

ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ

A INVENÇÃO DAS DANÇARINAS ORIENTAIS¹



CAROLINA BRACCO

*Faculdade de Filosofia e Letras/
Universidade de Buenos Aires*

TRADUÇÃO

Livia Santos de Souza

INTRODUÇÃO

Em sintonia com a concepção do sistema colonial/moderno de gênero desenvolvido pela teoria decolonial (QUIJANO, 1991, 2000 e 2002), o sistema de pensamento fundamental para se refletir sobre a relação entre Ocidente e Oriente é o proposto pelo intelectual palestino Edward Said, em seu já clássico *Orientalismo* ([1978] 2008).

O “orientalismo” não tem uma só definição nem é uma unidade definida, mas sim uma série de questões dependentes entre si: é um modo de se relacionar com o Oriente baseado no lugar especial que este ocupa na experiência da Europa; e é também um estilo de pensamento que se baseia na distinção entre Oriente e Ocidente. Esta distinção foi o ponto de partida para as teorias, epopeias, romances e outros textos sobre o Oriente, sua gente e seus costumes.

Um dos objetivos de Said é demonstrar como a cultura europeia adquiriu força e identidade ao engrandecer a si mesma em detrimento do Oriente – o Oriente criado pela Europa – considerado inferior e digno de rejeição. Assim, a relação entre Oriente e Ocidente é uma relação de poder e de complicada dominação. Para demonstrá-lo, Said fornece um exemplo de grande utilidade e coincidência com a temática que aqui se propõe: a relação entre Gustave Flaubert e a cortesã egípcia Kuchuk Hanem. Para ele, trata-se de um

“encontro que deve ter criado um modelo muito influente sobre a mulher oriental; ela nunca falava de si mesma, nunca mostrava suas emoções, sua condição presente ou passada. Ele falava por ela e a representava. Ele era estrangeiro, relativamente rico e homem, e esses eram fatores históricos de dominação que lhe permitiam, não só possuir Kuchuk Hanem fisicamente, mas sim falar por ela e dizer aos seus leitores em que sentido ela era tipicamente oriental” (SAID, [1978] 2008, p. 25).

A tese de Said é a de que a situação de força de Flaubert em relação a Kuchuk Hanem não era um fato isolado, mas sim exemplificadora de um modelo da relação de forças entre o Oriente e o Ocidente e o discurso acerca do Oriente que a legitimava.

Foi a partir destes relatos que se começou a criar e representar a “mulher oriental” como uma categoria central deste sistema de pensamento, destinado a legitimar a ocupação colonial dos territórios e dos corpos. Por sua vez, o fato de que se trate de uma dançarina é eloquente, já que a concepção mesma da “mulher oriental” dançarina se relaciona diretamente com a exposição e a espetacularização dos corpos racializados e colonizados.

Neste contexto, o que me interessa destacar é como o olho pornográfico colonial² construiu o que chamarei de “dança oriental” como artefato colonial, para legitimar o olhar masculino do homem colonizador e de seu cúmplice, o homem colonizado – e como, por sua vez, este artefato se voltou sobre o corpo das mulheres ocidentais brancas convertendo-as em um objeto de consumo visual.

Tomo aqui o gênero, seguindo Rita Segato (2015), como uma categoria central “capaz de iluminar todos os outros aspectos da transformação imposta à vida das comunidades ao serem captadas pela nova ordem colonial moderna” (Ibidem, p. 81), com a crença de que a colonialidade reorganizou os papéis de gênero e, por sua vez, a sociedade colonizada buscou entrar nessas categorias se apropriando da “dança oriental” como artefato colonial.

Dentro desta reorganização foi fundamental o lugar de inferioridade constitutiva outorgado ao corpo oriental dançante a partir de sua irrupção no espaço público, eminentemente masculino. Foi então o homem colonizado, enquanto agente disciplinador desses corpos, quem mediou a dupla subordinação das mulheres – promovendo a domesticação, a distância e a submissão (GAUTIER, [2003] 2005). Os homens orientais são os interlocutores privilegiados da colonialidade, a partir do que Segato (2010, p. 26 e ss.) denomina “o pacto entre homens” destinado a disciplinar corpos femininos e feminizados, e que na experiência colonial tem a masculinidade branca, vencedora, como canônica.

Isso teve como correlato um duplo impacto: por um lado, os homens colonizados sujeitaram com seus olhares suas mulheres por meio do olho colonial-pornográfico; por outro, os homens colonizadores levaram esse olhar para casa através da “dança oriental” como artefato colonial.

A CONSTRUÇÃO DA “DANÇA ORIENTAL” COMO ARTEFATO COLONIAL

No berço da edificação do discurso orientalista, diferentes estratos de artistas eram reconhecidos no “Oriente”. Entre as dançarinas, aquelas que tinham mais prestígio eram contratadas para celebrações privadas. Tinham a hierarquia mais elevada, tanto no Egito como na Turquia, Pérsia e Índia, aquelas *troupes* de artistas que formavam parte da casa real.

Outras, geralmente escravas, eram parte do harém real e oficiavam como concubinas dos governantes e seus parentes homens. Eram muito reconhecidas em todas as artes e, na maioria dos casos, estas dançarinas-cortesãs eram as únicas mulheres educadas da sociedade; sabiam ler e escrever, eram muito boas conversadoras e excelentes cantoras, dançarinas e musicistas. No Egito, eram conhecidas como *awalem* (no singular: *alima*, literalmente “instruída”, no Egito para referir-se especificamente a cantoras e dançarinas).

As *awalem* seguiam a tradição das cortesãs. Começavam sua carreira em casas de gente endinheirada onde seu ofício era o de instruir as mulheres dos haréns. Eram cantoras, poetisas e compositoras, destacando-se em suas improvisações cantadas. Também dançavam, mas só diante de mulheres. Em 1777, Savary as descreve como

“‘savantes’ [com] uma educação muito mais cuidada que as de outras mulheres que foram assim chamadas. Formam uma comunidade celebrada dentro do país. Para pertencer a este grupo, é necessário ter uma voz preciosa, um bom domínio do idioma, um conhecimento das regras da poesia e uma habilidade para compor e cantar espontaneamente coplas adaptadas às circunstâncias” (SAVARY, 1787, p. 124-125).

