

# ORIENTALISMOS NA HISTÓRIA DA DANÇA DO VENTRE

Naiara Müssnich  
Rotta Gomes de  
Assunção

Mestra em História pela  
Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul

Recebido: 20/05/2022  
Aprovado: 28/06/2022

## RESUMO

A dançarina do ventre foi uma personagem chave do imaginário colonial e orientalista que passou a tomar conta do Ocidente no século XIX. A idealização fantasiosa desta figura ajudou a fomentar a ideia de que o Oriente era uma terra de prazeres ilimitados para os homens europeus, com suas mulheres exóticas e sexualmente disponíveis que dançavam de maneira provocante e misteriosa. Tal imagem segue presente em representações da mulher oriental em nossa cultura, ao mesmo tempo em que a dança do ventre se popularizou ao redor do mundo fazendo com que praticantes buscassem dar sentidos alternativos à prática. O presente artigo tem como objetivo discutir como o discurso orientalista fomentou a construção do que hoje chamamos de dança do ventre e como este conceito pode ser mobilizado para pensar a história da dança. Utilizo para essa análise o conceito de “orientalismo”, como postulado por Edward Said em 1978, a fim de produzir um entendimento prático, profundo e crítico sobre o processo histórico de constituição da dança do ventre.

## PALAVRAS-CHAVE

Dança do ventre; Orientalismo; Colonialismo; Egito.

## Introdução<sup>1</sup>

**M**ístico(a), misterioso(a), exótico(a), sedutor(a): tais palavras foram – e ainda são – muito utilizadas para caracterizar tanto o Oriente, quanto suas mulheres e danças. Tal caracterização estereotipada do mundo a leste e sul da Europa foi denominada “orientalismo” pelo teórico Palestino-Americano Edward Said. Em obra homônima, publicada pela primeira vez em 1978, Said caracteriza “Orientalismo” como um discurso que serviu de instrumento aos europeus para “manejar – e até mesmo produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo”<sup>2</sup>. Segundo Said, a ideia padrão de “Oriente”, no imaginário ocidental, seria “praticamente uma invenção europeia”<sup>3</sup>, elaborada a partir da constituição de imagens que se articulavam com as políticas imperialistas produzidas no contexto da expansão colonialista dos séculos XVIII e XIX. Fabricando estereótipos que serviram de argumento para colonizar e submeter civilizações inteiras, as representações europeias caracterizavam o chamado oriente como primitivo, atrasado, exótico, pitoresco, atávico, com homens tiranos e mulheres sensuais abertas aos desejos sexuais dos europeus.

Tais caracterizações devem ser entendidas a partir de seu contexto histórico. Os séculos dezoito e dezenove na Europa testemunharam a consolidação dos estados nacionais e o desenvolvimento industrial de potências como França e Inglaterra. É o momento da “Revolução Gloriosa” inglesa, da “Revolução Francesa” e da consolidação do sistema de pensamento Iluminista que passa a valorizar um certo ideal de cientificismo, de racionalidade e de progresso que vão marcar o que Aníbal Quijano<sup>4</sup> chamou de “versão eurocêntrica da modernidade”. Entendendo a si mesmos como representantes do ápice civilizacional da humanidade, essas potências europeias industrializadas buscaram expandir seus domínios políticos, econômicos e culturais a regiões da África e da Ásia, levando ao processo de neocolonialismo<sup>5</sup>.

A partir daí, estudiosos como antropólogos, biólogos, geógrafos e artistas

---

1 O presente artigo é resultado de pesquisa acadêmica fomentada através da bolsa de mestrado concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a realização do Mestrado em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul de 2016 a 2018 e pela bolsa de mestrado concedida pela European Commission’s Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA) para a realização do Erasmus Mundus Master Choreomundus – International Master in Dance, Knowledge, Practice and Heritage de 2018 a 2020.

