

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

TESE

**EM QUEM O VENTRE DANÇA? REFLEXÕES
HISTÓRICAS SOBRE AS DANÇAS EGÍPCIAS A
PARTIR DOS RELATOS DE EÇA DE QUEIROZ,
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

Francismara de Oliveira Lelis

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**EM QUEM O VENTRE DANÇA? REFLEXÕES HISTÓRICAS SOBRE
AS DANÇAS EGÍPCIAS A PARTIR DOS RELATOS DE EÇA DE
QUEIROZ, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

FRANCISMARA DE OLIVEIRA LELIS

Sob a orientação da professora
Maria da Glória de Oliveira

Tese submetida à avaliação da banca de defesa como requisito obrigatório para obtenção do grau de Doutora em História, no Programa de Pós-graduação em História, área de concentração Relações de Poder e Cultura, linha de pesquisa Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

**Seropédica, RJ
2025**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L541q Lelis, Francismara de Oliveira, 1987-
Em quem o ventre dança? Reflexões históricas sobre
as danças egípcias a partir dos relatos de Eça de
Queiroz, segunda metade do século XIX / Francismara
de Oliveira Lelis. - Seropédica, 2025.
129 f.: il.

Orientadora: Maria da Glória de Oliveira.
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Danças egípcias. 2. Relato de viagem. 3. Eça de
Queiroz. 4. Orientalismo. I. Oliveira, Maria da Glória
de, 1961-, orient. II Universidade Federal Rural do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História
III. Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



TERMO Nº 956 / 2025 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.063956/2025-10

Seropédica-RJ, 04 de novembro de 2025.

Nome do(a) discente: FRANCISMARA DE OLIVEIRA LELIS

TESE submetida como requisito parcial para obtenção do grau de DOUTORA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de DOUTORADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

TESE APROVADA EM : 31 de outubro de 2025

Banca Examinadora:

Dra. LARISSA ZANETTI ANTAS, IFRJ Examinadora Externa à Instituição
Dra. PAULA CAROLINA DE ANDRADE CARVALHO, UNIFESP Examinadora Externa à Instituição
Dra. ROBERTA DA ROCHA SALGUEIRO, OUTRO Examinadora Externa à Instituição
Dr. FABIO HENRIQUE LOPES, UFRRJ Examinador Interno
Dra. MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 04/11/2025 11:53)
FABIO HENRIQUE LOPES
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1772144

(Assinado digitalmente em 04/11/2025 10:59)
MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1544166

(Assinado digitalmente em 07/11/2025 00:49)
ROBERTA DA ROCHA SALGUEIRO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 009.016.636-11

(Assinado digitalmente em 13/11/2025 11:45)
LARISSA ZANETTI ANTAS BRAGA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 124.362.707-75

(Assinado digitalmente em 04/11/2025 16:04)
PAULA CAROLINA DE ANDRADE CARVALHO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 329.305.718-70

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp>
informando seu número: **956**, ano: **2025**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **04/11/2025** e o
código de verificação: **3fc0cd81e0**

Em memória de vó Leya e vô Manoel.

O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.
Leda Maria Martins

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese entre uma pilha de livros e um computador, pode parecer — e muitas vezes é — um trabalho solitário e árduo. Entretanto, por trás desse momento de aparente isolamento, há uma rede invisível de apoio, estímulo e afeto que torna a pesquisa possível. Esse é um cenário relativamente comum e necessário para a realização de uma pesquisa acadêmica, porém, quando se trata de um projeto iniciado em meio à pandemia de COVID-19, ter um sistema de apoio e de troca de afetos se torna imprescindível, não só para a produção acadêmica, mas principalmente para a nossa própria sobrevivência.¹

Em meio a este contexto de dor e obscurantismo, algumas pessoas se tornam faróis, nos apontando caminhos e possibilidades. Por isso, não posso deixar de agradecer, primeiramente, aos meus pais, Sandra e Josemar, as duas grandes luzes da minha vida, por todo amor, segurança e incentivo, por sempre estarem aqui, por serem o meu alicerce. E ao meu marido e companheiro de aventuras, Luiz, por não me deixar desistir dos meus sonhos, por segurar minha mão, por sempre me fazer sorrir. Essas três pessoas, essa tríade de amor, foram imprescindíveis para que eu tivesse suporte, tempo e condições físicas e emocionais para me dedicar à pesquisa.

Expandindo meu ciclo de afetos, sou grata à tantos amigos e amigas, novos e antigos, que contribuíram com esse processo. A lista é longa, mas não posso deixar de citar alguns nomes: Professora Maria da Glória, que gentilmente aceitou assumir minha orientação em meio a um cenário desfavorável e incerto; professora Roberta Salgueiro e professor Fábio Lopes, por transformarem a minha temida qualificação em uma riquíssima “reunião de trabalho”; Rafael França, meu amigo-irmão e consultor de dúvidas acadêmicas, solícito e fiel em todos os momentos; Carla Duarte, com sua dose certa de carinho e incentivo condensado em colagens, *memes* e desenhos; Carolina Araújo, a *teacher* que conseguiu o milagre de me fazer gostar de aprender inglês, que se tornou uma grande amiga, além de minha auxiliar de pesquisa em terras portuguesas. Luciana Nogueira, minha querida colega de turma e parceira de eventos acadêmicos. Ana Beja, que ávida por vida, me convidou a dançar e me mostrou “que o que a vida quer é perseverar”; Ariosto Cericato, Adriana Saar e Francis Paula, amigos que o magistério me presenteou, educadores que muito admiro e que tenho orgulho de seguir trabalhando em conjunto, lutando por uma escola pública de qualidade, acreditando na educação como prática de liberdade.

¹ Em abril de 2025, o Brasil registrava mais 715 mil óbitos acumulados em decorrência da COVID-19 (BRASIL, 2025).

Essenciais nessa trajetória, sou imensamente grata às *gurias* do Coletivo Hunna: Naiara Assunção, Jéssica Prestes, Nina Paschoal e Ana Terra. Essas quatro *historiadoras que dançam* foram minhas professoras, se tornaram grandes amigas e companheiras de trabalho. Elas são as minhas principais interlocutoras nesse processo de pesquisa e escrita, e é um prazer e um privilégio poder pensar e produzir conhecimento junto a vocês.

Não posso deixar de agradecer à equipe do Colégio Estadual Vila Maria, onde sou professora há 15 anos. Ali aprendi a ser educadora de fato e vivenciei os altos e baixos de ser professora numa escola pública, em um bairro periférico, de uma cidade do interior. Ter uma vida acadêmica em conjunto com o dia-a-dia do trabalho em sala de aula é um desafio, que só foi possível de ser enfrentado com a compreensão e apoio da direção e dos colegas de trabalho.

Para finalizar, agradeço a duas mulheres incríveis que acompanharam parte da minha jornada no doutorado, mas faleceram antes dessa conclusão: Dona Leya, minha avó, uma das vítimas da COVID-19 e Dona Ignez, a avó/mãe de criação do meu companheiro. Duas mulheres, mães e avós, extremamente inteligentes, criativas e solidárias, que valorizavam a educação e sonhavam com um mundo melhor. Assim, presto uma simples homenagem a essas duas mulheres extraordinárias que seguem vivas na minha memória e iluminando meu coração.

RESUMO

LELIS, Francismara de Oliveira. **Em quem o ventre dança?** Reflexões históricas sobre as danças egípcias a partir dos relatos de Eça de Queiroz, segunda metade do século XIX, 2025. 129 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2025.

Esta tese investiga as caracterizações atribuídas às danças praticadas no Egito na segunda metade do século XIX, pelo relato de viagem de Eça de Queiroz, intitulado *O Egito – Notas de Viagem*, inserindo-se em debates historiográficos sobre orientalismo, gênero e colonialismo. O estudo busca historicizar os sentidos e significados atribuídos pelo autor às danças egípcias, considerando as especificidades do orientalismo português e as dinâmicas de gênero presentes na narrativa. A pesquisa revela como a dominação europeia contribuiu para a feminização dessas danças e o consequente apagamento histórico dos homens que também as realizavam, uma vez que suas práticas artísticas não se alinhavam aos ideais europeus de masculinidade. Por meio de uma análise atenta aos dispositivos acionados pelo discurso, a tese explora as disputas simbólicas e sociais em torno dos corpos dançantes, dos espaços que ocupavam e dos significados que produziam, destacando a relevância da dança como objeto de estudo histórico e sua conexão com as relações de poder e identidade no contexto colonial.

Palavras-chave: Danças egípcias. Eça de Queiroz. Relato de viagem. Orientalismo.

ABSTRACT

LELIS, Francismara de Oliveira. **In Whom the Belly Dances?** Historical Reflections on Egyptian Dance Through the Travel Writings of Eça de Queirós, second half of the 19th century, 2025. 129p. Thesis (Doctorate in History). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2025.

This thesis investigates the characterizations attributed to dances practiced in Egypt in the second half of the 19th century, according to Eça de Queiroz's travelogue, entitled "O Egito – Notas de Viagem", and inserts itself into historiographical debates on orientalism, gender and colonialism. The study seeks to historicize the senses and meanings attributed by the author to Egyptian dances, considering the specificities of Portuguese orientalism and the gender dynamics present in the narrative. The research reveals how European domination contributed to the feminization of these dances and the consequent historical erasure of the men who also performed them, since their artistic practices did not align with European ideals of masculinity. Through a careful analysis of the mechanisms activated by discourse, the thesis explores the symbolic and social disputes surrounding dancing bodies, the spaces they occupied and the meanings they produced, highlighting the relevance of dance as an object of historical study and its connection with power and identity relations in the colonial context.

Keywords: Egyptian dances. Eça de Queiroz. Travel report. Orientalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Óstraco de Deir el-Medina, Novo Império	15
Figura 2	Capa do meu exemplar de <i>O Egito</i>	18
Figura 3	Recorte do artigo “De Port-Said a Suez” publicado por Eça de Queiroz em 18 de janeiro de 1870	31
Figura 4	Mapa com as principais cidades visitadas por Eça em 1869	35
Figura 5	Composição de capas de <i>O Egito</i>	51
Figura 6	Primeira página dos manuscritos autógrafos de Eça de Queiroz	56
Figura 7	Recorte de captura de tela da edição nº10 do Grande Dicionário Português, disponibilizado no site da Biblioteca Nacional	73
Figura 8, 9 e 10	Recortes da página 549 do Grande Dicionário da Língua Portuguesa, tomo V	77-78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O JOVEM VIAJANTE DE NOME EÇA DE QUEIROZ E “TODO AQUELE MUNDO PITORESCO E BÁRBARO”	26
1.1 De Port-Said à Suez	30
1.2 Sobre viajantes e seus relatos	36
1.3 “A caminho do Oriente”: sobre viajantes e o discurso orientalista	40
2 UM ORIENTALISMO À LUSITANA	50
2.1 Uma retórica de dominação	58
2.2 Eça de Queiroz, um orientalista português?	61
3 “A MILÉSIMA SEGUNDA NOITE”: GÊNERO E A FANTASIA ORIENTALISTA	64
3.1 Noites feéricas – dançando entre <i>Awalin</i> e <i>Ghawazi</i>	72
3.2 Sensualidade e êxtase ritual: “o cântico da carne exaltada”	82
3.3 “Imobilidade vibrante” – os corpos egípcios se movimentam	86
4 “UM LUGAR ENLAMEADO E IMUNDO”: A DECADÊNCIA E O GROTESCO NA NARRATIVA QUEIROSIANA	97
4.1 Lascívia grotesca – os dançarinos e o não dito	102
4.2 Nos bairros pobres, entre “bebedores de ópio, <i>d’hachishe</i> ou <i>darakich</i> ”	109
4.3 O banimento da “população amorosa do Cairo”	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Existe um modo de apresentação na comunidade da dança do ventre que é comumente denominada no Brasil como *rotina clássica* – dentre outros nomes². Nessa apresentação, há um momento inicial sem a presença da bailarina no palco. Vemos o espaço vazio sendo gradualmente preenchido pela música, diferentes instrumentos se apresentando e combinando de forma harmônica... a ansiedade da bailarina na coxa crescendo enquanto ela espera a tão aguardada “*chamada da bailarina*”. Com licença poética, claro, é quase como uma introdução de um trabalho de pesquisa.