179

Quando uma *alima* envelhecia, ou simplesmente sua voz perdia frescura, aposentava-se. Frequentemente continuava ligada a seu antigo patrão ou se casava. Nos casamentos de classe alta, sua função era a de instruir a noiva na arte de fazer amor por meio da linguagem da dança e do canto. Também cantava atrás das gelosias para homens nos casamentos de classe média. Edward Said resume esta ideia à seguinte definição:

“a ‘alima’ era uma cortesã, se é que é possível chamá-la assim, mas uma mulher de grandes habilidades. Dançar era só um de seus dons; outros eram a destreza para cantar e recitar poesia clássica, conversar com engenho ou para que os homens de leis, da política ou da literatura buscassem sua companhia” (SAID, 1990, p. 8).

Outro grupo descrito pelos viajantes e estudado por pesquisadoras e pesquisadores era o conformado pelas *gawazi* (no dialeto, “dançarina do âmbito rural”, seu singular é *gazeya*), provenientes da tradição nômade e marginal que levaram os ciganos ao Egito. Lá, como em tantos outros lugares, os ciganos adotaram ritmos e movimentos do folclore local adaptando-os aos próprios. As

gawazi conformavam a classe mais baixa, dançavam sem véu nas ruas na frente dos cafés. Eram contratadas pelas classes trabalhadoras para animar as festas de homens nos casamentos e nas festas populares.

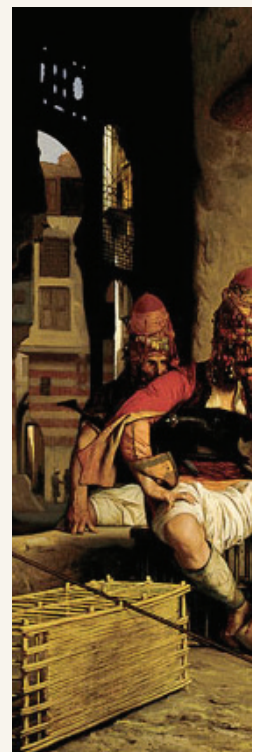
Assim, enquanto as *awalem* se reservavam para o espaço privado, quase íntimo, dos haréns e dançavam exclusivamente para – e na frente de – mulheres, as *gawazi* faziam seu o espaço público, irrompendo em cafés, mercados, festas pagãs e casamentos das classes baixas. Muitas combinavam dança com prostituição e todas transgrediam, com a cabeça descoberta, esse espaço reservado para os homens, sendo por isso marginalizadas até o ponto de que a própria palavra *gazeya* se convertesse em um insulto.³

A importância da delimitação entre estes dois tipos de dançarinas é fundamental, já que as descrições dos viajantes ingleses e franceses parecem confundir os grupos. Entretanto, segundo Karin van Nieuwkerk (1996), havia um terceiro grupo entre as *awalem* e as *gawazi*, conformado por cantoras e dançarinas de classes baixas, as quais chama “*awalem* comuns” e que atuavam nos bairros populares – portanto a delimitação entre os grupos aparentemente não era estrita.

Com a invasão napoleônica de 1798, as *awalem* abandonaram a cidade após se negarem a entreter os soldados e só regressaram depois da retirada das tropas em 1801, o que poderia talvez ser lido como um ato de empoderamento feminino anticolonial, mas ainda não contamos com fontes suficientes para afirmá-lo. Em 1834, Muhammad Ali prescreveu as dançarinas com um decreto, tentando afastá-las da vista dos estrangeiros e querendo reafirmar seu poder sobre seus corpos e seus movimentos. Entretanto, a proibição só tinha efeito no Cairo e por isso as *awalem* “comuns” e as *gawazi* se mudaram para a zona do Alto Egito, onde foram seguidas pelos olhos dos europeus. É muito provável que a proibição tenha respondido à pressão interna que exercia um poder masculino maior, os ulemás, na manutenção da moral pública identificada com o ocultamento do corpo de “suas mulheres”.

Muitos dos artistas que viajaram no século XIX ao Egito aproveitaram para ver as dançarinas ou foram especificamente em sua busca, convertendo-as na fonte de atração e inspiração mais popular da época, espetacularizando seus corpos, sexualizando a paisagem. Como consequência disso, elas se converteram em um símbolo de sensualidade que, aos olhos do estrangeiro, caracterizava o conjunto da sociedade (GRAHAM-BROWN, 1988).

Figura 1. Gérôme, Dança da alima (1870).
Fonte: <http://www.shafe.co.uk/>



A dançarina mais famosa entre os viajantes foi a mencionada Kuchuk Hanem, a quem conhecemos principalmente pelos fascinantes relatos de seus encontros com o escritor Gustave Flaubert ([1849] 1972) coletados por Said ([1978] 2008). Ela popularizou uma das danças que logo seria uma das mais solicitadas pelos viajantes: a “dança da abelha”, que consistia na dançarina desvestindo-se pouco a pouco, simulando que uma abelha estava entre suas roupas. Dos relatos de Flaubert, como os de outros dois viajantes, se infere a “libertação” que sentiam os europeus ao estar no Oriente, assim como a relação de dupla dominação constituída na relação colonialista-colonizado e homem-mulher (SAID, [1978] 2008, p. 206 e seguintes).

Na imagem do véu, os artistas orientalistas encontraram a metáfora perfeita para representar o desconhecido, o oculto, o proibido (BRACCO, 2007). Nesse sentido, o extenso estudo de Meyda Yeğenoğlu (1998) sobre o tema demonstra como nesse discurso a “mulher oriental coberta por um véu” não só desempenha um papel importante, significando a mulher oriental como misteriosa e exótica, como também serve de metáfora de todo o Oriente como algo feminino, sempre velado, sedutor e, por isso, perigoso.

Dentro deste esquema se inscreve a “Dança da *alima*” de Jean-Léon Gérôme (Figura 1) na qual se representa uma dançarina em um lugar público, no que parece



ser uma taverna onde todos os espectadores são homens. Isto não corresponderia à definição de *alima*, já que os homens só podiam ouvir e imaginar as *awalem* se ocultam atrás das gelosias dos haréns. De todo modo, o que me interessa destacar é a construção do corpo colonizado e a habilitação do olho pornográfico colonial midiaticizado/habilitado pelo olhar do homem local.

A leitura que se fez nesse momento da *alima* de Gérôme fica constituída nas palavras do crítico de arte Edward Strahan, segundo o qual

“a presença dos soldados sentados com um olhar que enfatiza a degradação da sociedade oriental, as bases do sistema familiar, o menosprezo brutal das mulheres, os horrores de uma religião carnal. Aqui, com um vigor nunca antes visto, somos transportados fisicamente para entre mulheres sem alma e devotos que se permitem estudar as danças das awalem como uma imagem certa do paraíso” (STRAHAN, 1879, p. 80).