2 Edward Said. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p 29.

3 Said, *Orientalismo*, p 27.

4 Aníbal Quijano. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005, p. 127.

5 “Neo” aqui marca essa “nova” fase do colonialismo europeu que já havia iniciado com a invasão de territórios americanos, africanos e asiáticos no século XVI.

plásticos dirigem-se às colônias a fim de observar, nomear, descrever, classificar, hierarquizar os diferentes aspectos sociais, físicos e culturais das terras por eles consideradas “selvagens”. Esse é o momento da elaboração de enciclopédias que tinham o objetivo de catalogar “todos” os aspectos das novas colônias. O primeiro exemplo é a francesa *Description de l'Égypte*, elaborada por cerca de 160 estudiosos e intelectuais conhecidos como savants, publicada pela primeira vez em 1809 com contínuas publicações até 1829. Outro exemplo é a enciclopédia *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Uma descrição dos modos e costumes dos egípcios modernos) elaborada pelo inglês Edward William Lane e cuja primeira edição data de 1836<sup>6</sup>. Essas obras de proporções monumentais buscavam dar conta da totalidade dos saberes sobre as terras a serem exploradas pelos colonizadores, servindo de instrumento aos europeus para se apropriarem e elaborarem seus próprios discursos sobre o que convencionaram chamar de “oriente”.

Tais obras abrangem o que Said chamou de o “orientalismo acadêmico”<sup>7</sup>, contribuindo para embasar e consolidar o fundamento moral para o empreendimento colonial europeu, justificando assim o “fardo do homem branco” de levar a “civilização” e o “progresso” para as áreas “atrasadas” do mundo. Extrapolando e alimentando a ação militar e política, o aspecto mais abrangente e influente do orientalismo, porém, foi no campo artístico. O século XIX também é o momento em que obras de arte com temas orientais abundavam na Europa, retratando paisagens idílicas com minaretes e janelas de treliça, haréns com mulheres nuas e misteriosas, ambientes internos com tecidos exóticos, tamareiras e animais fantásticos. Este também é o momento em que o livro *As Mil e Uma Noites* se torna popular, assim como relatos de viagens de Europeus que comparavam suas aventuras no Egito ou na Palestina com as histórias fantásticas contadas por Scherazade<sup>8</sup>.

Um aspecto importante dessa “aventura oriental” era o contato com a “mulher árabe”. Não a mulher árabe real, mas a mulher árabe imaginada e idealizada através das pinturas orientalistas, relatos de viagem e das próprias enciclopédias acadêmicas. Isso porque, por conta do costume de manter a separação social entre gêneros, as mulheres das elites árabes e turcas não eram acessíveis aos estrangeiros. Tal aura de “proibição” e “mistério” levou ao que se pode chamar de obsessão pela imagem da mulher oriental, corporificada através de duas personagens míticas: a odalisca do harém e a dançarina, as quais acabaram se tornando uma figura só no imaginário

---

6 Para uma análise de como essa obra atuou na representação da dança egípcia, consultar Naiara M. R. G. de Assunção. *Entre Ghawázee e Awálim: a dança egípcia a partir da obra de Edward Willian Lane*. TCC (Bacharelado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

7 Said, 2003, p. 28.

8 Naiara M. R. G. de Assunção. *Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, p. 107.

ocidental

Os haréns reais, porém, eram muito diferentes dos ambientes idílicos e sensuais pintados pelos europeus. Como explicado pela socióloga marroquina Fatema Mernissi<sup>9</sup> a palavra “harém” (de origem árabe) deriva da palavra em haram que significa “o que a lei religiosa proíbe”, contrária à palavra halalvque significa “o que é permitido”. Segundo as regras sociais de recato e modéstia, os ambientes privados masculinos e femininos são separados e, quando em público, tanto homens quanto mulheres seguem certas normas de vestimenta, o que inclui o uso do véu (em suas diferentes versões) para as mulheres. Assim, “harém” servia para denominar a parte física da casa de famílias muçulmanas que permitia manter a privacidade da família, sendo reservada às esposas, filhas, parentes solteiras, empregadas e crianças, possibilitando que elas circulassem livremente e cumprissem seus afazeres domésticos sem o uso do véu.