A bailarina pesquisadora escolheu sua música, delimitou sua temática e a apresenta antes de mergulhar no palco da análise. O tema que movimento em minha tese é as danças praticadas no Egito da segunda metade do século XIX. Para ser mais interessante, o ritmo escolhido é português, um relato de viagem escrito por Eça de Queiroz, a partir da sua experiência em uma viagem ao Egito em 1869.

Assim, minhas escolhas coreográficas visam historicizar as danças praticadas no Egito no período citado, e problematizar a produção de determinadas noções de masculinidade e feminilidade, possibilitados por essas danças, a partir do relato de viagem do escritor e jornalista português José Maria de Eça de Queiroz (1845-1900), publicado com o título *O Egito – notas de viagem*³.

A escolha por esse tema de pesquisa, já deve estar óbvia, partiu da minha experiência como praticante de dança do ventre, modalidade disseminada em diversos países, mas que

² Outros termos utilizados: *rotina oriental*, *opening song*, *mise en scene* e *mejance*. Atualmente, vem ganhando espaço os questionamentos sobre qual termo seria o mais adequado, considerando as tendências de mercado nacional e internacional, aderência histórico-cultural, aplicabilidade e compreensão de público.

³ Queiroz, 1945A. O sobrenome de Eça pode ser escrito de duas formas: Queiroz ou Queirós. Segundo Ana Salgado no Pórtico da Língua Portuguesa: “Eça é “Queiroz” no registro de nascimento, nos documentos da época, na Fundação com o seu nome, nos dicionários queirosianos, no nome inscrito na estátua que Teixeira Lopes lhe dedicou, mas passou a “Queirós” em vários estudos e reedições da sua obra. Há quem defenda a grafia “Queirós”. Os seus defensores alegam que esta é a forma recomendada segundo a ortografia atual. Evanildo Bechara, da Academia Brasileira de Letras, por exemplo, explica que pela nova ortografia os nomes próprios são usados conforme o registro do nascimento pela própria pessoa (Eça foi registrado como Queiroz), mas nada impede que os outros escrevam segundo as normas vigentes (no caso, Queirós). Segundo Bechara, as duas grafias estão corretas” (Salgado, s/d). Opto pela grafia Queiroz em meu texto, mas mantenho a grafia utilizada originalmente nas citações.

possui raízes no norte da África, península Arábica e região do Levante⁴. Porém, o Egito teve proeminência no processo de construção desse estilo, sendo reconhecido como o “berço da dança do ventre”.

Foi em 2014, quando pisei pela primeira vez em uma sala de aula de dança do ventre. Estava no segundo ano do mestrado e precisava de uma atividade física que me ajudasse a lidar com o *stress* e a ansiedade. Não conhecia o estilo, só o senso comum e algumas lembranças vagas sobre a novela *O Clone*⁵. Foi através das redes sociais de uma amiga que descobri a existência de um estúdio de dança no bairro em que eu morava, e que abria uma turma iniciante de dança do ventre à poucos metros da minha casa. Decidi participar da aula experimental, e não poderia imaginar o impacto que essa decisão teria em minha vida.

Descobri, por meio da dança do ventre, um universo até então desconhecido de pluralidade cultural, expressões artísticas, tradições e inovações. Entretanto, também encontrei muitas informações contraditórias sobre sua história e desenvolvimento. Ao me aprofundar nos estudos dessa modalidade de dança, muitos desconfortos surgiram para a historiadora. Como era possível que tantas pessoas afirmassem que a dança do ventre era milenar? Onde o processo de expansão islâmica se encaixava nessa história? Como um fragmento de um afresco poderia ser acionado como prova irrefutável da antiguidade da dança? De que maneira os diferentes cultos religiosos em honra a divindades egípcias, assírias ou babilônicas poderiam estar conectados à dança? Por que, apesar de estar vinculada às culturas do Levante e do Norte da África, os corpos que estampam os cartazes dos grandes eventos são, em sua maioria, de mulheres brancas, com cabelos lisos e compridos, e traços condizentes com um padrão de beleza eurocêntrico? Por que o Egito, tantas vezes acionado como “berço da dança do ventre”, parece estar completamente desconectado do continente africano? E, afinal, como o Brasil entrou nessa dança?

⁴ Levante é um termo geográfico, historicamente utilizado para tratar dos territórios da costa leste do mar Mediterrâneo, correspondente principalmente a Líbano, Síria, Jordânia e Palestina.

⁵ “A novela *O Clone* foi um dos maiores sucessos da Rede Globo, em termos de audiência, repercussão pública no Brasil e internacionalmente, sendo traduzida e exibida em diversos países. A novela gerou fascínio pela cultura marroquina e árabe no Brasil, aumentando a procura por viagens ao Marrocos, por aulas de dança do ventre e pelas peças de roupa e acessórios usados pelas personagens marroquinas. Ao mesmo tempo, tal encanto foi alimentado por uma série de estereótipos orientalistas, já que a caracterização do Marrocos e do núcleo muçulmano na novela se dava, muitas vezes, de maneira caricata e homogeneizadora.” (Paschoal *et al.*, 2023. p. 518).



Figura 1. Óstraco de Deir el-Medina, Novo Império. (Museu Egípcio de Turim). A acrobata é uma das imagens mais utilizadas para afirmar que a dança do ventre era praticada no Egito Antigo

A dificuldade em encontrar informações que respondessem às minhas dúvidas me acompanhou por mais alguns anos. Sempre que tentava aprofundar minha compreensão sobre determinados temas, especialmente aqueles que tangenciavam tanto minha formação em história quanto minha paixão pela dança, esbarrava na escassez de referências embasadas e no isolamento de quem sente que suas inquietações não encontravam eco.

Foi apenas em 2020 que esse cenário começou a mudar. No auge da pandemia de Covid-19, a migração forçosa dos trabalhos artísticos para o ambiente virtual possibilitou o contato com outras historiadoras que, assim como eu, buscavam conciliar suas trajetórias acadêmicas com o universo da dança. Elas não só haviam abraçado essas questões, mas também as transformavam em motor de pesquisa, trazendo reflexões inovadoras para o campo da história. Foi nesse contexto que conheci o Coletivo Hunna: Historiadoras que dançam, um grupo que surgiu exatamente desse desejo de integrar pesquisa histórica às práticas de danças tidas como

“étnicas” (dança do ventre, danças ciganas e estilo tribal de dança do ventre)⁶:

(...) o Hunna (que significa "elas", em árabe) nasceu da união de 4 bailarinas com formação em história que perceberam a demanda por discussões críticas e devidamente embasadas no mundo da dança. Com o objetivo de combater os muitos estereótipos e preconceitos sobre as culturas originárias das modalidades que dançamos, nos propomos a trabalhar os conceitos de colonialismo, orientalismo e anticiganismo a partir da divulgação científica. Nosso objetivo é levar para as redes sociais as pesquisas que realizamos academicamente ou de maneira independente (mas ainda baseada em nossa formação em História)⁷.

[É um] projeto de divulgação científica que aborda temas relacionados à história de danças entendidas como “orientais” e “étnicas” pelo público brasileiro – a saber, dança do ventre, danças ciganas e *tribal fusion*. O projeto surgiu em maio de 2020, a partir da colaboração entre quatro historiadoras que também atuam como bailarinas e pesquisadoras. Faz parte do escopo do projeto a produção de conteúdo para redes sociais (Instagram, Facebook, Website e Blog) e a oferta de cursos mensais, que abrangem diversos assuntos relacionados às culturas árabes e ciganas, conceitos históricos e práticas de dança⁸.

O coletivo nasceu em meio à necessidade de adaptação imposta pelo confinamento, quando grande parte das atividades artísticas e acadêmicas precisou de adaptações para sobreviver no ambiente online. Formado inicialmente pelas pesquisadoras Naiara Rotta Assunção, Ana Terra de Leon, Jéssica Prestes e Nina Paschoal, o grupo rapidamente se consolidou como um ensejo de investigação e troca sobre história e dança, trazendo perspectivas diversas e interdisciplinares. O primeiro curso oferecido pelo coletivo, “História da Dança: Interpretando Fontes”, foi um divisor de águas para mim.

Fui aluna do curso e, a partir dele, passei a acompanhar praticamente todas as aulas e eventos promovidos pelo coletivo. Os temas abordados ampliaram minha visão sobre história e dança, levando-me a explorar questões que iam muito além da minha zona de conforto acadêmica. Durante esse período, mergulhei em estudos sobre relatos de viagem, análise iconográfica, diáspora cigana, história da arte, orientalismo, questão palestina, nacionalismo egípcio, entre tantos outros assuntos que antes me pareciam distantes. Cada aula e cada discussão reforçavam o meu entendimento de que a dança não precisava ser um elemento periférico na minha trajetória como historiadora, mas que poderia ser, sim, um eixo central de

⁶ Site oficial do Coletivo Hunna: Historiadoras que dançam. <https://www.hunnacoletivo.com/> e perfil no Instagram <https://www.instagram.com/hunna.coletivo/>.

⁷ Hunna Coletivo. Sobre nós.

⁸ Paschoal *et al.* 2023, p. 500.

investigação.

Foi justamente essa possibilidade de diálogo com pesquisadoras movidas pelas mesmas paixões – pela história e dança – que me impulsionou a tomar uma decisão crucial: retornar à academia. Mas este retorno não se daria sob os moldes das minhas experiências acadêmicas anteriores. Havia defendido minha dissertação de mestrado em 2016, um trabalho intitulado *Discursos e sentidos sobre a educação feminina na corte, século XIX. Uma reflexão histórica da “Polyantheia comemorativa de inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Lyceu de Artes e Offícios*, no qual abordei os sentidos atribuídos à educação que deveria (ou não) ser direcionada à população feminina a partir de uma obra literária de caráter coletivo, uma polianteia⁹.

Não foi simples deixar de lado minha pesquisa de mestrado, que muito me orgulho de ter realizado, e cujo tema continuo considerando totalmente relevante. Porém, foi necessário traçar um novo caminho de investigação: a pesquisa de doutorado precisava refletir a minha atual trajetória, contemplando aquilo que realmente me instigava no momento. Foi assim que decidi desenvolver uma tese que abordasse em algum nível a dança do ventre, e outras práticas culturais que a atravessam, sob a perspectiva histórica.

Esse processo de reorientação dos meus esforços de pesquisa foi marcado por descobertas e referências fundamentais. E foi justamente através de uma das membras do coletivo Hunna, Naiara Assunção, que tive acesso a um material que se tornaria essencial para meu doutorado: o relato de viagem de Eça de Queiroz sobre o Egito, onde o literato português dedica um capítulo para descrever as apresentações de dança por ele presenciadas. Esse encontro entre literatura, história e dança abriu novas possibilidades de análise, e reafirmou minha convicção de que o corpo, o movimento e a memória podem – e devem – ser centrais na construção do conhecimento histórico.

⁹ Lelis, 2016.

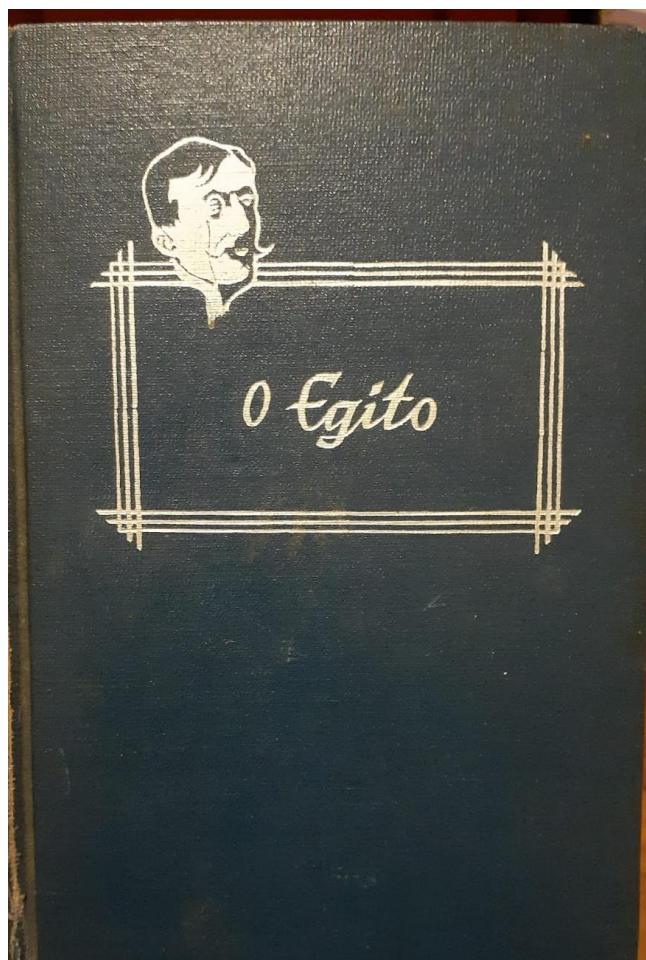


Figura 2. Capa do meu exemplar de “*O Egito*”

Assim, em 2021 eu retornei ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como aluna do doutorado, e com um projeto de pesquisa que abraçava diversos aspectos das minhas vivências artísticas e acadêmicas, que se concretizou na presente tese. No ano seguinte, 2022, com a saída da membra Ana Terra de Leon, passei a integrar oficialmente o time do Coletivo Hunna, projeto que tenho muito orgulho de fazer parte.