As palavras de Strahan lançam luz principalmente sobre duas questões. A primeira é como por meio da imagem da dançarina se queria deixar em evidência a relação entre sexualidade e religião no Islã mediante as bases do sistema familiar – que contempla a poligamia – e a instituição dos haréns. A segunda é o juízo de valor que se fazia tanto do pintor como da sociedade a partir do olhar eurocêntrico e colonialista, representando a sociedade oriental como amoral – tomando como referência a moral cristã – e, indo mais adiante, “sem alma”. Tudo isso escrito no corpo das mulheres como paisagem racializada.

Assim, a imagem da “mulher oriental”, seu corpo, necessariamente colonizado, racializado, se converteu em um fator fundamental da história colonial do “Oriente”. No imaginário construído ao redor da dança, veremos, encontraram o dispositivo ideal para colonizar também os corpos das mulheres brancas ocidentais.

O CORPO DA DANÇARINA ORIENTAL COMO ESPETÁCULO

Com a mudança de século e o fortalecimento da ocupação britânica que começou em 1882, incrementou-se a presença militar e civil estrangeira e começou a emergir uma incipiente burguesia urbana na capital egípcia. Isso teve como resultado a proliferação de um novo tipo de espaço que centralizou e fundiu diversas artes performativas, como a música e o teatro, e incluindo, pela primeira vez, a dança como uma arte separada. Foi com o nome de “sala” que se conheceu este espaço que era conduzido principalmente por mulheres.

Próxima página: Figura 2. O Cassino *Badia* e seus artistas. Fonte: Gentileza de Muhammad Diyab.



O repertório das salas consistia em uma variedade de entretenimentos breves como monólogos, números de dança tanto ocidental como “oriental”, música e *sketches* cômicos. Neste contexto, e com o cinema apenas dando seus primeiros passos, o programa oferecido pelas salas era muito atrativo para escapar da depressão econômica e do clima de abatimento por trás da fracassada revolta independentista de 1919 que culminaria, em 1922, com um morno reconhecimento por parte de Grã-Bretanha da independência egípcia (BARAKA, 1998, p. 130).

Por esses anos, parte da *intelligentsia* egípcia ocupava e animava com suas conversas as mesas das salas (Figura 2), que na Segunda Guerra Mundial se encheram de soldados ingleses e australianos que constituíram seu principal público.

A exposição das dançarinas despertou a crítica de muitos jornalistas e artistas que a achavam vulgar e decadente se comparada com a arte apresentada nos teatros. As críticas eram parte do discurso nacionalista-moralista da época, e se concentravam na exposição das dançarinas e no uso de linguagem indecente nos *sketches*.



Este moralismo erguia-se como protetor dos corpos femininos que considerava sob sua tutela, enquanto o corpo colonizado da mulher converteu-se em espetáculo público só para as elites e sua marca colonialista.

Tanto as donas das salas como os coreógrafos estrangeiros que nelas trabalhavam incluíram novos movimentos à “dança oriental” como artefato colonial, acrescentando elementos das danças ocidentais, transformando-as em uma dança de palco. Estes movimentos incluíam uma maior utilização do torso e dos braços, assim como uma elevação facilitada pelo uso das pontas dos pés; giros e *arabesques* foram acrescentados aos deslocamentos. As coreografias geralmente eram grupais e, tomando o nome de *comparse*, um grupo de dançarinas costumava acompanhar os cantores em seus shows, mostrando várias partes desnudas do corpo, como as pernas e o abdômen.

A espetacularização dos corpos colonizados se completava com a substituição do traje tradicional que cobria o corpo inteiro pelo traje de duas peças, inspirado em parte pela vestimenta das dançarinas dos cabarés europeus (VAN NIEW-KERK, 1997) e a proposta sincretista das dançarinas estrangeiras, como veremos no tópico seguinte.

184

Este novo tipo de dança foi percebido, no fervor nacionalista-modernista da época, como “tipicamente egípcio”, a ponto de que o famoso músico egípcio Muhammad Abd al Wahab chegasse a dizer que a dançarina Tahia Carioca (ver Figura 3)

“liberou a dança oriental da influência dos estrangeiros (...) Graças a ela, formou-se a reputação da dançarina egípcia entre um monte de bailarinas estrangeiras, turcas e armênias. Sentíamos com essas bailarinas a ausência da dançarina integralmente egípcia. A dança destas estrangeiras era como comer algo inosso, mas a dela era saboroso, originalmente egípcia. Sua aparição e seu sucesso era um fenômeno patriótico... os egípcios sofriam a ocupação... a do Exército, o Governo, o comércio, a economia e até a ocupação da dança... quando apareceu, Tahia libertou a dança do domínio das estrangeiras. Os egípcios se alegraram por isso tanto como pelo estabelecimento do Banco de Egito como um dos aspectos da independência econômica” (AL-HAKIM, 2000, p. 25).

Assim, com esta percepção, cimentava-se a relação da “dança oriental” como artefato colonial com a identidade nacional e, com ela, a reapropriação dos corpos femininos colonizados.

Famosas bailarinas como Bamba Kashar e Shafiq al-Copteya já haviam aparecido nas revistas publicando anúncios de suas atuações, mas a época das salas abriu um novo capítulo na apresentação das bailarinas na imprensa. Esta presença era agora percebida como legítima por sua ligação com a burguesia local e seu olhar colonial e condizente com o movimento rumo à “modernidade” que

Próxima página: Figura 3. Tahia Carioca no Cassino Badia vestindo o traje de duas peças (c. 1940).
Fonte: Gentileza de Nabih Lutfi.



estava sendo levado a cabo por diferentes meios, incluída a recentemente surgida imprensa de espetáculos.

“As revistas egípcias populares da primeira metade do século XX” – escreve neste sentido Robertha L. Dougherty (2000, p. 244) – “dão uma rica quantidade de informação sem explorar uma identidade nacional moderna definida através de uma justaposição aparentemente bizarra de elementos”. Isso produziu, segundo a pesquisadora, uma atmosfera quase “carnavalesca”, composta por anúncios de bens de consumo modernos, como filmes de Hollywood e egípcios, salas e bebidas alcoólicas, que se conjugavam com outros mais “tradicionais”, como *sheijs* de al-Azhar, recatadas mulheres de bairros populares e simpáticos camponeses. A Imprensa replicava – e alimentava – o contraste entre o incipiente estilo de vida urbano com o imaginário social das classes populares.