Considerando-se essas regras, os homens estrangeiros eram obviamente proibidos de entrar nos haréns das casas de famílias muçulmanas. Tal fato pode parecer um pouco contraditório já que o “harém” foi um tema extremamente explorado na pintura europeia do século XIX. Atraídos pela aura de “mistério” que esse espaço proibido ocasionava somado ao assombro por outros costumes, como o da possibilidade de poligamia e de divórcio pelas leis muçulmanas, isso fez com que europeus exagerassem suas fantasias, associando o ambiente do harém à licenciosidade e a figuras femininas permanentemente disponíveis para satisfazer os desejos sexuais masculinos.

Muitas dessas pinturas de haréns retratavam também figuras femininas representadas nuas e em posição de servidão sexual: as odaliscas. Como definido por Marcia Dib<sup>10</sup> “o termo odalisca vem do turco uadahlik, que significa criada de casa, ou criada de quarto”. Segundo a pesquisadora, essas criadas ocupavam o patamar mais baixo dentro da hierarquia dos haréns imperiais<sup>11</sup> pois eram escravas compradas em mercados, adquiridas em guerras, vendidas por sua própria família ou raptadas. Nos palácios, elas recebiam treinamento que poderia incluir etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança. Dib afirma, porém,

---

9 Fatima Mernissi. *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems*. New York: Washington Square Press, 2001, p. 24.

10 Marcia Dib. “Mulheres árabes como *odaliscas*: Uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura”. *Revista UFG*, v. 13, n. 11. Dezembro 2011, p. 149.

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

que, “ao contrário daquelas retratadas reclinadas à espera de alguém, sabe-se que as odaliscas tinham suas ocupações e também suas ambições”<sup>12</sup>. Por conta das pinturas de haréns que, muitas vezes, representavam mulheres dançando nuas ou seminuas, até hoje a dançarina de dança do ventre é associada a essa imagem fantasiosa da odalisca que dança para seduzir o sultão.

Essas representações, portanto, associam-se diretamente com a ideia mítica que os europeus construíram sobre o que eles mesmos denominaram “dança do ventre” a partir do contato com diversos grupos de dançarinas e dançarinos no Norte da África e Oriente Médio. Apenas no Egito pode-se constatar a presença de três grupos diferentes de profissões associadas ao entretenimento e à dança no século XIX: as ghawazee, as awálim e os khawalat. As ghawazee eram dançarinas públicas que se apresentavam nas ruas, festivais e celebrações das classes populares. As awálim, no início do século XIX, eram performers com um treinamento um pouco mais sofisticado em canto e recitação do Alcorão – podendo eventualmente atuar como dançarinas – que se costumavam a se apresentar nos haréns das classes médias e altas. Os khawalat eram dançarinos homens que performavam de maneira semelhante às ghawazee em festas e celebrações das classes populares<sup>13</sup>. Além das dançarinas e dançarinos egípcios, sabe-se da existência de outros grupos que performavam danças utilizando torso e quadris em basicamente todo o Oriente Médio e Norte da África. Pode-se citar aqui as Ouled Naïl na Argélia<sup>14</sup>, as Shikhat no Marrocos<sup>15</sup>, os Koçek e os Çengi na Turquia<sup>16</sup> por exemplo.

Todos os grupos aqui mencionados, apesar de serem de regiões geográficas extremamente distantes entre si, serem etnicamente e culturalmente diferentes e dançarem estilos também específicos, foram todos homogeneizados como “orientais” e suas danças denominadas “dança do ventre” (o que seria mais ou menos o equivalente a chamar todas as danças ocidentais de “dança do pé”). A partir do século XIX esse termo, portanto, passou a se referir a um conjunto de dança com origens no Norte da África e no Oriente Médio “caracterizadas por um repertório central de movimentos do torso, incluindo movimentos articulados do quadril e

---

12 Dib, 2011, p. 149.

13 Para mais detalhes sobre cada uma dessas classes de dançarinos e dançarinas egípcios consultar: Naiara Müssnich Gomes de (2021). *As origens da “dança do ventre”: Perspectivas críticas e orientalismo*. TCC (Licenciatura em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021, p. 48-55, e Kathleen W. Fraser. *Before They Were Belly Dancers: European Accounts of Female Entertainers in Egypt, 1760-1870*. Jefferson, United States: Publisher McFarland & Co Inc. 2015.