Junto ao Hunna, também descobri a importância da interdisciplinaridade quando nos colocamos diante de um tema de pesquisa que ainda tem escassez de produções dentro da História. Um exemplo de trabalho fora do nosso campo, mas que foi extremamente relevante para as minhas reflexões iniciais, foi o de Larissa Zanetti Antas. Ela é outra dançarina-pesquisadora, mas da área de linguagens, quem levantou um importante tópico em *Deusa delicada ou fofoqueira desequilibrada? Uma análise discursiva das identidades femininas em textos sobre a dança do ventre*:

Nesse percurso, muitos enunciados, recorrentes em aula, chamavam atenção, como os que mencionavam que a dança era uma arte feita por mulheres, para ser dançada pelas mulheres. (...) soava curiosa a afirmação do “para ser realizada pelas mulheres”. Esse estranhamento era causado porque essa afirmação representava, entre outros fatores, uma segregação em uma dança que também era representada por homens, como Ibraheem Akif, Tommy King, Tito Seif, Miro, Tarik, Jonathan Lanna¹⁰.

Afinal, que mulher era essa detentora da exclusividade da dança do ventre? Minha vivência de historiadora que se tornou dançarina também, me levou a questionar essa associação naturalizada da dança do ventre com uma dada feminilidade, cabendo questionar qual feminino é esse que é articulado na imagem clássica da dançarina do ventre, ligada à satisfação masculina, bem como os caminhos que levaram à invenção dessa tradição artística como supostamente milenar.

Acredito que um dos pontos da relevância de minha tese está em buscar compreender como se deu a presença de homens, além de diferentes compreensões de masculinos nesse contexto (a dança do ventre e das danças antecessoras a ela) elaborado como essencialmente feminino, questionando a imagem do homem egípcio/oriental, criado pelo discurso orientalista como animalesco, rude, viril. Segundo Daniel Welzer-Lang, “fala-se muito dos homens: do sistema de dominação que eles usam contra mulheres, e mesmo de suas crises e dúvidas. Contudo, os homens e o masculino raramente são contextualizados numa problemática de gênero.”¹¹ Há muitos femininos e masculinos elaborados na, e a partir da, dança que escapam da lógica exotizante do olhar ocidental; olhar esse que deve ser analisado a contrapelo. Investigar a presença de dançarinos e de diferentes compreensões de masculinidade contribuiu para a desconstrução dessa essencialização da dança enquanto feminina, assim como também torna mais ricas as possibilidades de leituras e interpretações sobre os corpos que dançam.

Outro ponto importante para este trabalho é o potencial histórico que a dança possui e os papéis que ela assume em diferentes contextos sociais, questões ainda pouco exploradas mesmo com a ampliação de horizontes historiográficos propostos pela Escola dos *Annales* e, posteriormente, pelos estudos pós-coloniais. Paschoal, sobre essa questão, argumenta:

A maior parte dos estudos de caráter questionador sobre a dança, utilizando perspectivas e metodologias próprias da história, ou mesmo das ciências humanas, é realizada fora do Brasil. Portanto, o acesso ao público leigo se

¹⁰ Antas, 2019, p. 17.

¹¹ Welzer-Lang, 2004, p. 107.

torna reduzido.¹²

Portanto, esta proposta de pesquisa também é um esforço para aprofundar as reflexões sobre a dança do ventre e sobre as danças de origem egípcia que a constituem, juntamente a outras pesquisadoras-dançarinas e pesquisadores-dançarinos que se propuseram a conectar a comunidade da dança do ventre no Brasil com o conhecimento produzido na academia. Contribui-se, assim, para o amadurecimento ético e profissional do mercado brasileiro, o estreitamento dos laços da academia com um público leigo interessado em dialogar com nossas pesquisas, e na diversificação de temas dentro dos programas de pós-graduação.

*Danse du Ventre*¹³ foi o nome dado pelos franceses, no contexto colonial do século XIX, para as danças vistas no Egito, e foi traduzido pelos ingleses e estadunidenses para *bellydance*. Para os egípcios era apenas *raqs*, ou seja, dança, ganhando outros adjetivos dependendo da origem e grupo social da bailarina, como *ghawazzi*, *awálim* etc. A partir do início do século XX, surge, no Egito, o termo *raqs shark* – dança do leste, dança do Oriente – para se referir às danças levadas para os palcos dos grandes cassinos e teatros, num novo contexto de profissionalização das dançarinas, com influência de danças ocidentais (como o ballet), estudos coreográficos em grupos, posicionamento de palco, e o conhecido figurino de duas peças (*top* e saia com cinturão).

Dança do ventre – com todo o peso colonialista da denominação – acabou se tornando um termo guarda-chuva utilizado para se referir à diversas danças, de locais e temporalidades diferentes, que se influenciam em maior ou menor grau, e que fazem parte das relações sociais dessas regiões, das suas tensões, e que impactam e são impactadas por exercícios de poder. Portanto, as danças egípcias presenciadas e descritas por Eça de Queiroz fazem parte da complexidade histórica do que hoje é conhecido como dança do ventre; porém, não eram denominadas dessa forma pelos praticantes vistos por Eça.

¹² Paschoal, 2019, p. 21.

¹³ “O termo ‘Dança do Ventre’ origina-se do francês ‘*danse du ventre*’, nomenclatura dada pelos franceses nos primeiros contatos com as formas de dança observadas, sobretudo, no Norte da África durante os processos imperialistas que têm início no fim do século XVIII. ‘*Bellydance*’, a forma em inglês que, literalmente, significa ‘dança da barriga’, surge para denominar as danças que eram apresentadas na atração chamada ‘rua do Cairo’, na Exposição Universal de Chicago, de 1893. No Egito atual, esta dança é referida como ‘*raqs sharqui*’, significando ‘dança oriental’ demonstrando que, mesmo no local que é considerado o berço desta prática, sente-se a necessidade de demarcar que ela pertence à tradição oriental, contrapondo-se à ocidental. Pode-se dizer, portanto, que a sistematização desta dança, seu surgimento como uma prática com um nome, características e repertório de passos em comum, perpassa a história do colonialismo e todas as relações de poder problemáticas inerentes a este processo” (Assunção, 2018, p. 8).

Isso torna imperativo informar que esta tese não é uma busca por uma origem ou um mito de surgimento, mas sim uma necessidade de aprofundamento em relação à análise dos processos e das relações de poder que possibilitaram a consolidação e disseminação desse estilo de dança, o qual ainda desperta tanta curiosidade e permanece envolto de muitos mitos e lendas.

A dança do ventre é praticada em diversos países, sendo popularmente conhecida como uma dança essencialmente feminina, com possíveis raízes ancestrais (supostas danças feitas em agradecimento à fertilidade proporcionada pelo Nilo, ou em homenagem à deusa Ísis, ou ainda à alguma deusa mesopotâmica¹⁴), e cujo objetivo principal seria o deleite masculino. Essa interpretação muito comum, simplista e estereotipada, foi e é incentivada por diversas produções artísticas e de entretenimento. É o caso da novela *O Clone* no Brasil, de extremo sucesso que, de forma ambígua, contribuiu para a popularização da dança do ventre ao mesmo tempo em que reforçava a imagem da “mocinha” protagonista seduzindo o “mocinho” com a dança:

A cena na qual o casal protagonista se conhece é bastante significativa nesse sentido e é repetida diversas vezes ao longo da novela como um flashback. Lucas, o mocinho ainda adolescente, vaga nas áreas domésticas proibidas aos homens de fora da família e encontra Jade dançando em um figurino de dança do ventre de duas peças para um grupo de mulheres da família. Jade segura um véu à frente de seu rosto e o deixa cair quando seus olhos se encontram com o de Lucas¹⁵.

Essa ideia estereotipada acaba por nublar a complexidade de uma prática artística muito rica, que se modificou no decorrer da história e dos espaços que ocupou, das disputas travadas sobre e através dela. E, também, carrega estereótipos ligados ao imaginário ocidental que forjou e forja olhares, discursos e narrativas sobre a dança do ventre e seus/suas praticantes.

Um caminho para desmistificar essa dança é colocar a lente de análise sobre os processos complexos que transformaram práticas de danças, vivenciadas no norte da África e região do Levante, em um produto exportação denominado de dança do ventre. Ou seja, investigando a interferência imperialista europeia em áreas como o Egito, bem como os encontros, choques e trocas provocados pelo contato forçado do colonialismo. É nesse contexto imperialista que o Ocidente se depara de forma consistente com as danças praticadas no Egito, interpretando-as e

¹⁴ Um artigo da área de educação física, por exemplo, afirma que “A dança do ventre nasceu aproximadamente 8.000 anos a.C. como uma dança sagrada. Ao início era praticada por sacerdotisas, e posteriormente por todas as mulheres da Mesopotâmia. Praticamente uma ginástica da Antiguidade, até os dias atuais é utilizada pelas mulheres beduínas como exercícios preparatórios para o parto normal.” Kusunoki; Aguiar, 2009, p. 708.

¹⁵ Paschoal *et al.*, 2023, p. 520.

divulgando-as a partir de sua ótica orientalista.

As potências europeias, no seu desenvolvimento industrial-capitalista do século XVIII e XIX, lançaram-se na dominação e exploração de diferentes povos e territórios. Foi a partir da ascensão do Ocidente e de seu poderio que se dá o seguinte:

Considere-se que, em 1800, as potências ocidentais reivindicavam 55%, mas na verdade detinham 35% da superfície do globo, em 1878 essa proporção atingiu 67%, numa taxa de crescimento de cerca de 220 mil quilômetros quadrados por ano. Em 1914, a taxa anual havia subido para vertiginosos 620 mil quilômetros quadrados, e a Europa detinha um total aproximado de 85% do mundo, na forma de colônias, protetorados, dependências, domínios¹⁶.

O século XIX foi a era em que a Europa dominou o mundo. O surgimento da produção fabril em larga escala e as mudanças nos métodos de comunicação – o advento dos vapores, estradas de ferro e telégrafos – levaram a uma expansão do comércio europeu. Isso foi acompanhado por um aumento no poderio armado dos grandes estados europeus; (...). Os estados e as sociedades muçulmanas não mais podiam viver num sistema estável e autossuficiente de cultura herdada; precisavam agora gerar a força para sobreviver num mundo dominado por outros¹⁷.

Os franceses invadiram o Egito em 1798, mas, como já existiam acordos e coalizões entre o governo Otomano (que oficialmente controlava o Egito) e o Império Britânico, o fato provocou atritos entre as potências europeias, o que tornou curta a dominação francesa¹⁸. Durante todo o século XIX o governo britânico estabeleceu diferentes relações colonialistas com o Egito, apesar de só dominá-lo oficialmente em 1882¹⁹.

Desde a invasão napoleônica, o Egito tornou-se um destino privilegiado para os europeus, fossem os estudiosos que acompanharam as tropas napoleônicas²⁰ ou, posteriormente, os turistas que passaram a circular pelos domínios do Império Britânico, no bojo das transformações sociais e tecnológicas do século XIX, que permitiram o desenvolvimento de um mercado turístico²¹. Esses viajantes não tinham como objetivo apenas vivenciar a experiência da viagem em si, mas também produzir trabalhos acadêmicos, artigos de opinião, relatos de viagens, pinturas e gravuras. Era preciso mostrar o Oriente para o mundo ocidental, mas um

¹⁶ Said, 2011, p. 40.

