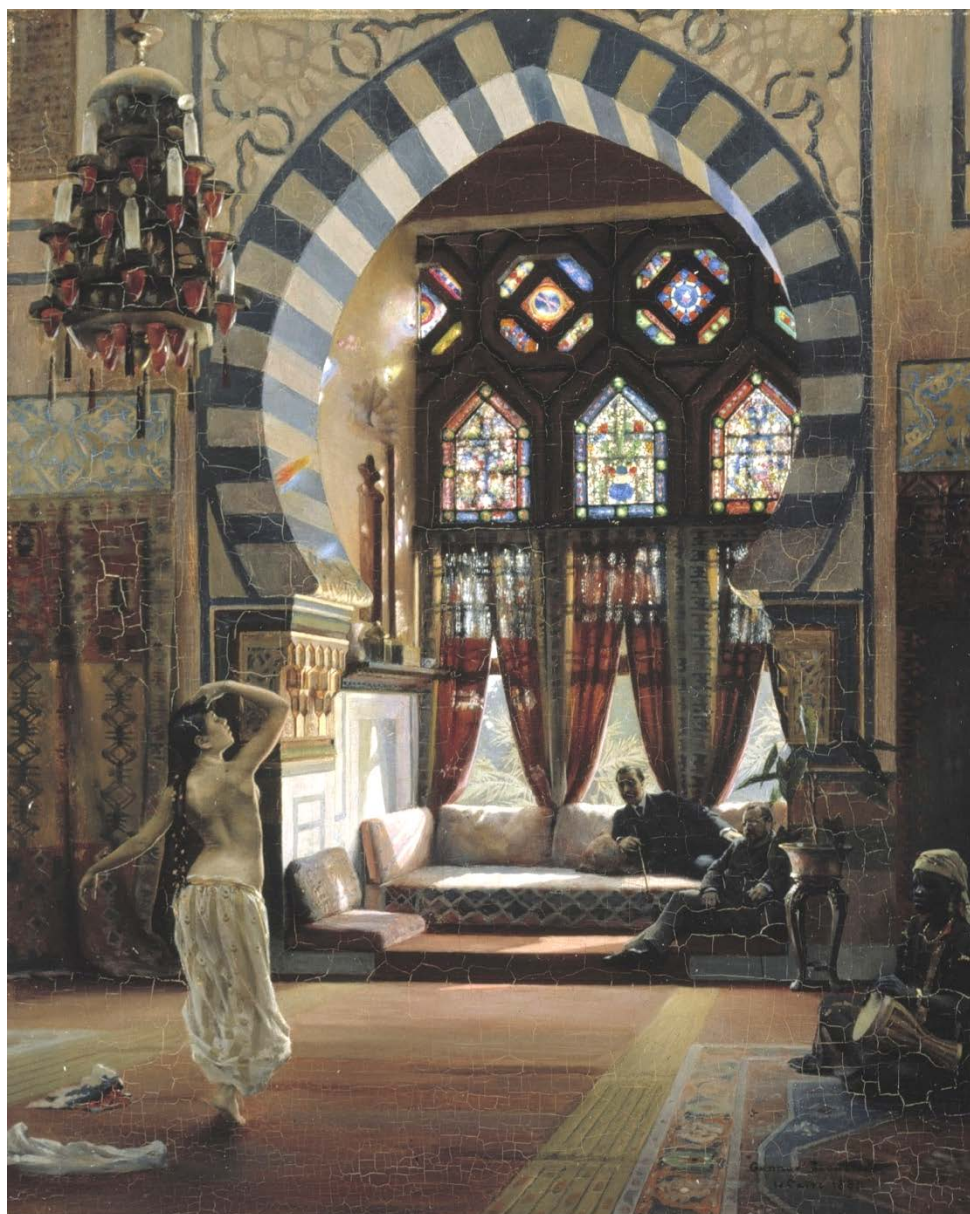
Como metodologia de investigação, utilizo a proposta de Michel Foucault,⁴ segundo a qual os possíveis sentidos de uma obra ou de um discurso devem ser entendidos dentro do contexto histórico das mesmas, jamais de forma desvinculada. Portanto, neste caso, alinhando os paralelos que colocam a figura o mais próximo possível da conjuntura colonial, classicista e europeia em que foi produzida.