14 Barkahoum Ferhati. “La danseuse prostituée dite Ouled Naïl, entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes”. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 17, ProstituéES (2003), pp. 101-113

15 Fatimazahrae Moutia. “Can the Subaltern Body Perform? Moroccan Shikhat as Living Heritage in the Virtual Era”. *International Journal of Interdisciplinary Gender Studies*. Vol 1. Issue1(2021), p. 59-89.

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

dos ombros, como tremidos, círculos e ‘figuras em oitos’ da pelve e ondulações do abdômen”<sup>17</sup>.

Para entender como as danças das ghawázee, awálim, khawalat e outros grupos se transformaram no que hoje é chamado de “dança do ventre”, é necessário, portanto, ter dimensão tanto da apropriação e exotificação destas danças por parte da Europa e dos Estados Unidos quanto das dinâmicas internas do próprio Egito. Por um lado, é possível observar a trajetória de “transnacionalização” da dança do ventre e sua transformação a partir do olhar imperial e orientalista sobre as danças orientais. O processo pode ser documentado a partir das representações orientalistas da dança na pintura e literatura no século XIX, como já mencionado. Outro fator importante foram as Feiras ou Exposições “Universais” que levaram dançarinas do Norte da África (entre outras regiões colonizadas) para os “zoológicos etnográficos” promovidos, por exemplo, pela Exposição Universal de Paris de 1889 na atração “Concert Égyptien”, e pela Feira Universal de Chicago de 1893 na atração “Rua do Cairo”<sup>18</sup>. A partir daí também construiu-se a associação da dança oriental com a personagem bíblica “Salomé”, que ficou popular em peças de teatro e obras literárias no século XIX, sendo representada como uma “dançarina do ventre” sedutora e perigosa<sup>19</sup>.

Soma-se a esses fatores a influência das precursoras da dança moderna ocidental como Ruth St. Denis, Maud Allen e La Meri, que se utilizaram do imaginário e estética associados à dança oriental para desenvolver suas próprias criações, além da apropriação da ideia de “dança exótica” pela estética burlesca e pelo Vaudeville na Europa mas, sobretudo, nos Estados Unidos do século XX<sup>20</sup>. Por fim, cabe ressaltar a influência de Hollywood, com sua produção massiva de filmes e imagens sobre o Oriente a partir de estereótipos orientalistas clássicos: desertos misteriosos e traiçoeiros, homens bárbaros e violentos (do beduíno ao terrorista islâmico), mulheres sensuais e perigosas que dançam provocativamente.

Compreende-se, portanto que o que chamamos hoje de “dança do ventre” é, por um lado, resultado do colonialismo e das representações que ocidentais fizeram da dança oriental, havendo uma grande influência de como a cultura de massas estadunidense comercializou essa prática. Por outro, é também importante destacar

---

17 Heather D. Ward. *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqī Revolution, 1890-1930*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Kindle Edition, 2018, p. 6.

18 Roberta da Rocha Salgueiro. “*Um Longo Arabesco*”: *Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, Brasília, 2012, pgs. 101-111.

19 Lira Córdova Vieira. “A Dança de Salomé: da Bíblia a Pasolini.” *Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010.

20 Jennifer Lynn Haynes-Clark. *American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Portland, Portland State University, 2010, pgs 31-40.

o desenvolvimento da raqs sharqi (“dança oriental” em árabe) no Egito a fim de estabelecer os intrincados processos internos nas transformações do mercado de dança e entretenimento no país<sup>21</sup>. As reformas estruturais que foram promovidas no Egito ao longo do século XIX seguindo um processo de urbanização e transformações socioculturais relacionadas à presença colonial britânica no país impulsionaram a abertura de cafés, teatros, boates, e casas de entretenimento de maneira geral, transformando a dança que era tradicionalmente praticada por ghawazee, khawalat e awálim. Nesses ambientes, a chamada raqs sharqi surgiu como um produto híbrido “de egípcios definindo e afirmando ativamente sua identidade cultural e nacional enquanto sob o domínio de uma potência ocupante estrangeira”<sup>22</sup> fundindo, de forma dinâmica e contingente, a estética orientalista europeia e estadunidense com corporeidades e musicalidades locais.