¹⁷ Hourani, 2006. p. 348.

¹⁸ Idem, p. 350

¹⁹ Idem, p. 373.

²⁰ Paschoal, 2019, p. 26.

²¹ Ito, 2008, p. 128.

Oriente “orientalizado”²², subjugado e dominado pela relação de poder com o Ocidente. Uma cena recorrente nessas produções artísticas e intelectuais era a de apresentações das dançarinas e dançarinos em diferentes ambientes do cotidiano egípcio. Estas eram utilizadas, muitas vezes, para exaltar o suposto exotismo e sensualidade egípcios, e também contribuíram para a construção da imagem do Egito como “berço” da dança do ventre.

Essas produções europeias não retratavam a realidade das ruas de Alexandria ou do Cairo; elas editaram e moldaram o contexto a partir da lente orientalista, que justificava a dominação imperialista atribuindo valores e significados que fossem adequados aos interesses e ao imaginário europeu. Entre os viajantes que produziram discursos e imagens do Egito está o escritor Eça de Queiroz, que viajou para essa região na ocasião da inauguração do Canal de Suez²³. Eça de Queiroz é um nome de peso da literatura portuguesa, expoente do estilo realista, e membro da chamada geração de 70. A viagem ao Oriente por ele vivenciada em 1869, quando ele era apenas um jovem de 23 anos, causou grande impacto no seu desenvolvimento enquanto escritor.

A escolha de desenvolver esta pesquisa a partir de seus textos é uma oportunidade de aprofundar o entendimento acerca do orientalismo português, ainda pouco estudado em suas especificidades. Tão próximo do Oriente, é um Ocidente semiperiférico²⁴, com um passado e herança árabes, mas ainda assim europeu. Questionar e historicizar essas produções é um caminho frutífero para compreender as transformações enfrentadas por diferentes grupos de artistas no processo de formatação do estilo de dança conhecido como dança do ventre. Assim como também para compreender a imposição de uma “colonialidade de gênero”²⁵ – tendo o discurso orientalista como um de seus mecanismos de dominação –, que atribuiu locais e características específicas para homens e mulheres egípcios – que dançavam ou não – e que lidaram, absorveram e/ou resistiram a esses mesmos mecanismos.

Para tanto, esta tese foi estruturada em quatro sessões. Na primeira parte, intitulada “O jovem viajante de nome Eça de Queiroz e ‘todo aquele mundo pitoresco e bárbaro’”, exploro algumas implicações da não publicação do relato pelo próprio Eça de Queiroz, bem como algumas das possíveis razões e circunstâncias que levaram o autor a optar por manter seu manuscrito inédito. Ainda, trata do caminho que levou seu manuscrito autógrafo para as mãos

²² Said, 2007, p. 32.

²³ Chacham, 1999, p. 122.

²⁴ Santos, 1993, p. 41.

²⁵ Lugones, 2014.

de seu filho, José Maria²⁶, que finalmente opta em levar o texto a público. Neste mesmo capítulo, abordo as festividades que marcaram a abertura oficial do Canal de Suez, e sua importância geopolítica, destacando a participação de Eça de Queiroz como convidado e algumas das implicações culturais e políticas desse evento.

Além disso, trago alguns autores para um debate teórico centrado no conceito de orientalismo, a partir da obra de Edward Said²⁷, com seus limites e críticas, como também sua relevância atual e algumas possibilidades de análise. O conceito de orientalismo também é essencial para abordar os relatos de viagem do século XIX, como o próprio relato queirosiano, apesar de ter sido publicado apenas em 1926. Nessa sessão, também trato sobre os usos dos relatos de viagem enquanto fontes para pesquisas históricas.

No segundo capítulo, “Um orientalismo à lusitana”, o elemento crucial que o atravessa é a relação histórica de Portugal com a ideia de Oriente, e como essa ideia/ideal está presente em importantes marcos históricos da construção da identidade nacional portuguesa desde os conflitos do processo da reconquista da península ibérica, como na invasão e conquista do continente americano. Esse histórico de Portugal é essencial para compreender as especificidades do orientalismo português. Para tal, optei por dialogar com Immanuel Wallerstein e sua obra sobre a retórica de dominação²⁸, além de Ella Shohat²⁹ e Walter Mignolo³⁰, com suas reflexões sobre orientalismo e ocidentalismo.

Em “A milésima segunda noite”, a fantasia orientalista ganha corpo na figura da dançarina egípcia descrita no relato de Eça de Queiroz. Tal como em uma extensão das fábulas de *As Mil e Uma Noites*, a dançarina personifica um ritual sensual envolto em mistério durante uma “noite feérica”, evocando um imaginário exótico que seduz o olhar europeu. Seu corpo em movimento se torna a materialização de um Oriente fabulado, onde gestos e ritmos parecem narrar uma história indizível, carregada de simbolismos e expectativas projetadas pelo viajante ocidental – alegoria máxima de um Oriente exótico, excêntrico, excitante e extraordinário³¹.

Já o último capítulo, denominado “Um lugar enlameado e imundo – A decadência e o grotesco na narrativa queirosiana”, concentra-se na outra face do Oriente imaginado: seu lado

²⁶ Como o filho é homônimo do pai, optei por sempre me referir a ele como José Maria, para diferenciá-lo do pai, Eça de Queiroz.

²⁷ Said, 2007; Said, 2011.

²⁸ Wallerstein, 2007.

²⁹ Shohat, 2016.

³⁰ Mignolo, 2017.

³¹ O prefixo “ex”, encontrado em palavras comumente utilizadas para caracterizar o Oriente, expressa um movimento de retirada, algo que é movido de dentro para fora, não mais pertencente.

degradado e corrupto, onde o passado idealizado se desfaz, enquanto a concretude de um Egito contemporâneo emerge com toda a sua complexidade: a exploração dos camponeses, a modernização simbolizada pelo canal de Suez, a degradação de monumentos históricos, o fato de existirem homens que dançavam – sinal de vício e decadência –, e de dançarinas que não se enquadravam no estereótipo mítico, vistas como vulgares, mecânicas, que só se movimentavam visando o pagamento do público estrangeiro.

1 O JOVEM VIAJANTE DE NOME EÇA DE QUEIROZ E “TODO AQUELE MUNDO PITORESCO E BÁRBARO”

Assim, através da salada de tomates, eu desenvolvia e coordenava estas imaginações – decidindo convertê-las num conto para publicar em Lisboa na *Gazeta de Portugal*. Devia chamar-se “A Derradeira campanha de Júpiter” – e nele obtinha o fundo erudito e fantasista para incrustar todas as notas de costumes e de paisagens colhidas na minha viagem do Egito (O narrador de *A correspondência de Fradique Mendes*)³².

Tendo em mente a centralidade da dança nesta tese, é irresistível não utilizar o palco como metáfora de espaço e tempo para o desenvolver da pesquisa. Como em um espetáculo, as cortinas abrem-se para este primeiro capítulo, e os holofotes buscam os passos de Eça de Queiroz, o viajante. Um jovem que, antes de tornar-se um dos principais nomes da literatura lusófona, realizou uma viagem de dois meses ao Oriente, experiência que marcou profundamente o escritor em formação. Como fruto dessa viagem, Eça deixou registros da experiência que foram publicados por seus filhos; mas apenas após a sua morte. Assim, o relato de viagem queirosiano é objeto desta pesquisa, a melodia que conduz esta dança acadêmica, em cujo primeiro ato busco mapear as condições que possibilitaram a produção do relato e sua posterior publicação, aspectos que serão abordados no decorrer deste capítulo.

Para sua abertura, escolhi como epígrafe inicial um trecho de *A correspondência de Fradique Mendes*, pelo personagem narrador. Fradique, instalado no Hotel Shepherd’s – onde Eça também se hospedara –, sonhava acordado durante uma refeição, refletindo sobre a experiência que vivia no Egito. Enquanto fitava sua salada de tomates, imaginava como seria o conto que publicaria com base nessas vivências assim que retornasse a Lisboa – que, claro, seria algo fantástico. Porém, essa possibilidade só existiu para o irônico personagem porque o próprio Eça de Queiroz retornou para Portugal com a bagagem repleta de notas sobre as paisagens e costumes orientais, compiladas durante sua viagem ao Egito, Síria e Palestina em 1869.

As anotações ficaram mais de 50 anos longe dos olhares dos leitores. Com o falecimento do escritor português em 1900, sua viúva deixou sob responsabilidade de outro literato e grande amigo de Eça, Ramalho Ortigão, o cuidado com diversos materiais escritos deixados pelo

³² Queiroz, 1997, p. 36.

finado, para conservação e possível publicação desses manuscritos. “Ele conhecia bem as dificuldades econômicas angustiosas em que Eça deixara a família. Seria natural que, através da publicação de milhares de páginas que Eça deixara dispersas e inéditas, ele procurasse ajudá-la, mas não o fez...”³³. O outrora grande amigo (além de padrinho de casamento e de dois de seus filhos), foi negligente com o material: “mal poderia imaginar que, depois de sua morte, este amigo estaria longe de corresponder à profunda amizade que lhe dedicara...”³⁴.

José Maria Eça de Queiroz, o filho conceitualmente primogênito de Eça³⁵, recebeu, em 1924, uma carta de José Vasco Ramalho Ortigão, filho do guardião do espólio, comunicando que havia encontrado diversos manuscritos de Eça entre a papelada deixada pelo pai³⁶. O material possivelmente foi recolhido do escritório de Eça em *Neuilly-sur-Seine*³⁷ e armazenado em uma mítica mala de ferro que por muito tempo foi esquecida.³⁸ Campos Matos, ao comentar a introdução de José Maria na publicação do romance póstumo *A Capital* (onde a saga desse material quase perdido é contada), afirma:

Quer dizer, conclui-se deste importantíssimo testemunho que Ramalho retivera na sua posse manuscritos de grande importância que lhe haviam sido confiados pela viúva do escritor, que ele completamente desprezou e que viriam a ser herdados pelo filho, com risco de se virem a perder irremediavelmente.³⁹

Esses manuscritos são constituídos por dois cadernos (um de bolso e outro um pouco maior) e um maço de linguados (espécie de tiras de papel almaço). O material das anotações recuperadas por José Maria que fazem referência a etapa da viagem ao Egito só veio à público 26 anos após a morte do escritor português, em 1926, com o título *O Egito – Notas de Viagem*. Já as anotações sobre a parte da viagem dedicada à Síria e à Palestina só foram publicadas em 1966, mas, desta vez, por sua filha, Maria Eça de Queiroz, com o título de *Folhas Soltas*⁴⁰. Hoje, esses manuscritos fazem parte do acervo de espólios da Biblioteca Nacional de Portugal.

Muito tempo separou a viagem de Eça ao Egito da publicação de sua narrativa, processo

³³ Matos, 2011, p. 69.

³⁴ Matos, 2014, p. 60.

³⁵ Eça de Queiroz teve primeiramente uma filha, Maria, nascida em 1887, e apenas no ano seguinte, 1888, nasceu José Maria, seu primeiro filho homem, tratado em muitas obras de cunho biográfico como o primogênito. Ele teve mais dois filhos, Antônio e Alberto. Cf. Fundação Eça de Queiroz - Cronologia Interativa.

³⁶ Matos, 2014, p. 265.

³⁷ Cidade nos arredores de Paris, onde Eça de Queiroz morou enquanto atuou como cônsul de Portugal no território francês, de 1888 até sua morte em 1900. Cf. Fundação Eça de Queiroz - Cronologia Interativa.

³⁸ Coelho, 2024, p.21.

³⁹ Matos, 2014, p. 266.

⁴⁰ Matos, 2014, p. 63.

que pode ser comparado com uma viagem. Quais caminhos essas anotações trilharam? Quais intempéries tiveram que enfrentar? Traças? Umidade? Rasuras? Descaso com o manuscrito? Algo substancial sobreviveu e chegou a um destino em 1926: os leitores, que puderam conhecer um momento tão significativo da vida do escritor português. Entretanto, a questão que incomoda é: por que Eça de Queiroz não publicou em vida o seu relato de viagem?