Na imagem, Gunnar Berndtson nos propõe a perspectiva de um observador escondido – já que nenhum personagem nos mira –, olhando para um ambiente interno, onde se passa uma cena com quatro personagens. O quarto é grande o suficiente para que todos pareçam de tamanho insignificante diante do pé direito, do qual não vemos o fim, mas podemos supor graças ao lustre de características orientais dependurado, bem como do arco islâmico que abre para a varanda interna, popularmente chamada de *mashrabeya*,⁵ onde dois homens repousam.

⁴ Mais aprofundamento pode ser encontrado nas obras *Arqueologia do saber* (2008) e *A ordem do discurso* (2006), ambas de Michel Foucault.

⁵ A *mashrabeya* possui uma função social na vida da mulher árabe e islâmica, melhor explicada no artigo de Shokri (2018).

Imagem 1. *Almée, an egyptian dancer* (1883).



Fonte: BERNDTSON, G. *Almée, an egyptian dancer*. 1883. Oléo sobre madeira.

Ricamente adornado em janelas, tapeçarias, lajotas e decoração, a ideia do pintor é de que este ambiente seja rapidamente associado ao mundo árabe e oriental devido às formas geométricas e arquitetura representadas. Este tipo de detalhismo exagerado na composição do *décor* onde a cena se passa foi um dos chavões mais repetidos pela arte Orientalista. Expressava um sentido de realidade ao expectador justamente por evocar tamanho realismo, mesmo que o autor nunca tivesse visto tal dança, tal ambiente ou mesmo o próprio Oriente.

Estes detalhes, supostamente inseridos para denotar diretamente a realidade, estão lá na verdade simplesmente para que seja notada sua presença no trabalho como um todo. Como [Roland] Barthes pontua, a maior função de

detalhes gratuitos e acurados como estes é declarar “somos de verdade”. Estes são significantes da categoria do real, postos para dar credibilidade ao “realismo” do trabalho como um todo, para autenticar todo o campo visual como se fosse uma simples e não artística reflexão – neste caso, de uma suposta realidade oriental. (NOCHLIN, 1991, p. 38, tradução nossa).⁶

A principal figura, única que recebe foco da pouca iluminação, proveniente das frestas do acortinado nas janelas, é uma mulher de costas, da qual podemos ver parte do rosto apenas por seu perfil. Vemos seus longos cabelos escuros, presos em uma trança com adornos, e seu olhar disperso acima.

Ela se desloca pelo salão pouco iluminado na ponta de seus pés, descobertos tal qual todo seu torso, deixando expostos seus seios, ombros, barriga, pescoço e braços. Suas pernas são cobertas por uma calça larga, mas quase transparente, que possibilita ver o contorno destes membros por seu tecido fino e empastado aos mesmos. A primeira questão possível e pertinente é acerca desta parcial nudez apresentada por Berndtson. Confirmando o que era esperado por sua audiência europeia, o pintor deixa implícito que mesmo as (poucas) roupas não eram capazes de encobrir a sensualidade latente e instintiva da mulher árabe, bem como seus movimentos e voluptuosidades. Esta nudez poderia não ser questionada se ela estivesse, de fato, presente no cotidiano da mulher egípcia. Mas não o era.

O islamismo já era majoritariamente praticado entre a população árabe durante o século XIX e, por conta dele, a maioria das mulheres transitava pelos ambientes não somente vestida, mas também com véu a cobrir cabeça e cabelos. Mesmo em ambientes internos, os corpos não eram vistos por outros homens que não fossem seu sultão ou seu marido. Este uso de véu, necessário segundo o Alcorão, pouquíssimas vezes aparece nas pinturas Orientalistas, mas é sempre presente no imaginário acerca do Oriente Médio. Este é um dos pontos paradoxais que se alinha entre a representação e a vivência.