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

## Dança do Ventre? Não é aquela para seduzir o marido?

A partir desta longa introdução sobre a história do desenvolvimento da dança do ventre, realizada a partir da discussão do conceito de orientalismo, percebe-se que as ideias, imaginários e representações do “oriente” se relacionam diretamente com a imagem da mulher “oriental”, vista como inerentemente misteriosa, sensual e exótica. Essa imagem acabou sendo personificada na personagem da dançarina do ventre que executa movimentos ondulatórios, lança olhares misteriosos e seduz com véus que existem para serem desvelados. Estas imagens se consolidaram no imaginário ocidental, primeiro através das pinturas orientalistas do século XIX, depois a partir da cultura de massas no século XX.

Para trazer um exemplo de como o discurso orientalista segue fazendo parte do cânone cultural ocidental, pode-se citar o episódio “Briga em Marrocos” do desenho animado Pica-Pau, produzido nos Estados Unidos mas extremamente

---

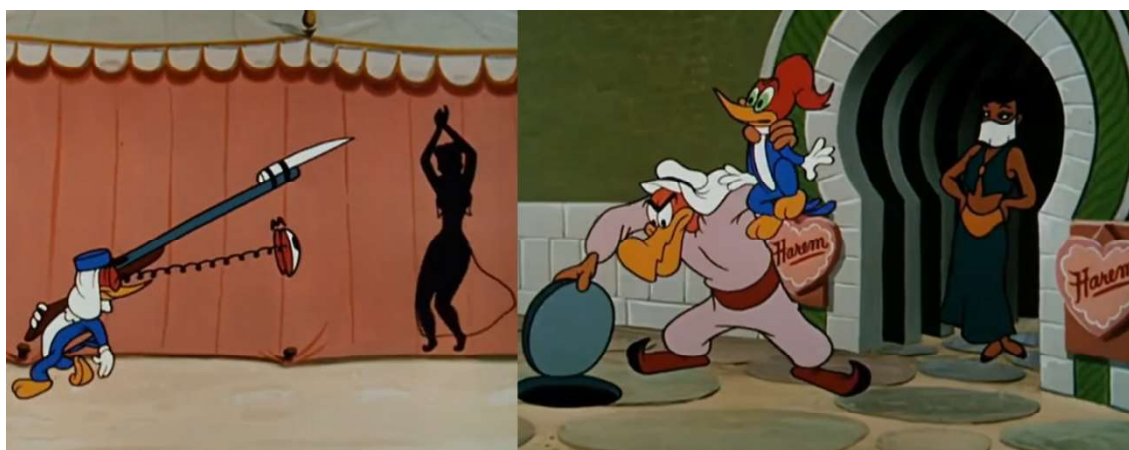
21 Para detalhes sobre esse processo, ver Ward, 2018 e Assunção, 2021, pgs. 58-73.

22 Ward, 2018, p. 16

popular no Brasil e outros lugares do mundo. Nesta animação lançada em 1954, os elementos orientalistas são, basicamente, o tema e o elemento cômico do desenho inteiro.

O Marrocos é representado apenas como um deserto, com oásis e tendas (não há nada de especificamente marroquino ali). Os homens são representados como tiranos e violentos com o comandante que ameaça Pica-Pau de fritá-lo com “óleo de camelo” e o ladrão que quer roubar mulheres para colocar em seu “harém” (que já possui a quantia absurda de 750 mulheres). O harém, assim, é representado como uma prisão sexual (ou quase um motel barato, sinalizado com uma plaquinha de coração) do qual a mulher precisa de Pica-Pau para fugir. Finalmente, a mulher oriental é representada como passiva, calada (a única personagem que não fala durante o todo episódio), sensual, aristocrática, porém sem nenhum tipo de poder e, claro, ela faz dança do ventre para seduzir os personagens masculinos, sendo apenas seu objeto de desejo.