Luís Manuel de Araújo dá algumas pistas, como uma nota publicada em 6 de janeiro de 1870 pelo *Diário de Notícias*, anunciando que o imaginoso mancebo Eça de Queiroz iria publicar um volume com título *Cairo e Jerusalém*⁴¹. Porém, o planejado não se concretizou, pois, de acordo com o levantamento feito por Araújo, Ramalho Ortigão, teria falhado em convencer o diretor do *Jornal de Notícias* de publicar o relato de viagem como folhetim⁴². Já o pesquisador Carlos Reis responde de forma mais simples e objetiva: o relato de viagem queirosiano não foi publicado por que não havia sido escrito⁴³.

Com efeito, de acordo com um testemunho de Ramalho Ortigão, Eça projetou um livro de título prometedor, *Jerusalém e o Cairo*, livro que, contudo, nunca chegou a ser publicado – porque não foi escrito. Mas daquele projeto sobreviveram materiais e não foram poucos, esboçados num registo temático e discursivo ainda corrente e apreciado no século, o da narrativa de viagem. Os manuscritos, postumamente publicados pela família do escritor, no volume *O Egito* (de 1926) e em *Folhas Soltas* (de 1966), dão notícia de um observador muito atento a espaços, a figuras e a fenómenos sociais novos para ele, ao mesmo tempo que deixam transparecer um certo fascínio pelo Oriente, em particular aquele que exibía a aura de ser o berço do Cristianismo⁴⁴.

Em pesquisa recém-publicada, Teresa Pinto Coelho traz algumas informações que indicam que Eça continuava planejando a publicação de seu relato, mesmo tendo passado alguns anos da viagem. Diz, inclusive, que parte dos manuscritos, denominados de linguados, seriam a reescrita das anotações da viagem visando a publicação, já que a forma com que eles estão organizados em nítidas subdivisões remetem à organização de um texto para publicação como folhetim em periódico⁴⁵. A autora, primeiramente, cita a carta de outubro de 1870, escrita por Ramalho Ortigão para o redator do *Jornal do Porto*, em que este descrevia as qualidades

⁴¹ Araújo, 1988, p. 17.

⁴² Idem, p.17.

⁴³ Reis, 2014, p. 222.

⁴⁴ Idem, p. 222.

⁴⁵ Os linguados são folhas de papel pautado estreitas e cumpridas, uma espécie de maço de tiras de papel almaço. Coelho, 2024.

do jovem escritor Eça de Queiroz e de sua nova obra denominada *Jerusalém e o Cairo* – mesmo título citado pelo artigo de Carlos Reis. Entretanto, é outra carta que aponta para continuidade do trabalho literário de Eça com o seu relato de viagem:

Em carta mencionada por Luís Viana Filho remetida a Chardron em 14 de Fevereiro de 1877, Eça refere um volume de cerca de 300 páginas intitulado “De Lisboa ao Cairo”. Consultada a correspondência queirosiana, verificamos a existência de uma carta de 1877, sem dia e mês especificados, na qual escreve referindo-se a *O Primo Basílio*: “O volume dá 300 páginas, iguais às de Lisboa ao Cairo, Fiz a medição pela minha letra; dá talvez mesmo mais de 300 páginas”⁴⁶.

Ou seja, a investigação de Teresa Coelho demonstra que, pelo menos entre 1870 e 1877, Eça esteve em contato com seu próprio relato, possivelmente lendo e editando-o, até mesmo optando por limitar sua futura publicação ao Egito, como sugere a exclusão da cidade de Jerusalém do possível nome da obra. Contudo, novamente a incômoda pergunta vêm à baila: por que o próprio Eça não publicou? Outra vez, Teresa Coelho fornece informação pertinente e curiosa: a inconveniência de um concorrente. Ricardo Guimarães, o Visconde de Benalcanfor, publicou, em 1876, o livro *De Lisboa ao Cairo*, o mesmíssimo título aventado por Eça de Queiroz na carta analisada pela pesquisadora. “Duas obras sobre o Egito, embora a de Guimarães seja diferente e nitidamente de inferior qualidade, poderiam ser demasiados para o mercado livreiro português. Não sabemos”⁴⁷.

Alguns desses fatores, ou todos juntos, podem ter desestimulado Queiroz de preparar o seu texto e publicar seu relato. Seja a ineficiência de Ramalho Ortigão em promovê-lo, a concorrência inesperada, o veto do editor, ou algum outro motivo não aventado, o plano do promissor livro não foi executado. Contudo, é possível afirmar que os registros do escritor português se tornaram preciosos para a sua escrita ficcional, subsidiando a construção de vários de seus enredos e cenários, como já apontado nas peripécias de Fradique Mendes⁴⁸.

⁴⁶ Idem, p. 30.

⁴⁷ Ibidem, p.32.

⁴⁸ Cabe aqui fazer uma aproximação à título de contexto: Gustave Flaubert, uma das principais influências na literatura de Eça, também não publicou o seu relato de sua estada no Egito, entre 1849 e 1850. Apenas em 1910 (com o autor francês já falecido), que *Voyage en Égypte* (Viagem ao Egito) veio a público. Cf. Junqueira, 2020, p. 43.

1.1 De Port-Said à Suez

Logo após seu retorno a Portugal, ainda em janeiro de 1870, Eça não publicou um conto fantasista como Fradique Mendes ansiava, mas sim uma série de artigos no *Diário de Notícias de Portugal*, relatando suas impressões acerca da inauguração do Canal de Suez, no Egito. A publicação desses textos, de tom jornalístico, é entendida como a justificativa oficial para a ida de Eça para o Egito. Foram quatro crônicas publicadas entre 18 e 21 de janeiro de 1870, em que o jovem escritor se comprometia em contar “descarnadamente” suas memórias daqueles dias e das festas em Port Said, Ismailia e Suez.

Conto-lhe, porém, simplesmente e descarnadamente, o que me ficou em memória daqueles dias confusos e cheios de factos: tanto mais que as festas de Suez estão para mim entre duas recordações - o Cairo e Jerusalém: estão abafadas, escurecidas por estas duas luminosas e poderosas impressões. (...) Talvez em breve eu diga o que é o Cairo e o que é Jerusalém na sua crua e positiva realidade, se Deus consentir que eu escreva o que vi na terra dos seus profetas. Hoje, faço-lhe apenas a narração trivial, o relatório chato das festas de Port Said, Ismailia e Suez⁴⁹.

⁴⁹ Republicação das quatro crônicas por ocasião dos 120 anos da morte do escritor. Queiroz, 1870.

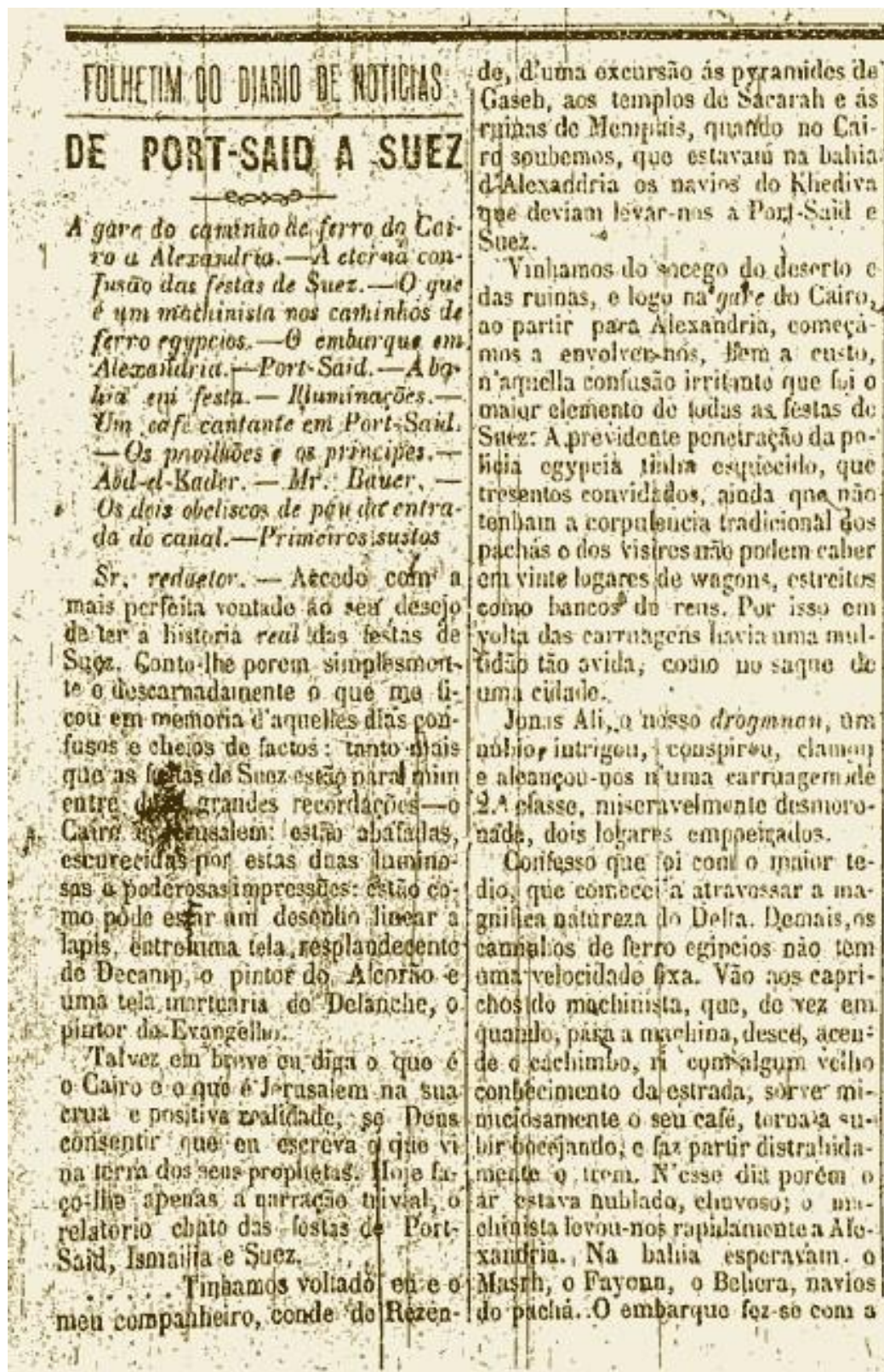


Figura 3. Recorte do artigo “De Port-Said a Suez” publicado por Eça de Queiroz em 18 de janeiro de 1870⁵⁰

⁵⁰ Queiroz, 1870.

A construção do canal foi um substancial investimento econômico e humano, criando um acesso mais eficiente entre o Mar Mediterrâneo e o Mar Vermelho. O istmo de Suez já foi atravessado anteriormente pelo Canal dos Faraós, segundo relatos históricos de Aristóteles, Plínio, Heródoto, e já nesse contexto representava poder e prestígio⁵¹. Portanto, no século XIX, o Canal de Suez foi uma obra de impacto internacional, uma das peças do xadrez geopolítico entre França e Grã-Bretanha, na qual o império francês avançou no tabuleiro e conquistou a concessão para a construção do canal pelas mãos de Said Paxá:

(...) nada se compararia à concessão que Said outorgou em 1856 a seu ex-professor de francês, Ferdinand de Lesseps, para a construção de uma via navegável ligando o Mediterrâneo ao Mar Vermelho: o canal de Suez. Este seria o maior projeto de desenvolvimento do Egito, e o maior sorvedouro de recursos de seu tesouro no século XIX⁵².