Em 1934, a revista *al-Iznayn* publicava um desenho (Figura 4), em um pôster, com algumas dançarinas de short sob o rótulo “Cine Jasibal” – o nome do cinema, sem significado em árabe, remete a sua origem estrangeira. As dançarinas, sorridentes e exibindo suas pernas desnudas, também parecem ser —por seus penteados e traços— estrangeiras ou estrangeirizadas. Olhando o pôster estão dois personagens típicos da época: Kish Kish Bey – representado pelo comediante Naguib al-Rahani – e al-Barbari (“o Bárbaro”), um personagem muito famoso do ator, da região da Núbia, Ali al-Kassar – criado para contrastar os costumes do Alto Egito com as atrações da cidade. Um interessante intercâmbio se dá entre ambos, ao pé da imagem: al-Barbari pergunta “Por que o ministério quer proibir as imagens de mulheres em traje de banho?”, ao que Kish Kish responde: “Porque os jornais estão deixando o cinema sem negócio”.

A partir deste exemplo, recolhido por Walter Armbrust (1996, p. 81), podemos inferir pelo menos duas questões. Primeiro, o interesse governamental (masculino) de regulamentar ou silenciar de algum modo as imagens de mulheres com determinado grau de nudez na imprensa. Logo, segundo ressaltam os interlocutores (homens também), se lança luz sobre o absurdo da medida, já que de uma forma ou de outra o público seria exposto a tais imagens.

A publicidade e o cinema, indústrias pertencentes às burguesias locais e estrangeiras, se apropriavam do corpo feminino colonizado contribuindo com sua percepção de objeto de consumo visual. A tensão e a reapropriação dos corpos se manifesta neste instantâneo de uma ideia já instalada.

ORIENTALIZAÇÃO DA DANÇA ORIENTAL E COLONIZAÇÃO DOS CORPOS BRANCOS

Em 1904, a bailarina de dança contemporânea Ruth St. Denis reparou em uma publicidade dos cigarros Egyptian Deities que representava a imagem da deusa egípcia Ísis. Sentindo-se inspirada por esta imagem, desde então começou a pesquisar as danças do Egito e da Índia. Logo,

“vendo a si mesma como uma embaixadora cultural do Oriente, combinou um vestuário revelador com um estilo de movimento que escapava à óbvia sexualidade da pélvis e se concentrava em movimentos da parte alta do corpo” (SHAY e SELLERS-YOUNG, 2005, p. 7).

Assim, a apropriação da “dança oriental” por parte das mulheres ocidentais deu lugar à construção de imagem e imaginário que se construíam sobre a “dançarina oriental” e habilitavam a categoria da “dançarina oriental ocidental”.

Numa foto de 1916 foi vista pela primeira vez a imagem de uma mulher magra em um traje de duas peças, até então desconhecido no Egito, onde as bailarinas famosas como Bamba Kashar ou Shafiq al-Copteya exibiam trajes de uma peça sobre corpos mais roliços.

Assim, uma imagem esbelta e estilizada contrapôs-se àquela mais tradicional das dançarinas egípcias, criando uma nova, mais próxima ao ideal de beleza estadunidense, que as dançarinas egípcias adotaram posteriormente. O relato de outra dançarina estadunidense da época é ilustrador nesse sentido: “O uso constante dos músculos do ventre muitas vezes desenvolve esta parte do corpo em proporções excessivas; mas isto, em uma dançarina, é considerado um símbolo de beleza artística” (LA MERI, 1961, p. 45).

As palavras precedentes pertencem a La Meri (nome artístico de Russel Meriweather Hughes, ver figura 5) que, atraída pela “dança dos cinco sentidos” de St. Denis, em 1915 viajou a diferentes países orientais para estudar suas danças, para logo, junto àquela, fundar um estúdio em Nova York onde ensinavam suas versões coreográficas das “danças orientais”. No início dos anos de 1940 – e até 1956 – Meri foi diretora de seu *Ethnologic Dance Center* (“Centro de dança etnológica”), onde se ministravam cursos sobre o contexto histórico e cultural das danças que se ensinavam aos alunos (RUYTER, 2005, p. 212).

Outra contribuição para a construção do discurso apropriador da “dança oriental” como artefato colonial veio do balé russo – tanto o czarista quanto o comunista – que, por meio das produções de Serguéi Diaghilev, como *Scheherazade*, com *sets* e vestuário de León Bakst, apresentaram uma imagem orientalizada de suas colônias muçulmanas do Cáucaso e da Ásia Central (WOOD e SHAY, 1976) (ver Figura 6).

Nos Estados Unidos, a *Fox Film Corporation* adaptou figurinos e movimentos do balé e da dança contemporânea na criação da *vamp* Theda Bara (Theodosia Goodman) (ver Figura 7), cujo nome era um anagrama de *Arab death* (“morte árabe”). Com seu

Próximas páginas: Figura 4. Kish Kish e al-Barbari na revista *al-Iznayn* de 20 de agosto de 1934. Fonte: Walter Armbrust. **Mass Culture and Modernism in Egypt**, p. 81. Figura 5. La Meri dançando “uma dança do Maghreb” (1930). Fonte: Colección Arabesque. Figura 6. Ida Rubinstein com o traje de uma apresentação privada de Salomé, em 1908, durante a qual interpretava a dança dos sete véus até desnudar-se completamente. Fonte: <http://www.bridgemanart.com>. Figura 7. Pôster de Cleópatra (1917). Fonte: <http://fineartamerica.com/>







GRAND OPERA HOUSE
CANTON
4 DAYS, Com. Thursday **MAY 2**



WILLIAM FOX PRESENTS
THEDA BARA
IN
CLEOPATRA
THE VAMPIRE SUPREME
A THEDA BARA SUPER PRODUCTION
Direct from 3 Months Run, LYRIC THEATRE, N.Y.

ALPHA LITHO. CO. INC. N.Y.

figurino de duas peças e seus olhos pintados com kohl, Theda Bara sustentava ser uma egípcia que havia “crescido à sombra da esfinge (...) quando em realidade ela era de Ohio” (GOLDEN, 1996, p. 19).