Figura 1: Cenas de “Briga em Marrocos”, episódio da animação Pica-Pau, lançado em 1954.



Fonte: Vídeo “Pica Pau - Briga Em Marrocos [PT-BR]” no canal Cine Toon Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/-MTfbRpukc8> Acesso em 5 mai. 2022.

Tendo em vista que estas imagens orientalistas estão tão presentes no cotidiano das pessoas através de filmes, músicas, livros, desenhos animados (e assim por diante), compreende-se como o entendimento da dança do ventre como uma prática erótica, direcionada para o prazer masculino se consolida no imaginário ocidental, inclusive o brasileiro. Assim sendo a narrativa “histórica” que sustenta essa fantasia, em geral, bebe do discurso orientalista relacionado ao harém. Neste sentido, não é incomum ouvir dizer que a dança do ventre tenha sido inventada pelas odaliscas nos haréns com o objetivo de seduzir os sultões turcos.



Tais estereótipos causam incômodos aose, sobretudo, às bailarinas profissionais cujo trabalho frequentemente é confundido com entretenimento erótico. As origens deste tipo de compreensão já estão evidentes e bem discutidas e resultam, muitas vezes, na desvalorização artística e profissional da dança do ventre. Como já discutido, tais lugares-comuns e preconceitos possuem raízes históricas específicas e estão relacionados à percepção da bailarina como um objeto “racializado” (que performa um ser não-ocidental e, portanto, “exótico”), inconstante (a partir do ideal de estética feminina clássica) e se que expõe de uma maneira incômoda e incompreensível ao olhar objetificante ocidental. Entre as praticantes, e no sentido de combater essa estigmatização, acabam surgindo discursos que utilizam os estereótipos ligados ao exotismo por um outro viés. Nasce. Assim, o discurso da dança do ventre “milena”, que teria se originado em “sociedades matriarcais antigas”, ligada ao “sagrado feminino” e a práticas religiosas “primitivas. Tal narrativa será discutida na sessão seguinte.

## Dança do Ventre, a dança milena ritualística para as deusas Ísis e Ishtar!!

A explicação sobre a “origem” da dança do ventre mais difundida em língua portuguesa é de que seria uma “dança milena” que surgiu em rituais de fertilidade para deusas do mundo antigo, como é possível observar no primeiro parágrafo do artigo “Dança do Ventre” da Wikipédia em português:

A dança de ventre é uma famosa dança praticada originalmente em diversas regiões do Oriente Médio e da Ásia Meridional. De origem primitiva e nebulosa, datada entre 7000 e 5000 a.C, seus movimentos aliados a música e sinuosidade semelhante a uma serpente foram registrados no Antigo Egito, Babilônia, Mesopotâmia, Pérsia e Grécia, e tinham como objetivo: preparar a mulher através de ritos religiosos dedicados a deusas para se tornarem mães. Com a invasão dos árabes, a dança foi propagada por todo o mundo.<sup>23</sup>

A partir deste trecho, nota-se corriqueira a afirmação de que a dança do ventre é uma “prática milena” – quando não “primitiva” e “nebulosa” – e que os movimentos ondulatórios de quadril surgiram em rituais de fertilidade em honra a deusas do Egito Antigo e da Mesopotâmia. Esta acaba sendo a forma costumeira de abordar a história dessa dança, inclusive em trabalhos acadêmicos<sup>24</sup>, porém, carece de embasamento realmente histórico e científico. Em primeiro lugar, a ideia de que as sociedades antigas na Mesopotâmia e Egito fossem matriarcais não passa de uma

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

24 Para uma revisão bibliográfica, ver Assunção, 2021, pgs. 20-24.

idealização romântica do passado que não se sustenta em fatos históricos, mas em análises rasas e descontextualizadas de artefatos arqueológicos como, por exemplo, a imagem conhecida como “Figura Feminina”:

Figura 2: Female Figure (Figura Feminina), 3500 e 3400 AEC, encontrada nas escavações de el-Ma'mariya, sul do Egito. pelo Brooklyn Museum dos Estados Unidos.