Sobre Ferdinand de Lesseps, o principal nome dessa empreitada “faraônica”, Eça utilizou grandes elogios para descrever seu papel no empreendimento. Na crônica publicada no dia 20 de janeiro de 1870, ao reportar os acontecimentos relativos ao canal, escreveu:

Mr. De Lesseps é diplomata, orador, engenheiro, financeiro e soldado. Tem tudo isto, e esta harmonia de qualidades é o segredo da sua inquebrantável força, e do seu constante triunfo nesta obra do Suez. Foi andando a visitar o deserto líbico, em companhia de Said Paxá, então vice-rei, que ele resolveu, com apoio de Said, encetar a sua obra: desde então quantas lutas, já com a Inglaterra que intriga contra ele e que o difama, já com a Turquia que lhe tira os seus trabalhadores, já com os capitais que se retraem diante dos seus planos, já com o deserto que contradiz a ciência das suas teorias, já com a cólera que lhe destrói os seus operários, quantas lutas, até que pudesse tranquilamente procurar o seu paletó, numa festa que celebrava o fim de tantos áspersos trabalhos!⁵³

A magnitude desse projeto já indicava o tamanho dos problemas que foram enfrentados, como descreve o jovem Eça. A construção, iniciada em 25 de abril de 1859, levou uma década para ser concluída, sendo inaugurada apenas em 1869, já no governo de Ismail Paxá, sucessor de Said Paxá⁵⁴. O autoproclamado quediwa Ismail almejava transformar o Egito em uma

⁵¹ Alvarado, 2020, p. 619.

⁵² Rogan, 2021, p.145.

⁵³ Queiroz, 1870.

⁵⁴ Roxburg, 2022, p. 236.

potência de inspiração europeia, moderna e civilizada, além de alçar seu nome como o governante que recuperou uma antiga e romantizada grandiosidade egípcia⁵⁵. Assim o quediva não mediu esforços para tornar a inauguração do canal em um espetáculo memorável, tendo, inclusive, se empenhado em uma viagem pela Europa angariando ilustres convidados para sua festividade⁵⁶.

Uma mistura de ideal de modernidade europeizante com o passado egípcio esteve presente em toda a organização do evento: na decoração, na hierarquização da cerimônia, na ordenação do cronograma. Eça descreve que visualizava a “(...) baía de Port Said, se erguiam, como os dois umbrais de uma porta, dois obeliscos de madeira vermelhos”⁵⁷. Simulando os obeliscos antigos, conectavam o canal de Suez com o imaginário acerca do canal dos Faraós⁵⁸.

Na descrição queirosiana da segunda parte dos festejos, alega que Ismail teria sido “mais feliz” do que outros paxás, conquistando um lugar ao lado dos “antigos tiranos” com a construção de sua cidade, Ismailia, considerada a capital do canal de Suez. Esta cidade possuía um porto admirável, ruas largas, passeios arborizados, planejamento urbano. Fora construída para permanecer e eternizar o nome de seu criador, Ismail. Mas Eça deixa bem claro que Ismailia seria a “capital europeia” do Egito, bem longe da história local e das tradições.

Todos os paxás do Egito têm tido, como os antigos tiranos, o desejo de ligar a sua memória à edificação de uma cidade: Mehmet Ali, Said Paxá, Abbas Paxá, todos. A cidade que este último original fundou, Abbaciade, ainda hoje está acabando de se desmoronar perto do Cairo, no caminho da antiga Heliópolis, numa vasta planície deserta. Ismail Paxá será talvez mais feliz, e Ismailia poderá vir a ser a capital europeia do velho Egito, como Alexandria é a sua capital comercial, e o Cairo a sua capital histórica⁵⁹.

A inauguração, realizada em três etapas no decorrer do canal – Port Said, Ismailia e Suez –, teve status internacional, contando com a presença de aproximadamente mil convidados europeus (sobretudo franceses), como a imperatriz Eugenia da França (representando o Império Francês e verdadeira rainha da festa), o imperador Francisco José da Áustria, escritores de renome como Théophile Gautier e Émile Zola, além de jornalistas de diversas nacionalidades,

⁵⁵ Quediva é uma qualificação de origem persa, com significado aproximado à Vice-Rei. “Em 1867, ele [Ismail] pediu permissão aos otomanos para mudar seu título governamental de Paxá para Quediva.” In Rogan, 2021. p. 147.

⁵⁶ Coelho, 2024, p. 81.

⁵⁷ Queiroz, 1870.

⁵⁸ Roxburgh, 2022, p. 241.

⁵⁹ Queiroz, 1870.

assim como diplomatas, representantes comerciais, cientistas e artistas⁶⁰. Nas palavras de Teresa Coelho em alusão à comitiva artística e científica de Napoleão, os convidados do quediva eram *os novos savants*⁶¹.

A repercussão internacional era tamanha que algumas expedições marítimas foram organizadas com propósito unicamente turístico, nos moldes semelhantes aos atuais cruzeiros, tendo como principal atrativo a inauguração do canal. Gaetano Cerchiello, no artigo “Turismo de eventos: los cruceros españoles en la inauguración del canal”, cita duas embarcações que saíram da França, duas de origem espanhola, e uma italiana, além do custoso pacote turístico organizado pelo empresário Thomas Cook, direcionado a elite britânica⁶².

(...) o canal de Suez, construído basicamente com capital francês e egípcio e mão de obra egípcia, foi aberto em 1869. Sua inauguração foi uma das grandes ocasiões do século. O quediva Ismail aproveitou a oportunidade para mostrar que o Egito não fazia mais parte da África, mas pertencia ao mundo civilizado da Europa⁶³.

Essa modernidade almejada pelo quediva estava permeada pela colonialidade.⁶⁴ Foi construída a partir de uma retórica laudatória sobre o progresso e o desenvolvimento aos moldes discursivos europeus. Em prol dessa idealizada modernidade, justificou-se, ou camuflou-se, toda a violência, opressão econômica, opressão de gênero e racismo, direcionados aos não europeus. No caso, à população egípcia, em especial a população camponesa (os *feláhim*), mão de obra explorada na construção do canal e que tampouco iria usufruir de um retorno econômico vindo desse projeto. Não obstante, é simbólico que o pavilhão central da festividade de inauguração do canal de Suez, onde figuravam os convidados especiais, fosse majoritariamente europeu, os reais donos da festa⁶⁵.

É nesse contexto de expectativas que, aos 23 anos, Eça de Queiroz parte de Lisboa em 23 de outubro de 1869 ao lado de seu amigo Luis de Castro Pamplona, o Conde de Resende

⁶⁰ Alvarado, 2020, p. 622; Araújo, 1988, p. 21; Hourani, 2006, p. 373.

⁶¹ Coelho, 2024, p. 84.

⁶² Cerchiello, 2015, p. 101-102.

⁶³ Hourani, 2006, p.373

⁶⁴ A colonialidade é aqui compreendida como uma forma contínua de dominação que persiste mesmo após a descolonização política, manifestando-se, por exemplo, em relações culturais e sociais desiguais. Segundo Aníbal Quijano, no texto em que abordou inicialmente o conceito, “a colonialidade, em consequência, é ainda o modo mais geral de dominação no mundo atual, uma vez que o colonialismo, como ordem política explícita, foi destruído.” Quijano, 1992, p.14.

⁶⁵ Alvarado, 2020, p.622.

(que posteriormente tornou-se seu cunhado), rumo ao seu *grand tour* pelo Oriente. Munido de seu passaporte diplomático como “encarregado de despachos” e do cartão de visitas em que se apresentava como *Le Chevalier de Queiroz*, Eça e seu companheiro de viagem aportam em Alexandria em 5 de novembro de 1869. Permanecem no Egito até o dia 26 do mesmo mês, quando embarcam para a segunda etapa do *grand tour* oriental, rumo à Terra Santa. Eça era apenas um jovem experimentando os caminhos das letras, tendo já publicado alguns textos na *Gazeta de Portugal*⁶⁶, como também foi redator e diretor de um periódico de oposição ao governo, *O Distrito de Évora*⁶⁷.



Figura 4. Mapa com as principais cidades visitadas por Eça em 1869⁶⁸

O jovem escritor aproveitou a oportunidade de acompanhar a inauguração do canal de Suez como jornalista para vivenciar uma jornada: o impacto dessa experiência para a sua produção literária é apontado por diversos especialistas e reverbera de diferentes formas em seus romances e contos.⁶⁹ Além de Fradique Mendes e seu correspondente, outros personagens

⁶⁶ Sobre as experiências de Eça de Queiroz com publicações em periódicos, Rosane Feitosa escreve: “Eça de Queirós foi um desses escritores que se valeu do periódico para vários fins. Sua produção publicada em periódicos, seja com textos de ficção e de não ficção, perdurou por toda sua carreira, constituindo uma das suas indissociáveis dimensões” (Feitosa, 2009, p. 90).

⁶⁷ Cf. Ferreira, 2016.p. 112; Matos, 2014, p. 58.

⁶⁸ Matos, 2019.

⁶⁹ Autores que elaboram sobre a importância da viagem ao oriente para a produção literária de Eça de Queiroz: Lima, 2003; Ghignatti, 2008; Vanzelli, 2020.

de Eça também se aventuraram ou sonharam com o Oriente.

No tocante à prosa literária de ficção, o Oriente rendeu dividendos para o destino de muitos personagens como Basílio, Carlos da Maia, Fradique Mendes e Teodorico Raposo que, ao lado do erudito Dr. Topsius, confere à Relíquia a condição de mais acabada representação do Oriente na obra do autor, sobretudo pela justaposição do material imaginoso do passado à experiência real do presente.⁷⁰

Segundo José Carvalho Vanzelli, o Oriente está muito mais presente na bibliografia queirosiana do que geralmente é colocado, “como também apresenta uma leitura mais plural do que podemos identificar na crítica mais canônica do autor.”⁷¹ Entretanto, as anotações de Eça de Queiroz sobre essa viagem, que tanto marcou sua produção literária, ficaram longe dos olhos dos leitores por muito tempo.

1.2. Sobre viajantes e seus relatos

Os relatos de viagem foram um sucesso literário nas metrópoles europeias do século XIX, o que, segundo Mary Louise Pratt⁷², contribuiu para a construção do restante do mundo para os leitores europeus, especialmente as classes médias. Os livros inseriam-nas nos projetos nacionais ao ensinar sobre os bárbaros selvagens e *o fardo do homem branco*, como exaltado na poesia de Rudyard Kipling, quem deveria levar a civilização e o progresso para as pobres almas primitivas, “seus cativos, servos obstinados, metade demônio, metade criança”⁷³.

Heterogêneos e híbridos, os relatos de viagem não se circunscrevem como um típico gênero literário⁷⁴. Eles transbordam os limites, são tensionados pela experiência e pela ficção, sempre buscando maravilhar o leitor e, ao mesmo tempo, ser crível. Como discorre Barros, a fantasia também necessita de verossimilhança, garantindo um efeito de realidade⁷⁵: “não importa tanto que o aventureiro alemão Hans Staden (1525-1576) tenha inventado cenas de canibalismo nos relatos das viagens que fez pelo Brasil. O que importa é que ele tenta convencer

⁷⁰ Oliveira, 2001, p.240.

⁷¹ Vanzelli, 2020, p. 43-44.

⁷² Pratt, 1999a, p.28.

⁷³ Kipling, 1899.

⁷⁴ Junqueira, 2011, p.54.

⁷⁵ Barros, 2019, p.112.

seus leitores de que aquilo de fato aconteceu”⁷⁶. A ficção, portanto, atua no relato de viagem como elemento construtor de uma realidade compreensível para o leitor, a partir de um arcabouço cultural compartilhado, podendo inserir cenas, situações, personagens que irão contribuir para a sensação de aventura e maravilhamento, sem deixar de ser crível.

Assim, é factível a existência de relatos escritos por terceiros ou até mesmo por viajantes que nunca pisaram no local de sua narrativa; o que não elimina o fato de que é a viagem em si e sua possibilidade material de realização que proporciona as condições de produção do relato, enquanto ‘real’, que responda a vontade de verdade do público leitor. Ou seja, a tecnologia existente no período e empregada na viagem, como velocidade do transporte, acessibilidade para estrangeiros, comodidades ou limitações, custos e organização necessária, são fatores que contam para a produção e aceitação de um relato de viagem⁷⁷. Portanto, a materialidade das condições de realização da viagem existentes naquele momento determina a plausibilidade da narrativa.