Inserindo-se também na indústria cinematográfica depois de se apresentar com muito sucesso entre a elite estadunidense e europeia, Ruth St. Denis e seu marido, Ted Shawn, foram convocados para trabalhar nos filmes de D.W. Griffith. Em 1915, fundaram a companhia Denishawn, na qual Jack Cole se converteu em um dos coreógrafos mais importantes dos anos de 1940 e 1950 que, junto a outros – sempre homens ocidentais, como se deu também no Egito⁴ – criou a imagem de um Oriente híbrido que era uma mescla de movimentos e vocabulário de diferentes regiões.

Desta maneira foi como “desde 1910 até 1960, filmes com roteiros orientalistas e temas do Oriente Médio, como a vida de Cleópatra e Salomé, converteram-se em veículos para apresentar *performances* carregadas de erotismo” (SHAY e SELLERS-YOUNG, 2005, p. 10).

O misticismo que envolvia as coreografias justificava o erotismo – e o *voyeurismo* – e, tanto no caso de Ruth St. Denis quanto no de sua contemporânea Isadora Duncan, “elevava” sua arte sobre os limites sociais. “Todos os pensamentos lascivos fogem timidamente para o canto mais afastado ... [a dança] liberou nossas almas das garras da rotina”, manifestava Ruth St. Denis (citada em SCHLUNDT, 1971, p. 24). Entretanto, afirma Desmond, o efeito era o contrário, já que sua representação da mulher oriental a sexualizava na mente do público (DESMOND, 1999).

Assim, enquanto alguns opinam que “Ruth St. Dennis fez muito para tirar o estigma resultante da arte da Índia e do Egito” (WEST KINNEY e WEST KINNEY, 1936, p. 199), outros pensam que “inclusive a arte séria de Ruth St. Denis não o foi suficiente para superar o estereótipo tão facilmente criado e perpetuado” (BERGER, 1961, p. 6), reconhecendo que “as dançarinas orientais” que se apresentam nos cafés de Nova York seguem mais a tradição do *burlesque* estadunidense do que a de uma arte genuína” (Ibidem).

Uma combinação de ambas as leituras levaria a pensar que o estereótipo só podia ser apagado pelo que o havia criado em um primeiro lugar: a intervenção colonial. Isso porque corpo-objeto e colônia surgem ao mesmo tempo (SEGATO, 2014). O corpo-objeto da mulher midiaticizado então pela “dança oriental” como artefato colonial, neste duplo movimento, habilitou o voyeurismo nas sociedades colonizadoras e colonizadas enquanto contribuía para a criação de um estereótipo difuso da “mulher oriental”.

Desde a academia estadunidense também se buscou perpetuar esta visão de um Oriente híbrido, místico e feminino e da “dança oriental” como artefato colo-

nial. Assim, por exemplo Curt Sachs (1937) inclui um capítulo em sua *História universal da dança*, no qual falando indistintamente de Japão, Pérsia, China, Índia, Síão e Egito, circunscreve as origens da “dança oriental” na religião (SACHS, 1937, p. 128-129), sustentando ademais que as dançarinas são exclusivamente mulheres (SACHS, 1937, p. 223-224), contrariamente ao que demonstraram outras pesquisas⁵ e replicando os papéis de gênero impostos pelo olho pornográfico colonial. Logo, introduz o Oriente “misterioso” e a forte carga de sentido que segundo o autor tem suas danças: “Nestas culturas, o que é verdadeiro para as ornamentações também é verdadeiro para as danças: é necessário conhecer o tema para entender o significado” (SACHS, 1937, p. 232).

Um segundo exemplo é o capítulo “Oriental dancing” incluído em *The dance: its place in art and life (A dança: seu lugar na arte e na vida)* de Troy e Margaret West Kinney (1936), que começa declarando: “Mohammed tirou de uma raça de artistas a liberdade de pintar ou modelar representações de seres vivos” (WEST KINNEY e WEST KINNEY, 1936, p. 196). Este, segundo os autores, é o motivo pelo qual “os maometanos” desenvolvem a dança dignificando-a “com seu conhecimento acumulado de decoração e a impregnaram com o simbolismo místico de sua mente especulativa” (Ibidem, 1936, p. 198).

Em ambos os textos, as descrições que se oferecem das danças incluem expressões “explicativas” carregadas de significado como “supõe-se que”, “como se”, tentando forçar com isso o ingresso da descrição da dança no discurso colonial-orientalista.

193

Incluindo uma série de fotogramas de danças “árabes” “de agradecimento”, “de luto”, “de escravas” e “do lenço” (Ibidem, 1936, p. 196-201), sem especificação alguma sobre o país ou região onde se interpretam nem citar nenhuma fonte mais que a dançarina “Zourna” (que aparece nos fotogramas), os autores encontram em cada dança uma história, como expressavam na citação transcrita acima, criando um Oriente que parece dançar sem parar a ponto de manifestar que “até as notícias do dia são dançadas, já que as doutrinas de Mohammed proíbem a impressão de quase tudo excetuando o Alcorão” (Ibidem, 1936, p. 201).

Contradizendo esta percepção, segundo o trabalho acadêmico de al-Faruqi, em todo o mundo islâmico não existem registros de danças narrativas,⁶ já que em suas próprias palavras, é “uma arte abstrata” (AL-FARUQUI, 1987, p. 7). Logo, fica clara no texto a responsabilidade histórica de revelar os mistérios de Oriente, de explicá-lo, já que

o tesouro da coreografia árabe nunca ter sido aberto realmente aos olhos ocidentais provavelmente se deve, tanto como a outras questões, à incapacidade dos árabes de contribuir com alguma explicação de algo que, no seu modo de pensar, se explica por si mesmo. Não viu outra dança além da própria de sua raça. Para ele, a dança árabe não é árabe, é sim-

plesmente dança. Nos seus olhos, os símbolos miméticos são tão descritivos como palavras ditas. Exceto se pudesse vê-las com olhos ocidentais, não veria nada nelas para explicar (WEST KINNEY e WEST KINNEY, 1936, p. 198-199).

Nesta última citação se manifesta a imanência do olhar ocidental na construção do imaginário em torno ao que chamo aqui de “dança oriental” como artefato colonial. Por um lado, “a incapacidade dos árabes” não apenas de explicar mas sim de sequer “contribuir para uma explicação”; do outro, complementarmen- te, a necessidade do olhar ocidental para construir tal explicação.