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

Sobre essa imagem, a pesquisadora Joan Relke comenta:

No início do desenvolvimento da egiptologia e da arqueologia, presumia-se que essas e outras estatuetas pré-históricas representavam divindades, possivelmente uma única divindade feminina suprema adorada em todo o mundo pré-histórico. Com o avanço da teoria e técnicas arqueológicas, egiptólogos, bem como arqueólogos e pré-historiadores trabalhando em outras culturas, abandonaram esta interpretação como simplista e sem evidências, com exceção de um grupo de feministas que reviveu a teoria da Deusa Mãe, reinvestindo estatuetas pré-históricas femininas com status divino (Eisler 1990; Gimbutas 1989; Stone 1976). Os campos da antropologia, arqueologia e egiptologia, porém, permanecem sem se convencer desta teoria.<sup>25</sup>

25 Joan Relke. "The Predynastic Dancing Egyptian Figurine". *Journal Of Religion In Africa*, Leiden, v. 41, n. 4, 2011, p. 397.

Essa autora não nega completamente a associação dessas imagens em terracota com o culto a divindades femininas. Ela inclusive estabelece uma possível continuidade entre essa figura e práticas de dança contemporânea, porém nem de perto relacionadas à dança do ventre ou ao culto a uma suposta “Deusa Mãe” genérica relacionada a fertilidade e ondulações de quadril. O que a autora sugere é que estas estatuetas pré-dinásticas com os braços erguidos possivelmente estavam relacionadas ao poder espiritual do gado, “ideia central para a cultura pré-dinástica egípcia e nilótica em geral, com os conceitos dinásticos de Ka e Ba”<sup>26</sup>, desta maneira, ela estabelece uma possível ligação entre essa figura e a “Dança do Gado” observada nas comunidades nilóticas Dinka, no atual Sudão que em nada se assemelham com a dança do ventre.

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

Porém, mesmo sem embasamento científico, entende-se que a narrativa da “dança do ventre milenar” é extremamente popular entre as praticantes de dança do ventre ocidentais por oferecer uma contrapartida nobre e supostamente histórica ao estereótipo orientalista da dança do ventre erótica. O discurso da Dança do Ventre “mítica”, ligada ao “sagrado feminino” e a práticas religiosas “primitivas” busca substituir o olhar objetificante e sexualizador e ressaltar sua significância como uma dança de mulheres para mulheres. Através de histórias fabricadas e perpetuadas por meio da oralidade ou da internet, o mito de origem da dança do ventre idealiza e romantiza um passado distante da dança, explicando “o presente por meio da referência aos eventos heroicos do passado”<sup>27</sup>. A dança do ventre passa a ser entendida como parte da “cultura universal”, justificando sua prática por bailarinas ocidentais.

Assim, afirmar que a dança do ventre é a “dança mais antiga do mundo” e que nasceu de contextos de honra às deusas também é uma estratégia de legitimação

---

26 Relke, 2011, p. 421.

27 Andrea Deagon. “Dancing for Dowries: Earning Power, Ethnology, and Happily Ever After”. *Gilded Serpent Website*. 2009. Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2009/07/18/deagondancing-4dowries/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

social, criando uma contra-narrativa às noções, também comuns, de que a dança do ventre foi inventada pelas “odaliscas dos sultões turcos para seduzi-los”. Porém, ela acaba recaindo no próprio orientalismo que busca confrontar, ao tratar o “oriente” como esse espaço atávico, estagnado no tempo e dotado de uma espiritualidade genérica. Também acaba ignorando toda a heterogeneidade e complexidade histórica de uma “civilização”, ao atribuir a dança a “rituais de fertilidade” que teriam permanecido iguais por mais de cinco milênios.