A publicação de um texto através de uma casa editorial, ter seu nome na capa, ser vendido por livreiros e livrarias também são fatos que devem ser analisados. Não é qualquer indivíduo que acessa esta possibilidade – independentemente da qualidade de sua narrativa. Existem interditos de classe, raça, nação, gênero, entre outros, que inviabilizam a propagação das narrativas oriundas de determinados grupos sociais. Exemplo clássico e já muito debatido por pesquisadoras feministas é a dificuldade enfrentada por autoras para conseguir uma publicação, assim como a relevância por elas alcançada (ou a falta dela) quando comparadas com publicações de autores homens. Assim, há uma certa homogeneidade nos discursos autorizados pelos perfis e locais de fala dos autores. Isso, consequentemente, atua no desenvolvimento de suas obras, sendo elementos que contribuem para certa coesão da ordenação discursiva, burguesa, branca, masculina e masculinizante. O próprio Eça pode ter vivenciado certo veto por conta de algum dos temas abordados (tabu do objeto) em sua narrativa. Essa hipótese é de Teresa Coelho, ao lembrar que algumas ousadias do texto queirosiano – como criticar a monogamia e a mulher europeia – podem ter contribuído para a não publicação do relato⁷⁸.

Retornando aos argumentos de Mary Louise Pratt, a autora elaborou o conceito de zonas de contato como o espaço dos encontros imperiais⁷⁹. Trata-se do espaço em que povos

⁷⁶ Idem, p. 103-104.

⁷⁷ Schemes, 2015, p. 1.

⁷⁸ Coelho, 2024, p. 234.

⁷⁹ Pratt, 1999a, p. 27.

geográfica e historicamente separados entram em contato, uma complexa fronteira cultural entre o colonizado e o colonizador (ou entre o viajante e os visitados), onde existem atravessamentos, enfrentamentos e diferentes níveis de interações e relações de poder, no qual as hierarquias são produzidas “no contato e pelo contato”⁸⁰. Em seu livro *Olhos do Império*, Pratt utilizou relatos de viagem produzidos a partir de 1750 por europeus sobre locais não europeus e, a partir dessas leituras, argumenta sobre o papel dos relatos de viagem no empreendimento imperialista. Ela aponta como essas narrativas atuaram levando à vista da população que ficou “em casa” (Europa) tudo o que estava sendo conquistado pelos impérios europeus. “As viagens e os relatos passaram a prestar-se a uma reflexão, pelos historiadores, sobre as formas de compreender os contatos entre distintas partes que se encontram nas ‘zonas de contato’ das viagens, sobre suas hierarquias e as relações de poder”⁸¹.

É possível indicar a expedição exploratória francesa capitaneada por Napoleão Bonaparte em 1789 como momento do aumento das produções de relatos de viagem sobre o Egito. Além das tropas, fez parte dessa manobra um grupo de indivíduos da elite cultural francesa, denominados *savants*⁸². Essa expedição marca o início de uma verdadeira invasão de viajantes europeus, curiosos, pesquisadores, artistas, aventureiros, que passaram a produzir enciclopédias, gravuras, estudos acadêmicos, relatos, pinturas, e todo um aparato científico/artístico/político que produzia o Oriente para a Europa.

Outro aspecto a ser considerado é o próprio histórico dos relatos de viagem como fontes para a historiografia e as diferentes formas em que foram tratados, inclusive como fontes fidedignas de informação. No entanto, esse *status* de credibilidade era um privilégio masculino. A objetividade científica e o suposto olhar racional eram vistos como características naturais das produções de autores homens. Em contraste, os poucos relatos escritos por mulheres que chegaram ao público eram tratados de forma oposta: considerados subjetivos, limitados a diários e recordações.

Um exemplo dessa dinâmica pode ser encontrado na pesquisa de mestrado de Naiara Assunção, que analisou os relatos de viagem de mulheres inglesas sobre o Egito. Esses textos foram publicados sob títulos como *Cartas do Cairo*, *Cartas do Egito* e *Recordações*. No entanto, ao serem comparados com uma obra considerada um clássico da objetividade

⁸⁰ Pratt, 1999b, p.12.

⁸¹ Franco, 2011. p. 86.

⁸² Paschoal, 2019b, p. 275-276.

acadêmica orientalista — *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, de Edward W. Lane —, a pesquisadora constatou que "as cartas e diários femininos e a enciclopédia de Lane diferenciam-se mais pelo status atribuído a cada um dos relatos, possuindo mais em comum do que se pretendia"⁸³.

Importante ressaltar que as viajantes europeias tiveram um relevante papel na produção do discurso orientalista ao preencherem algumas lacunas dos relatos masculinos, já que muitos locais vetavam a entrada de homens que não fossem da família, principalmente estrangeiros, em recintos privados. É o caso do harém, local que as mulheres europeias puderam acessar com mais facilidade e partilhar suas percepções deles. Ou seja, mulheres ocidentais viajantes também produziram importantes elementos discursivos que alimentaram o imaginário orientalista, mesmo quando seu relato não era reconhecido e valorizado. Vide o caso de Sophia Lane Poole, irmã de Edward W. Lane, que viajou ao Egito impelida pelo irmão com o objetivo de coletar informações sobre os locais que ele não poderia adentrar. Seu relato foi publicado como *Englishwoman in Egypt: Letters from Cairo*, e assinado simplesmente como a irmã de Edward Willian Lane⁸⁴.

Eça de Queiroz muito provavelmente conhecia algumas das obras que estavam inseridas na tradição literária dos relatos de viagem, pois a erudição presente em seu relato transborda de expectativas e informações. Isso aponta para estudos prévios sobre o Egito e o Oriente em uma possível preparação para a viagem (como também após a viagem, durante um possível processo de edição do manuscrito para a publicação), como também demonstra seu histórico intelectual de indivíduo bem instruído e com grande influência da cultura francesa⁸⁵. Segundo Rosana Ghignatti:

O tom de naturalidade e fluência com que Eça descreve as suas impressões dos lugares históricos do Oriente denota que o escritor já havia feito leituras preparatórias antes de empreender essa viagem (...). Logo, depreende-se que Eça de Queirós teve oportunidade de conhecer o Oriente através de duas

⁸³ “*Englishwoman in Egypt; Letters from Cairo* (1845) de Sophia Lane Poole, teve estadia no Egito nos anos de 1842, 1843 e 1844. *A pilgrimage to the temples and tombs of Egypt, Nubia, and Palestine, in 1845-6* (1846) de Isabella Frances Romer, teve estadia no Egito do fim do ano de 1845 ao início de 1846. *Egyptian sepulchres and Syrian shrines, including a visit to Palmyra* (1862) de Emily Anne Beaufort, com passagem pelo Egito no final de 1858 e início de 1859. *Lady Duff Gordon's Letters from Egypt* (1902) de Lucie Duff Gordon, com estadias no Egito entre os anos de 1862 e 1869. *Cradle Lands* (1869) de Lady Mary Elizabeth Herbert, de passagem pelo Egito por volta de 1865. *Recollections of an Egyptian Princess by Her English governess. Being a Record of Five Years Residence at the Court of Ismael Pasha Khédive* (1893) de Ellen Chennells, com estadia no Egito entre os anos de 1871 e 1876.” Assunção, 2018, p. 49.

⁸⁴ Idem, p. 37-38.

⁸⁵ Gruas, 2011, p.41-48.

importantes fontes: a leitura dos estudos orientalistas feitos antes de sua viagem, pela qual o escritor transita entre o mito e a realidade; e a sua visão particular quando esteve lá pessoalmente⁸⁶.

Partindo do argumento de Ghignatti, é possível encontrar aproximações – como também distanciamentos – do relato de Eça de Queiroz com outras obras sobre o Oriente, e mais especificamente sobre o Egito, produzidas por franceses e ingleses. A forte influência francófona na sua educação também é um indicativo nessa direção⁸⁷. Porém, antes de aprofundar nesse aspecto do relato de Eça de Queiroz, é importante abordar o entrelaçamento entre os relatos de viagem, a dominação imperialista europeia e o discurso orientalista, pois como bem questionou Maria de Fátima Lambert: “de que Oriente se falava, quando a extensão do continente asiático não o esgotava e se acoplava ao continente africano, assomando as franjas geográficas de uma Europa que dele se sustentava?”⁸⁸

Para falar sobre o discurso orientalista é importante iniciar com o teórico Edward Said, inclusive para, posteriormente, compreender os limites de sua análise, as críticas que recebeu, e as reelaborações propostas por outros autores a partir do que foi produzido por ele.

1.3. “A caminho do Oriente”: sobre viajantes e o discurso orientalista

Crítico literário nascido em Jerusalém em 1935, Edward W. Said publicou sua principal obra em 1978, *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*, causando grande comoção na academia e recebendo críticas ferozes advindas de diversos segmentos. Não obstante, sua obra se tornou um sucesso, sendo traduzida para 35 idiomas⁸⁹ e influenciando toda uma geração de estudos culturais e pós-coloniais. É um verdadeiro clássico, dentro e fora da academia, que estabeleceu o intelectual palestino como um forte crítico cultural.

O termo orientalismo era um rótulo em voga entre estudiosos, principalmente europeus, no século XIX. Era um título para quem ensinava e pesquisava sobre algum tema considerado “oriental”, termo elástico que poderia abarcar populações e culturas do Norte da África ao Sudeste Asiático. Fosse filologia do persa, arqueologia egípcia ou mitologia hindu, tudo era agrupado nesse nome. Como explicou a professora Ligia Osorio Silva:

⁸⁶ Ghignatti, 2008, p. 25.

⁸⁷ Idem, p. 13-14.

⁸⁸ Lambert, 2020, p. 62.

⁸⁹ Irwin, 2008, p.328.

Antes de Said, o “orientalismo” era uma disciplina acadêmica que incluía, entre outros, os estudos da língua e cultura árabe nas universidades, nos centros de pesquisa e as publicações sobre o tema. Apesar da chancela acadêmica, esses estudos fizeram muito pouco para desmontar os preconceitos existentes em relação ao seu objetivo; ao contrário, perpetuaram uma imagem distorcida dos árabes - como sensuais, corruptos, preguiçosos, atrasados e violentos⁹⁰.

Edward Said, apesar de sua origem palestina, teve toda a formação escolar e acadêmica construída em moldes ocidentais. Com sua carreira acadêmica nas universidades estadunidenses, teve um forte contato com as produções dos eruditos orientalistas. Essa experiência pessoal de Said foi decisiva para a escrita de *Orientalismo*, um manifesto atravessado pelos incômodos e contradições de um sujeito oriental que se tornou um intelectual no Ocidente.

Do seu contato com as produções de acadêmicos orientalistas, e em conjunto com seu acúmulo como crítico literário e profundo conhecedor dos clássicos canônicos do Ocidente, Said identificou elementos comuns em diversas publicações literárias, acadêmicas, administrativas que, de forma explícita ou velada, desabonavam e exotizavam o Oriente. Partindo dessa percepção, Said conceitua que o orientalismo pode ser compreendido como um discurso produzido pelo Ocidente sobre o Oriente, como forma de autoafirmação do Ocidente em detrimento do “Outro”, o Oriente. “Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhes deram realidade e presença no e para o Ocidente”⁹¹.

Said dialoga com Michel Foucault, pois, segundo o filósofo francês, o discurso possui uma realidade material que cria e institui algo na realidade, e é através dos discursos que o poder é agenciado e praticado; ou seja, os discursos são exercícios de poder e não apenas reflexos de tal enfrentamento. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”⁹². Partindo desse entendimento, Said traça uma trajetória dessa ordem discursiva etnocêntrica que, ao estabelecer a oposição Ocidente *versus* Oriente, atribui ao Ocidente a racionalidade, o progresso, o desenvolvimento, a humanidade. Enquanto isso, o Oriente, seu oposto, é apresentado, criado e enunciado como emotivo, bárbaro, animalesco, atrasado, onde as mulheres seriam submissas, mas lascivas e sexualmente disponíveis, subjugadas pela tirania

⁹⁰ Silva, 2005A, p. 26-27.

⁹¹ Said, 2007, p.31.

⁹² Foucault, 2008, p. 10.

dos raivosos homens orientais. Por isso, nessa lógica discursiva, o Oriente deveria ser moldado, controlado, temido e combatido.

Outro aspecto desse discurso é tratar o Oriente como algo imutável, descolado do tempo, seja para falar do governo de Cleópatra no Egito Antigo, ou da expansão Islâmica com o Califado Omíada. São diferentes locais e temporalidades tratados com um mesmo vocabulário generalista, onde detalhes e especificidades eram meras curiosidades de um extrato social contínuo, uniforme e homogêneo.