Para compreender sobre qual terreno se construiu este olhar é interessante a contribuição de Jane Desmond (1999), que sustenta que a dança de Ruth St. Denis surgiu em um momento de complexa transformação social nos Estados Unidos. Na mudança de século, explica a autora, criou-se no país uma mistura social volátil a partir da soma de troca dos papéis de gênero, diferenças raciais e étnicas e antagonismos de classe, que se manifestaram a partir de uma mudança nas atitudes a respeito do corpo e da popularização do “exótico” em manifesta- ções culturais (DESMOND, 1999, p. 33). O “exótico”, o refúgio em um passado glorioso de civilizações milenares, dava uma sensação de segurança em um mo- mento de caos no que a flutuante situação social era percebida como um risco para as classes médias e altas (DESMOND, 1999, p. 35).

194

Continuando o trabalho dos europeus, e com a mesma percepção de que o Oriente é “incapaz de falar por si mesmo” (SAID, [1978] 2008, p. 93), os es- tadunidenses queriam encontrar as “razões ocultas”, um significado ao que se aferrar em uma época na qual era necessário encontrar um sentido, exotizando o Outro e – agora – também exotizando e, portanto, legitimando o olhar do olho pornográfico a partir da visão do colonizador (QUIJANO e WALLERSTEIN, 1992) direcionado a suas mulheres.

O orientalismo europeu era desta maneira reformulado pelos estadunidenses, revelando o que se apresentava como o “verdadeiro Oriente”, isto é, uma nova forma de compreender o Oriente, de se relacionar com ele, tomando algumas categorias pré-existentes e contribuindo com outras que eram úteis para defi- nir a sociedade estadunidense – já hegemônica neste período, quando a “dança oriental” servia, de uma forma ou de outra, para mostrar os corpos femininos com uma carga de sentido propriamente moderna.

Assim, o discurso orientalista europeu encontrou sua continuidade no estadu- nidense, exotizando as dançarinas a partir da construção e da criação de uma série de imagens e construindo a categoria “mulher oriental” – que permeou o imaginário social ocidental a partir dos romances, dos filmes, das artes visuais, da ópera, do balé, não só no Ocidente como também num mundo cada vez mais globalizado, até chegar ao Oriente, que replicou esta imagem (BRACCO, 2015).

CONTROLE DOS CORPOS E DA SEXUALIDADE

Durante a Primeira Guerra Mundial, a prática da prostituição no Egito aumentou em parte pelo fato de que muitos homens abandonaram seus lares para se alistar no exército, deixando as mulheres a cargo do lar e com poucas possibilidades de trabalho. Apesar de ser legal, a prostituição era contrária ao normal e aceitável como comportamento dentro da comunidade, sendo por isso vista como criminosa aos olhos da sociedade. Aquelas mulheres que exerciam as profissões ligadas ao entretenimento público – dançarinas, cantoras – e a prostituição habitavam um mundo onde os laços familiares se perdiam e seu *status* era opacado por sua ocupação (TUCKER, 2002).

As dançarinas que atuavam em público ou frente aos homens estavam expostas não só à desaprovação social, mas também a pesados impostos pelo Estado; eram as *gawazi* que, junto com outras ocupações, como os encantadores de serpentes, malabaristas e vendedores de haxixe, estavam sob controle fiscal desde o século XVI.

A divisão entre dançarinas públicas e prostitutas é difícil de demarcar, em se tratando de profissões marginais das quais não há praticamente registros, e dado que o controle governamental se estendia sobre ambos os grupos, sem diferenças. Impossibilitadas – ao menos legalmente – de trabalhar no Cairo, as prostitutas se deslocaram até a cidade industrial Al-Mahalla al-Kubra, no Delta egípcio, que logo foi conhecido como o centro de prostituição do país. Nesta localidade trabalharam durante muito tempo antes que a prostituição fosse regulada pelos ingleses no Egito e em um bairro em particular, baseado em ditas regulações, fosse designado para tal fim, em 1905. Enquanto as regulações foram pensadas para simbolizar o controle estatal sobre a sociedade, ao mesmo tempo “deram lugar a uma luta de poder entre o Estado colonial e a comunidade local, entre o discurso nacionalista e a forma de vida local, e entre a moralidade pública e o espaço privado” (HAMMAD, 2011, p. 752).

Fazendo caso omissos dos discursos estatais e nacionalistas que buscavam “purificar” a nação, al-Mahalla continuou hospedando prostitutas e clientes, inclusive após sua proibição em 1943, demonstrando assim que a imagem virtuosa e unida da nação egípcia com um sistema moral unificado era idealizada, não uma realidade (LOPEZ, 2004).

Embora pesquisadores e acadêmicos egípcios e ocidentais concordem sobre como a ocupação britânica apoiou a regulação da prostituição no Egito, não existe acordo sobre a percepção e a avaliação de tais regulações. Estudos como o do egípcio Emad Hilal (2001) sustentam que os ingleses as impuseram para arrastar ao país para a decadência social e moral. Por outro lado, Bruce Dunne (1996) argumenta que os ingleses regularam a prostituição para controlar a sexualidade dos egípcios e impor sua suposta pureza moral e civilizada, assim como sua

prática médica. Uma terceira teoria é proposta pela acadêmica emiradense Hanan Hammad (2011) que, considerando que a história da prostituição remete ao Egito pré-moderno, pensa que as regulações não podem ser entendidas fora do contexto de crescente centralização estatal e modernização, um processo contínuo que havia começado antes e que continuou depois do controle colonial. A regulação da prostituição deve ser vista então, segundo Hammad, como um esforço estatal pelo controle social baseado em modelos e técnicas europeias.

Ao longo do século XIX, a preocupação das autoridades com a prática relacionava-se com questões relativas à imposição do higienismo como sistema de controle social e moral. Cada prostituta tinha um arquivo de registro com seu nome, apelido, nacionalidade, idade etc. E era revisada periodicamente por um médico, o que não só era doloroso e humilhante, mas também podia privar a examinada de seu trabalho e renda por meses, se fosse provado estar infectada com alguma doença venérea. Isto levava muitas delas a praticar a profissão sem licença, nas ruas e fora do bairro delimitado, o que costumava confundir as mulheres transeuntes com trabalhadoras.

Próxima página: Figura 8. Postal de 1906. Em árabe: “No Egito, jawal”. Em francês: “Dançarino excêntrico vestido de dançarina”. Fonte: Wilson Chacko Jacob. *Working out Egypt*, p. 183.