Observando o título da pintura, sempre uma legenda que visa orientar nosso olhar e ratificar ou afirmar uma informação aprioristicamente colocada por nós junto de nosso repertório visual, podemos concluir que se trata de *almée*, um tipo de artista e dançarina egípcia. *Almée* era o termo utilizado para designar apenas uma mulher, enquanto seu grupo era chamado de *awalin*, termo reservado para tratar do plural.

⁶ [No original]: “Such details, supposedly there to denote the real directly, are actually there simply to signify its presence in the work as a whole. As [Roland] Barthes points out, the major function of gratuitous, accurate details like these is to announce “we are the real.” They are signifiers of the category of the real, there to give credibility to the “realness” of the work as a whole, to authenticate the total visual field as a simple, artless reflection-in this case, of a supposed Oriental reality”.

As *awalin* eram mulheres versadas nas artes, mas que faziam parte de uma elite própria, detendo certo prestígio social entre os artistas, justamente o que as diferenciava de outras classes de dançarinas no Egito durante os séculos XIX e anteriores, que dançavam nas ruas com estilo mais popular (ASSUNÇÃO, 2018). Entre si, estas mulheres não possuíam necessariamente uma linhagem sanguínea ou reforço de parentesco, apenas eram ligadas por serem profissionais, ou seja, eram especialistas pagas por seus serviços artísticos. Estes eram constituídos por recitais em que declamavam poesias, cantavam e tocavam instrumentos, além de dançar, número que era apreciado pelas elites europeias quando chegaram ao Oriente.

Geralmente, a *almée* era encontrada em haréns dos sultões otomanos, principalmente naqueles pertencentes a grandes e importantes membros das elites e do poder. Porém, justamente por possuírem um alto *status* dentro da estrutura dos haréns, local importante para a organização familiar, é muito improvável que estes homens de feição europeia tenham estado tão perto de uma verdadeira *almée*. O próprio termo que as designa propõe o significado de “mulher culta”, transparecendo sua notoriedade. Mesmo assim, estas personagens “acabaram entrando no imaginário orientalista [apenas] como dançarinas” (ASSUNÇÃO, 2018, p. 115).

Estas habilidades, mesmo as de dança pelas quais ficaram mais conhecidas, eram raramente vistas por homens, já que as *awalin* se apresentavam geralmente na parte de dentro dos haréns apenas para as mulheres que lá conviviam, ou para os sultões que as possuíam. Ainda assim, muitas vezes tinham a preocupação de se esconder atrás de paredes de treliça ou com véus durante suas performances, evitando os olhares diretos dos espectadores aos seus corpos. Na Imagem 1, em sentido totalmente oposto ao que era comumente feito na realidade oriental, dois homens a observam próxima e atentamente, direto dos sofás estampados, acomodados à luz da *mashrabeya*, que compõem a imagem.

Os espaços internos, fossem públicos como restaurantes, ou privados como as residências, também possuíam áreas específicas para a convivência das mulheres. Quando dos picos de presença europeia nos territórios orientais, esta divisão física entre os gêneros era bastante clara e, visto que não era de fácil acesso ou mesmo totalmente proibida a entrada de estrangeiros e homens nestes espaços, restou que estes fossem capazes de adentrar tais ambientes apenas através de sua imaginação. Assim, a grande maioria das representações feitas pelos artistas não se baseou em cópia de uma realidade testemunhada; deixavam de passar para suas obras de arte exatamente aquilo que viam. Pode-se afirmar, portanto, que estas eram planejadas e concebidas usando grandes doses de idealização.

Este dado cabe também às próprias feições com que as mulheres árabes eram representadas: seus traços se pareciam muito mais com os europeus, que geralmente eram feitos com modelos dentro dos estúdios de pintores, do que propriamente com os traços orientais - e mesmo negros - aos quais deveriam fazer referência. Tal como a *almée* retratada, a maioria das personagens era branca e com corpos magros, assemelhando sua postura às canônicas esculturas clássicas greco-romanas.

O quarto participante presente na cena é um homem negro tocando um instrumento semelhante a um tambor. Este ser é praticamente desprezado à primeira vista na pintura, uma vez que se sobressai pouquíssimo entre as sombras pinceladas pelo artista, e se encontra em um dos cantos da obra, uma área em que nossos olhos não costumam deslizar naturalmente durante a apreciação de obras de arte. A incidência de luz sobre este homem, ou justamente a falta dela, claramente não é despropositada.