Soma-se aí o fato de que o “Egito Antigo” é um tema que facilmente gera fascínio e admiração do público em geral. Tendo sido apropriado pela cultura ocidental, o passado egípcio foi embranquecido e reelaborado como parte da “cultura universal”, levando à ignorância de sua longa e complexa história multiétnica, sobretudo quando se trata do reconhecimento do papel de populações negras e pardas - subsaarianas e norte-africanas - na construção do Estado egípcio em diferentes momentos de sua história. Gera, assim, uma fácil identificação do público, sendo mais interessante e cativante associar a dança do ventre com o imaginário da “Cleópatra” de Elizabeth Taylor do que com as dançarinas egípcias de pele escura que vemos em fotografias do século XIX (Figura 2), sobretudo em uma sociedade racista como a brasileira<sup>28</sup>

Figura 2: À esquerda, a atriz inglesa Elizabeth Taylor no papel de Cleópatra, em filme homônimo de 1963 e à esquerda, uma dançarina núbia (sul do Egito) fotografada em 1896.



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

28 John Tofik Karam. “Belly Dancing and the (En)Gendering of Ethnic Sexuality in the “Mixed” Brazilian Nation”. *Journal of Middle East Women’s Studies*, Vol. 6, No. 2 (Spring 2010), pp. 86-114.

Desta maneira, tal discurso, ao atribuir as origens da dança do ventre a um passado antigo, ignora todos os desenvolvimentos mais recentes relacionados à dança, jogando uma sombra tanto sobre a problemática relação dessa modalidade com o colonialismo europeu, como sobre o papel histórico crucial de grupos de dançarinas e dançarinos marginalizados como as ghawazee, as awálim e os khawalat. Percebe-se, assim, que essa narrativa é popular também por ser fácil: quanto mais recuado no tempo, mais admissível parece ser ignorar as complexidades de uma situação histórica. Criamos, assim, um passado mais nobre e heroico para a dança em vez de aceitarmos e admitirmos que ela nasceu de grupos pobres e subalternizados e da violência colonial.

Não busco, aqui, condenar estes discursos, mas atentar para seus limites e perigos, afinal, a ideia de estagnação temporal, faz parte, também, dos estereótipos orientalistas. Além disso, está suposta “essência feminina”, defendida a partir de uma dança que teria origem nos matriarcados míticos do passado acaba silenciando outras possibilidades e práticas de corpos e subjetividades não identificados com a categoria “mulher”. Desta forma, não parte-se do questionamento do protagonismo e das possibilidades de agencia feminina em relação à dança, e sim dos ideais estáticos de “feminilidade” e “masculinidade” que foram impostos a partir do colonialismo, silenciando outras possibilidades de entender e corporificar estas categorias. Nas palavras de Roberta Salgueiro:

Compreendemos, todavia, que toda prática cultural reflete seu ambiente social e político e é a partir desse entendimento que entendo que a dança do ventre que hoje se pratica não é apenas milenar e sagrada como querem crer boa parte de suas defensoras contemporâneas: é antes uma linguagem de sobrevivência, resultado bem-sucedido de uma adaptação longa e dolorosa.<sup>29</sup>

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

“Dança do ventre” está relacionada a uma certa estética, musicalidade, princípios e valores impossíveis de serem atribuídos aos egípcios antigos. Tais aspectos se relacionam mais com as transformações culturais ocorridas no Egito e outros locais onde essa dança começou a ser praticada a partir do século XIX. Assim, há de se ter em conta as dinâmicas políticas egípcias e coloniais que muito influenciaram

---

29 Salgueiro, 2012, p. 43.

a constituição da dança do ventre e problematizar a romantizações e idealizações que definem de uma ideia de dança “pura e autêntica”, sem integrar perspectivas críticas nas narrativas históricas sobre a dança.

## Mas afinal, qual a origem da dança do ventre?

Em primeiro lugar, é importante ter em mente que manifestações culturais não “surgem” a partir do zero, mas se constituem a partir de processos e dinâmicas de trocas, influências e transformações culturais. É necessário perceber que o desenvolvimento do que hoje chamamos de “dança do ventre” tem relação direta com processos históricos e culturais complexos ocasionados pelas dinâmicas políticas do período colonial período colonial egípcio que tem início com a invasão de Napoleão em 1798 e com sentimentos nacionalistas posteriormente desenvolvidos no país. Foi a partir da violenta presença europeia em territórios asiáticos e africanos que novas identidades e relações com uma ideia de alteridade começaram a se desenvolver, por conta das transformações na realidade material nas dinâmicas culturais de países colonizados.

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

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

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

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