As dançarinas, após a proibição de Muhammad Ali e até 1882, espalharam-se sobre o Alto Egito, sendo substituídas em muitos casos pelos *jawalat* (no singular: *jawal*), que eram dançarinos travestidos (ver Figura 8). São muitos os relatos de viajantes que, em sua busca por dançarinas, acabaram por encontrar os *jawalat* – registrados nos relatos de Edward Lane (1801-1876), entre outros. Em 1923, registra-se na revista *Al Riyada al-Badaneya* um último relato na imprensa local, na coluna “*Qisas Finus*” (“as histórias de Vênus”), que habitualmente relatava os mais variados acontecimentos ocorridos em casamentos. O fenômeno que considera mais escandaloso e frequente são as *awalem*, “o grupo mais importante do qual depende um casamento”. Vênus aconselha os leitores a não convidá-las aos seus lares respeitáveis, devido a sua linguagem suja e sua forma de agir ainda pior, já que de forma descarada podem acabar seduzindo o noivo. E continua Vênus:

“mas o mais estranho de tudo me aconteceu quando fui a um casamento e acabei sentando ao lado das ‘awalem’. Meu olhar pousou sobre uma delas, por sua ambígua figura e desagradável face. Ela acabou falando comigo sem pausa de uma e outra coisa, até que me perguntou pelo vestido que estava usando. E quando eu estava já respondendo, com toda cortesia, claro, uma de minhas conhecidas me sussurrou, advertindo-me para me afastar desta mulher porque ela era... Cuidado... Um homem! Chocada com suas palavras, o deixei enojada. Dirigi-me para a anfitriã e lhe disse que era absolutamente inapropriado de sua parte deixar entrar um homem em uma reunião de mulheres. Não pude deixar de escandalizar-me mais ainda quando vi que ela ficou perplexa pelo que eu havia dito e logo



N.^o 83 - Egypte - Haywal
(Danseur excentrique habillé en danseuse)

respondeu que não havia necessidade de se irritar já que a ‘alma’ ou o ‘alem’ de que eu estava falando, ainda que fosse biologicamente diferente do nosso sexo, estava mais perto de ser uma mulher que um homem” (JACOB, 2011, p. 182-184).

Uma das questões que apresenta Oyèronke Oyèwùmí em *A invenção das mulheres* (2017), que inspirou o título do presente trabalho, é que os pesquisadores pressupõem que os “costumes” com os que se encontram estão necessariamente enraizados em antigas tradições, assumindo a atemporalidade das mesmas e, acrescento, desconhecendo ou ocultando a influência da experiência colonial. Complementarmente, a autora nega que o gênero seja uma categoria social fundamental ou um princípio organizador de todas as sociedades. Neste sentido, sua contribuição é fundamental para compreender a construção das categorias e papéis de gênero impostos pela colonialidade, tendo em conta que sua influência direta na construção da “dança oriental” como artefato colonial foi associada a um componente erótico para o homem branco heterossexual e, portanto, relatada como exclusivamente executado por mulheres, negando com isso a existência de homens dançarinos.

COMENTÁRIOS FINAIS

Gostaria de retomar, para finalizar, a análise de Oyèwùmí, em *A invenção das mulheres* (2017), com vistas a deixar aberto o convite para continuar aprofundando algumas das questões que delineeii ao longo de minha argumentação – e que creio serem de suma importância.

Embora não tenha desenvolvido em profundidade neste texto que se propõe uma primeira aproximação para a temática a partir desta perspectiva, faz-se necessária uma reflexão aprofundada sobre o hábito de tomar as categorias de gênero e “mulher” como imanentes e princípios organizativos de todas as sociedades. Por sorte, contamos hoje em dia cada vez com mais estudos a partir das perspectivas de/des/pós-coloniais, que nos ajudam a desconstruir e repensar as categorias que percebemos como “dadas”.

É a partir destes modelos teóricos que tentei então lançar luz sobre como se construiu a categoria “mulher oriental”, para a qual foi determinada, entre muitas outras qualidades, uma subordinação que se supõe ancestral.

Produtos deste silenciamento e invisibilidade, tanto o Oriente quanto as mulheres são categorias construídas a partir do Ocidente, que formam parte do “elenco dos oprimidos” (SPIVAK, [1985] 1998, p. 282), ditos “naturais”, mas “diferentes”, e que por isso necessitam ser explicados, investigados, disciplinados ou redimidos, mantendo a “dupla dominação”. O conhecimento de ambos é erotizado ao mesmo tempo em que expõe um significado oculto que deve “revelar-se”. A percepção de que

tanto o Oriente quanto as mulheres são submissos e incapazes de falar por si mesmos torna, neste esquema de pensamento, impossível a construção de uma história própria, criando as condições de possibilidade – e necessidade – para o espetáculo visual como lugar ou fonte de conhecimento.

Como um jogo de espelhos, as mulheres brancas ocidentais viram – e veem – as mulheres orientais por meio do olho pornográfico-colonial do homem branco burguês e heterossexual e, nesta cadeia, por uma espécie de astúcia do dispositivo, também legitimam a colonização de seus próprios corpos.

Seguindo o argumento proposto, o corpo-objeto feminino depositário da “dança oriental” como artefato colonial fica então legitimamente objetificado, colonizado, penetrado, ao se identificar com elementos de uma cultura “inferior” apresentada como incapaz de explicar suas próprias práticas e que, portanto, são interpretadas e representadas pelo Ocidente e por suas mulheres. ┐

¹ Sobre tudo por conta do tema da dança ser de interesse do Laboratório Urbano e do LabZat, da UFBA, inicialmente procuramos a autora com vistas a traduzir para o português seu artigo “La invención de las bailarinas orientales: un artefacto colonial” – originalmente publicado no *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, em 2017. Bracco demonstrou entusiasmo, mas a editora desse periódico não autorizou a tradução, inclusive fazendo insinuações de que sua publicação em outro idioma seria uma forma de autoplágio – o que muito nos espantou. Sendo assim, Bracco escreveu uma nova seção, “Controle dos corpos e da sexualidade”, além de revisar todo o texto. Trata-se, portanto, de uma versão inédita – e, por isso, lhe agradecemos imensamente (Nota dos editores).

² Derivo o conceito “olho pornográfico

colonial” dos trabalhos da antropóloga argentina Rita Segato e de minhas próprias reflexões sobre a experiência colonial no Mundo Árabe e suas mulheres, a partir de minhas conversas com essa pesquisadora. Tomo como referência suas pesquisas sobre os efeitos da experiência colonial e o avanço estatal nas comunidades indígenas do Brasil (SEGATO, 2014). Nesse contexto, a autora identifica o olho pornográfico como “o olhar exterior e objetivante, assim como a compreensão do acesso sexual como dano, profanação e apropriação” (Ibidem, p. 613).