Tal particularidade é utilizada muitas vezes como um recurso estilístico imbricado de significados. Normalmente, são personificados através de um eunuco ou serva, constantemente pintados negros. Estas pessoas são colocadas na composição para criar um contraponto visual-racial à brancura exagerada das peles das mulheres que dançam. Fica implícito o significado de que, ainda que estas dançarinas tivessem uma posição hierárquica inferior em relação ao homem ocidental (ao menos dentro da mentalidade colonial), existiam também aqueles que estavam abaixo delas.

Cria-se, assim, um distanciamento dos corpos negros. De qualquer modo, sua inserção cumpre a função de tornar ainda mais exóticas e fetichizadas as cenas como esta apresentada ao público por Gunnar Berndtson,

[...] a figura negra da criada parece ser um indicador do atrevimento sexual [...]. A grande passividade da amável figura branca é como um oposto para a atividade vigorosa da desgastada, não feminina e feia negra, sugerindo que a bela nudez passiva está sendo explicitamente preparada para o serviço na cama do sultão. [...] Esta noção de disponibilidade erótica é ainda mais aguçada quanto maiores forem os tons proibidos, pela conjunção de preto e branco, ou de corpos femininos escuros e claros [...] (NOCHLIN, 1991, p. 49, tradução nossa).⁷

Ainda que o pintor tenha realmente estado no Egito em 1882, após estudar e trabalhar em Paris, a convite do periódico *Le Monde Illustré*, é improvável que ele tenha presenciado a apresentação artística de uma *almée*. Isto porque, naquela época, elas já

⁷ [No original]: “[...] the black figure of the maid seems to be an indicator of sexual naughtiness very passivity of the lovely white figure as opposed to the vigorous activity of the worn, unfeminine ugly black one, suggests that the passive nude beauty is explicitly being prepared for service in the sultan's bed. [...] This sense of erotic availability is spiced with still more forbidden overtones, for the conjunction of black and white, or dark and light female bodies [...]”.

eram raramente encontradas no território egípcio, graças a uma lei proibitiva da dança ser realizada em espaços públicos no Cairo.

Outro tipo de dançarina, as *ghawazee*, muitas vezes se apresentava em locais privados, nomeando-se como *almée*, para elevar o preço de seus serviços de entretenimento.

A palavra *almée* perdeu completamente seu sentido original de mulher erudita. No começo do século dezenove, seu significado mudou para cantora-dançarina, e em meados de 1850, já denotava uma dançarina prostituta. Dançar se tornou *strip-tease*, e aumentou o número de dançarinas que trabalhavam como prostitutas. (HAWTHORN, 2019, p. 2, tradução nossa).⁸

Deve-se considerar que as *ghawazee* foram provavelmente a “ponte” dos europeus com a dança egípcia, pois dançavam também em locais públicos, tendo se mudado para periferias e regiões no delta do Nilo após a medida política caiota contra si. Ainda é possível que outras mulheres, nem do grupo *ghawazee*, muito menos das *awalín*, tenham feito da dança, em associação com a prostituição, uma forma de sobreviver no Egito colonizado.

Estas representações feitas pelos artistas Orientalistas em forma de relatos e imagens, como buscou ser demonstrado, nem sempre foram, ou mesmo se interessaram em ser, fieis aos traços culturais das dançarinas egípcias que existiam no século XIX. Entretanto, são as únicas fontes que temos para conhecer a forma como estas danças eram executadas.

O (re)conhecimento da Dança do Ventre

Este tipo de imagem, por mais idealizada que seja, pode ser tida como as primícias do contato do Ocidente com a chamada “dança do ventre”. Ainda que fossem objeto de desejo, tendo sido o segundo maior motivo para o embarque de tantos europeus ao Egito durante o século XIX (NIEUWKERK, 1995), estas mulheres do outro hemisfério também chocavam e provocavam ojeriza pela exibição dos seus corpos. Especialmente ao dançar, com seus movimentos amplos, cadenciados, com trancos e, principalmente, focados no quadril –, os europeus viam um total contraste com as danças burguesas e de corte executadas na Europa, como é o caso do *ballet*.