³ Como as ciganas, são vistas pela comunidade como forasteiras e más companhias, o que se reflete numa expressão que é um forte insulto na zona do Alto Egito: “*ibn al-gazeya*”, literalmente, “filho da *gazeya*”.

⁴ Como é o caso por exemplo de Isaac Dicson, que trabalhava na sala de Badia

Masabni.

⁵ Anthony Shay oferece um estudo muito mais detalhado da história dos dançarinos no Egito em “The male oriental dancer”, em Anthony Shay e Barbara Sellers-Young (2005).

⁶ São conhecidas como “danças narrativas” ou “de imagem” aquelas nas quais se imitam os movimentos ou as características de um animal ou pessoa.

/

AL-FARUQI, L.I. Dance as an Expression of Islamic Culture. **Dance Resource Journal**, n. 10, p. 6-17, 1987

AL-HAKIM, S. **Tahia Carioca, bayn al-raqs wal-siasa**. El Cairo: Dar al-Jilal, 2000.

ARMBRUST, W. **Mass Culture and Modernism in Egypt**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BARAKA, M. **The Egyptian upper class between revolutions: 1919-1952**. Beirut: Ithaca Press, 1998.

BERGER, M. The Arab Danse du ventre. **Dance Perspectives**, n. 10, p. 4-42, 1961.

BRACCO, C. El velo. Fantasía occidental, realidad oriental. Un aporte a la mirada occidental orientalista. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORIENTE-OCCIDENTE, 1. **Ponencias...** Buenos Aires, Universidade de Buenos Aires, 2007.

BRACCO, C. **Espacio público y mujeres en Egipto**. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas. 2015. Tese (Doutorado em Culturas Árabe e Hebraica: Passado e Presente) – Departamento de Estudos Semitas, Universidade de Granada. Granada, 2015.

DESMOND, J. Dancing out the difference: cultural imperialism and Ruth St. Denis’s “Radha” of 1906. **Signs**, v. 17, n. 1, p. 28-49, 1999.

DOUGHERTY, R. Badi’a Masabni, artist and modernist. The Egyptian print media’s carnival of national identity. In: ARMBRUST, W. (Org.). **Mass mediations: new approaches to popular culture in the middle east and beyond**. Berkeley: University of California Press, 2000.

DUNNE, B. **Sexuality and the “civilizing process” in modern Egypt**. 1996. Tese (Doutorado) – Universidade de Georgetown, 1996.

FLAUBERT, G. **Flaubert in Egypt: a sensibility on tour**. A narrative drawn from Gustave Flaubert’s travel notes & letters. Boston: Little Brown, (1849) 1972.

GAUTIER, A. Mujeres y colonialismo. In: FERRO, M. (Org.) **El libro negro del colonialismo**. Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento. Madrid: La esfera de los libros, (2003) 2005, p. 677-723.

GOLDEN, E. **Vamp**. The rise and fall of Theda Bara. New York: Emprise Publishers, 1996.

GRAHAM-BROWN, S. **Images of women.** The portrayal of women in photography of the Middle East 1960-1950. London: Quarter Books Limited, 1988.

HAMMAD, H. Between Egyptian “national purity” and “local flexibility”: prostitution in Mahalla al-Kubra in the first half of the 20th century. **Journal of Social History**, v. 44, n. 3, 2011.

JACOB, W.C. **Working out Egypt.** Effendi masculinity and subject formation in colonial modernity, 1870-1940. Durham: Duke University Press, 2011.

LA MERI. Learning the Danse du Ventre. **Dance Perspectives**, n. 10, p. 43-49, 1961.

LOPEZ, S.T. **Media sensations, contested sensibilities:** gender and moral order in the Egyptian Mass Media, 1920-1955. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de Michigan, 2004.

OYĒWŪMÍ, O. **La invención de las mujeres.** Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Bogotá: en la frontera, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidad, modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 12, n. 29, p. 11-29, 1991.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World System Research**, v. 11, p. 342-388, 2000.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, globalización y democracia. **Revista de Ciencias Sociales de la Universidad**

Autónoma de Nuevo León. n. 7-8, p. 58-90, 2002.

QUIJANO, A. e WALLERSTEIN, I. La Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. **Revista Internacional de Ciencias Sociales**, v. 154, n. 4, p. 583-591, 1992.

RUYTER, N-L. La Meri and Middle Eastern Dance. In: SHAY, A. e SELLERS-YOUNG, B. (Orgs.). **Belly dance.** Orientalism, transnationalism, and harem fantasy. California: Mazda Publishers, 2005.

SACHS, C. **World History of Dance.** New York: Norton, 1937.

SAID, E. Homage to a Belly-dancer. **London Review of Books**, 1990, p. 7-9.

SAID, E. **Orientalismo.** Barcelona: Cultura Libre, (1978) 2008.

SCHLUNDT, C. Into the mystic with Miss Ruth. **Dance Perspectives**, n. 46, p. 36-45, 1971.

SEGATO, R.L. **Las estructuras elementales de la violencia.** Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

SEGATO, R.L. El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. **Estudios Feministas**, v. 22, n. 304, p. 593-616, 2014.

SEGATO, R.L. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos.** Y una

antropología por demanda. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

SHAY, A. e SELLERS-YOUNG, B. (Orgs.). **Belly dance**. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy. California: Mazda Publishers, 2005.

SPIVAK, G.C. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? **Orbis Tertius**, n. 6, p. 175-235, (1985) 1998.

STRAHAN, E. **The arts treasures of America**: being the choicest works of art in the public and private collections of North America. Philadelphia: George Barrie, 1897.

TUCKER, J.E. **Women in Nineteenth-century Egypt**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

YEĞENOĞLU, M. **Colonial fantasies**. Towards a feminist reading of Orientalism. New York: Cambridge University Press, 1998.

VAN NIEWKERK, K. **A trade like Any Other**. Female singers and dancers in Egypt. El Cairo: AUC Press, 1996.

WEST KINNEY, T. e WEST KINNEY, M. **The Dance**. Its Place in Art and Life. Nueva York: Tudor Publishing, 1936

WOOD, L. e SHAY, A. Danse du ventre: a fresh appraisal. **Dance Research Journal**, v. 8, n. 2, p. 18-30, 1976.

PARA CITAR:
BRACCO, C. A invenção das bailarinas orientais.
Redobra, n. 15, ano 6, p.177-203, 2020.