Infelizmente, não dispomos de uma autorrepresentação feita por parte destas dançarinas. Além da não autorização por parte da própria colonização - que deixava seus

⁸ [No original]: “The word *alma* completely lost its original meaning of learned woman. At the beginning of the nineteenth century, its meaning had changed to singer-dancer, and by the 1850s it denoted a dancer-prostitute. Dancing became stripping, and dancers increasingly worked as prostitutes”.

homens muito mais seguros ao poder retratar seu colonizado – em alguns períodos históricos, a religião muçulmana não era afeita à representação das figuras humanas, pois acreditam que este tipo de iconografia seria uma tentativa de se igualar a Deus, real criador das pessoas. Além disso, nos continentes africano e asiático, onde temos a extensão geográfica do Oriente Médio, a produção e transmissão dos saberes são tradicionalmente feitas por via da oralidade e corporeidade, incluindo nisto a própria música, elemento artístico que caminhou sempre inextricavelmente junto da dança.

Na visão dos ocidentais, os costumes ligados ao saber oral e corporal aproximam o Oriente dos elementos da natureza e do feminino, antítese da civilização patriarcal que queriam construir e demonstrar para si. Isso também explica a constante reprodução da combinação mulher-dança-instrumento-animal, repetida em diversas pinturas Orientalistas.

Repetidamente, os corpos dançantes não ocidentais eram retratados usando as mesmas descrições paradigmáticas já familiares: corpos que eram estranhos, disformes, obscenos e desregrados. Especialmente, como veremos, são as torções e ondulações dos corpos femininos que, para os espectadores ocidentais, parem fundir humano com animal, e mesclar-se com os outros corpos dançantes à sua volta. (KEFT-KENNEDY, 2005, p. 51, tradução nossa)⁹

Estes corpos, retratados com tanta disponibilidade, veemência, passividade e exposição eram uma metonímia para a forma com que os europeus procuravam traduzir o Oriente. Imagens como as das pinturas Orientalistas estão carregadas de generalizações, pré-conceitos e estereótipos que visavam diminuir a figura dos orientais, em especial a de suas mulheres, para que houvesse uma clara distinção entre si e “os outros” – ou seja, entre ocidentais e orientais. Este tipo de representação, portanto, atua não somente na esfera gráfica e visual, mas exibindo um padrão corporal que não deveria ser imitado pelo europeu, contrapondo posturas e atribuindo a elas uma ideia de moral. A dos povos árabes, especialmente a de suas mulheres dançarinas era tida como tão maleável ou desinteressada quanto seu físico (HAWTHORN, 2019).

⁹ [No original]: “Repeatedly, non-western dancing bodies were depicted using the same familiar paradigmatic descriptions: bodies that are strange, formless, obscene, and unruly. Especially, as we shall see, it is the twisting, undulating female bodies that for Western spectators seem to merge human with animal, and blur with the other dancing bodies around them”.

Imagem 2. *La danse de l'almée* (1863)



Fonte: GÉROME, J.L. *La danse de l'almée*. 1863. Óleo sobre tela.

Estes elementos citados (véus, instrumentos musicais típicos, espadas, cobras e outros animais) eram comumente pintados junto das mulheres dançarinas neste tipo de cena Orientalista. Assim, não é mera coincidência que ainda sejam usados na Dança do Ventre moderna, inclusive na forma como é incansavelmente praticada no Ocidente desde então.

A prática da dança oriental começou a ser documentada principalmente mediante à literatura e à pintura, sendo produzidas dentro do contexto colonial que, por conseguinte, criava e enraizava estereótipos e expectativas que se mantêm ainda pouco problematizados.

O próprio nome “Dança do Ventre” foi cunhado dentro deste contexto, e acabou generalizando e ignorando todas as características particulares de cada região do Oriente Médio. Inclusive, a influência das Belas Artes foi tão forte para essa sistematização, que o primeiro uso reportado dessa nomenclatura (na versão em francês,

danse du ventre) ocorreu em associação à pintura de 1863,¹⁰ produzida pelo artista francês Jean-Léon Gérôme (1824-1904), de quem Gunnar Berndtson foi aluno, e que também reproduzia a dança de uma *almée*.

Considerações finais

É possível que muitos estrangeiros tenham presenciado cenas de dança em suas incursões no Oriente. Mas há, provavelmente, demasiado exagero na maneira em que eram retratadas, e mesmo na denominação que usavam para se referir a estas dançarinas. É o caso da pintura *Almée, an egyptian dancer* (1883) de Gunnar Berndtson.

A minuciosidade da pintura e o realismo das formas, ferramentas do neoclassicismo que também estava em voga na Europa, foram recursos adotados pelo orientalismo para dar impressão ao observador que aquela imagem era real. Todavia, a pesquisa focada nos aspectos da cultura oriental, deixando de lado o etnocentrismo que normalmente está no centro da produção de saberes, possibilita que façamos uma leitura mais crítica destas representações. Dessa maneira, é possível perceber que esta pintura provavelmente não trata de uma representação fiel de certa vivência, mas de um misto de imagens reais e fantasiadas, que procuram instigar o observador em relação ao corpo feminino e em movimento, bem como satisfazer um propósito de representação específico, atrelado ao movimento de colonização.

Por mais sutil ou romântica que possa parecer tal idealização europeia, retratada com tanta repetitividade no estilo Orientalista, é importante que notemos que eles fazem parte da construção do poder colonizador sobre um território e uma gente. Nas palavras de Foucault, “uma abordagem como essa enraíza o poder nas formas de comportamento, nos corpos e nas relações locais de poder que não deveriam, de forma alguma, ser vistas como uma simples projeção de um poder central” (FOUCAULT, 2016, p. 91).

Aqui, o poder era o das colônias sobre o Egito, que atuou não somente obtendo territórios, mas também docilizando corpos, imbricando-se em imaginários, e assumindo uma estética e temática que esbarravam também nas artes.

Referências

ASSUNÇÃO, Naiara M. R. Gomes de. *Entre Ghawázee, Awálin e Khawals: viajantes inglesas da Era Vitoriana e a "dança do ventre"*. 2018. 192 f. Dissertação (mestrado em

¹⁰ Segundo Hawthorn, não se sabe precisamente o contexto em que o termo foi usado, mas acabou se tornando um nome alternativo da referida pintura, pelo qual a imprensa francesa se referiu diversas vezes. (HAWTHORN, 2019, p. 3).

história). Departamento de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

DIB, Márcia. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. In *Revista UFG*. Ano XIII, nº 11, p. 145-150, dez 2011.

EGGERS, Natascha de Andrade. *Viagens, antiquarismo e expansão imperial no século XIX: estudo das operações de Sarah e Giovanni Belzoni no Egito (1815-1821)*. Dissertação (Mestrado em História). 2017. 135 f. Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

ENGLUND, Steven. *Napoleão: uma biografia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2016.

HAWTHORN, Ainsley. Middle Eastern dance and what we call it. In *Dance Research*. Edinburgh University Press, vol. 37.1, p. 1-17, 2019.

KEFT-KENNEDY, Virginia. *Representing the belly dance body: feminism, orientalism and the grotesque*. 2005. 368 f. Tese (doctor in philosophy). School of English literatures, philosophy and languages. University of Wollongong: Austrália, Wollongong, 2005.

NIEUWKERK, Karin Von. *A trade like any other. Female singers and dancers in Egypt*. Texas: University of Texas Press, 1995. *E-book*.

NOCHLIN, Linda. The imaginary Orient. In: *The politics of vision: essays on the nineteenth-century art and society*. London: Thames and Hudson, p. 33-59, 1991.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOKRI, Ahmed. Gazing through the mashrabeya: contrasting the representation of Egyptian women in Islamic architecture, British nineteenth century orientalist art and the writings of Aysha Taymur. *MLA Vides*. Oxford, vol.6, p. 250-259, jan/dez 2018.