Said organizou sua análise através de três eixos de atuação do discurso orientalista: 1) o orientalismo acadêmico, que abarca as disciplinas, cursos, livros e pesquisas sobre o Oriente e as pessoas que as produziram; ou seja, se aproxima da definição mais tradicional do conceito de orientalismo; 2) o orientalismo imaginativo, composto pelas obras artísticas de pintores, poetas, romancistas, entre outros, que tratam de algum tema considerado oriental; 3) o orientalismo histórico e material, que permite, embasa e atua na dominação. Nas palavras do próprio autor:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente⁹³.

É importante ressaltar que esses eixos não são posições fixas, separadas e independentes, mas características que podem ser assumidas pela atuação do discurso. Podem, inclusive, ser atravessados por mais de um eixo, construindo uma grade que pretende separar aquele que produz (relato, pintura, política, estudos) daquele que é produzido (o Oriente, o oriental, a cultura oriental).

Muitas críticas e ataques foram direcionados a Edward Said quando da publicação de sua obra principal. Algumas delas partiram de eruditos orientalistas que buscaram desqualificar seu trabalho, enquanto outras adotaram uma abordagem mais aprofundada, reconhecendo a importância das questões que Said propunha debater, mas sem deixar de apontar limites e inconsistências, ampliando e complexificando a análise.

Entre essas críticas, destaco as reflexões do marxista indiano Aijaz Ahmad, que questiona a tendência, entre intelectuais associados à crítica pós-colonial oriundos de ex-

⁹³ Said, 2007, p. 29.

colônias — como o próprio Said —, de negligenciar o fato de pertencerem, em muitos casos, às classes média e alta de seus países de origem. Ahmad sugere que alguns desses intelectuais podem até ter sido beneficiários indiretos do colonialismo. Em sua maioria homens, esses pensadores tiveram acesso a recursos que lhes permitiram frequentar universidades europeias e estadunidenses. Assim, segundo Ahmad, rejeitaram o marxismo e a análise de classe para evitar o desconforto de confrontar as ambiguidades de seu próprio status no Ocidente⁹⁴.

Outro ponto levantado por Ahmad é a estrutura da obra de Said que, segundo ele, adota saltos temporais que resultam tanto em apagamentos quanto na valorização seletiva de determinados aspectos históricos. Apesar dessas críticas, Ahmad deixou claro seu respeito pelo engajamento militante de Said e sua solidariedade diante dos ataques e ameaças que o intelectual palestino sofreu⁹⁵.

Tendo em vista a crítica de Ahmad sobre certa errância temporal, considero fundamental ressaltar que Said não era historiador e nem teve a intenção de produzir um trabalho historiográfico. *Orientalismo* é, acima de tudo, uma obra de teoria crítica, profundamente vinculada à experiência pessoal de seu autor: um indivíduo oriental formado pela cultura ocidental. Sua obra deve, sem dúvida, ser analisada e criticada, o que também reforça a relevância de sua proposta e a fecundidade dos desdobramentos e reinterpretções que ela gerou.

Dentre as críticas que propõem uma certa subversão do conceito saidiano de orientalismo, destaco algumas autoras, como Meyda Yegenoglu. A pesquisadora pontua que Said identificou estereótipos e técnicas narrativas que se relacionavam com questões referentes à diferença sexual; porém, ele não inseriu esse aspecto no aprofundamento de sua análise. Yegenoglu defende que as representações da diferença sexual não podem ser tratadas como um subdomínio do orientalismo, mas sim como importante elemento de sua formação⁹⁶.

Em linha semelhante, Lisa Lowe defende uma concepção heterogênea e contraditória do orientalismo, focando nas junções de diferentes discursos (sobre gênero, raça, classe, nação, por exemplo) que “complicam e interrompem a narrativa orientalista, bem como os pontos em que o orientalismo é restaurado e rearticulado contra si mesmo”⁹⁷. Lowe assume o caráter

⁹⁴ Ahmad, 2002.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Yegenoglu, 2001, p.2.

⁹⁷ “Minhas leituras dão atenção especial às conjunturas em que as narrativas de diferenças de gênero, raça, nacionalidade e classe complicam e interrompem a narrativa do orientalismo, bem como aos pontos em que o orientalismo é refeito e rearticulado contra si mesmo.” Lowe, 1992, p. 5.

mutável e polifônico do orientalismo, inclusive destacando a possibilidade de ele ser apropriado e reelaborado pelos sujeitos-alvos da narrativa orientalista. Ela evidencia a necessidade de um olhar atento aos cruzamentos com diferentes narrativas e sistemas de opressão.

Anne McClintock também tece algumas críticas ao trabalho de Edward Said. Primeiramente, ela aponta o modo notável com que Said percebe a sujeição sexual como alegoria de forças acerca da relação Ocidente e Oriente. Entretanto, ela também alerta para o risco de reduzir a questão de gênero à apenas metáfora para outras dinâmicas do contexto imperial⁹⁸.

O próprio Edward Said imaginava sua obra *Orientalismo* como uma parte muito importante (*essencial*, mas apenas uma peça do quebra-cabeça), de algo muito mais amplo, no qual novos e entusiasmados pesquisadores se debruçariam sobre questões que ele não conseguiu abordar, e outras que ele sequer imaginou. “Consolei-me acreditando que este livro é uma parte dentre várias outras, e espero que haja eruditos e críticos que talvez queiram escrever as outras partes”⁹⁹. Faço eco à afirmação de Fernando Cauduro Pureza em seu texto – de sugestivo título – “Ainda orientalismo?”

(...) a obra *Orientalismo* é, acima de tudo, um esforço político. (...) uma obra intelectual concebida como forma de intervenção no debate acadêmico, mas também, em sentido mais amplo, na própria esfera pública. Possui, nos dizeres do próprio Said, um *sentido pedagógico: desaprender o modo dominante*¹⁰⁰.

Assim, pensando a partir de Said, como também das reformulações e críticas suas posteriores, destaco a intimidade do discurso orientalista com o procedimento colonial. Eles retroalimentam-se, inclusive, no que se refere à produção de relatos de viagem, já que o domínio de regiões consideradas orientais pela política imperialista das potências econômicas ocasionou a invasão de indivíduos europeus nesses locais, sendo burocratas, jornalistas, soldados, estudiosos e curiosos. O aumento do fluxo de europeus demandou o desenvolvimento de estruturas como hotéis e restaurantes, que tornavam essas regiões menos inóspitas para o turista ocidental¹⁰¹. Com o aumento do número de viajantes, maior o número de relatos produzidos. Com mais relatos, maior a consolidação de um dado repertório acerca do Oriente para o público leitor europeu que, assim, pôde se sentir parte integrante do empreendimento imperialista.

⁹⁸ McClintock, 2010, p. 35-36.

⁹⁹ Said, 2007, p. 55

¹⁰⁰ Pureza, 2022, p. 61-62. Grifos do autor.

¹⁰¹ Assunção, 2018, p. 9.

Porém, essa ordem discursiva orientalista aparentemente monolítica e impositiva é mais complexa do que aparenta em um primeiro olhar, sendo uma arena de disputas e um palco para diferentes atuações.

Utilizando novamente uma apresentação de dança como metáfora: para conhecer o que acontece nos camarins, também é preciso conhecer o palco principal. Abrem-se as cortinas e, sob a luz dos holofotes, está o inglês Edward Willian Lane, um dos estudiosos e eruditos que escreveu suas impressões sobre o Egito, e que se tornou referência para outros viajantes e escritores do século XIX. Durante sua estadia no Egito, entre 1825 e 1828, Lane escreveu uma enciclopédia que foi publicada em 1836: *Um relato sobre as maneiras e costumes dos egípcios modernos* (*An account of the manners and custons of the modern Egyptians*). Esse trabalho consolidou a imagem de Edward W. Lane enquanto autoridade orientalista, inclusive, como aponta Said, sendo lido por figuras como os escritores franceses Gerard de Nerval e Gustave Flaubert¹⁰².

O relato de Lane é uma das principais fontes de informações sobre as danças praticadas no Egito na primeira metade do século XIX, descrevendo os três principais grupos de dançarinos que atuavam profissionalmente: *Ghawazi*, *Awalim* e *Khawalat*. A publicação de Lane foi uma importante referência para publicações posteriores, que reproduziram muitas das suas representações. Um verdadeiro *best seller* orientalista.

A partir do levantamento de trabalhos de estudos literários, é possível delinear uma certa genealogia de leituras e afiliações discursivas que aproximam Eça de Queiroz de conhecidos orientalistas, demonstrando que “foi como um herdeiro do orientalismo oitocentista que Eça de Queiroz pôs com emoção e solenidade o pé em terras do Egito”¹⁰³. Como em uma brincadeira de ligue os pontos, nos próximos parágrafos traço algumas linhas conectando Eça de Queiróz com um clássico escritor orientalista, como Edward W. Lane, com uso de uma série de leitores-escritores que podem ter sido acessados por Eça.

O lusófilo francês Jean Girondon escreveu para o *Bulletin des etudes portugaises* um estudo denominado “O Egito d’Eça de Queirós”, publicado em 1956, muito utilizado por especialistas das obras de Eça. Luís Manuel de Araújo aborda esse estudo em um dos capítulos de seu livro *Eça de Queirós e o Egito Faraônico*¹⁰⁴, no qual comenta as conclusões de Girondon sobre as leituras pregressas à viagem ao Egito.

¹⁰² Said, 2007, p. 54.

¹⁰³ Lima, 2003, p. 134

¹⁰⁴ Araújo, 1988, p. 35.

Enumera-as:

- Maxime Du Camp, de quem o nosso escritor conhecia a obra *Le Nil, Egypte e Nubie* (cuja primeira edição está datada de 1854);
- Gerard de Nerval, cuja obra *Voyage em Orient* (1851) teria sido lida por Eça;
- Edmont About que havia escrito *Le Fellah* para ser publicado na *Revue des Deux Mondes* (Fev./Abril de 1869);
- Théophile Gautier, com a sua obra *Constantinople* (1855)¹⁰⁵

Teresa Pinto Coelho também aproxima e compara o relato de Eça de Queiroz com as obras listadas pelo estudo de Girondon. Essa lista também é parcialmente confirmada e complementada pelo artigo de Maria de Fátima Lambert, outro trabalho que aponta similitudes entre trechos de *O Egito* com publicações anteriores, no qual a autora aproxima o escrito de Eça de Queiroz a textos de Gerard de Nerval, Gustave Flaubert e Théophile Gautier¹⁰⁶ (lembrando que, segundo Said, tanto Flaubert quanto Gautier eram leitores de Edward W. Lane). A pesquisadora também ressalta a popularização da fotografia e como ela se tornou parte das publicações de relatos de viagem. Dá como exemplo os 214 negativos produzidos por Maxime Du Camp durante sua jornada ao Oriente, que se tornaram ilustrações nas publicações *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 por Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique* (1852), *Mémoires d'un suicide* (1853) e *Le Nil* (1854)¹⁰⁷, o que aponta não só o contato de Eça de Queiroz com o texto de Du Camp, como também conheceu as fotografias.

Na biografia de Eça de Queiroz, Campos Matos afirma que a influência de Flaubert foi seminal para a obra queirosiana, sendo o romancista francês a influência literária mais perceptível. “Na época de Lisboa, por volta da viagem ao Oriente, Eça o citava aos amigos, especialmente Salambô e a Tentação de Santo Antão”¹⁰⁸. O fato é também confirmado tanto por Rosana Ghignatti¹⁰⁹ em textos já citados, quanto por Álvaro Manuel Machado, em seu livro *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, que reforça com veemência a importância da influência do literato francês para Eça de Queiroz, não só em relação à temática, como também

¹⁰⁵ Girondon apud Araújo. 1998, p. 36.

¹⁰⁶ Lambert, 2020, p. 61-79

¹⁰⁷ Lambert, 2020. p. 64

¹⁰⁸ Matos, 2014, p. 98.

¹⁰⁹ “Os livros de Flaubert e Renan, intitulados respectivamente *Flaubert in Egypt* (1850) e *Vida de Jesus* (1863) nos permitiram visualizar o cenário e as circunstâncias em que se deram as viagens e as marcas que um certo oriente deixou nesses escritores e, como consequência, a influência que exerceram em Eça de Queirós” (Ghignatti, 2008, p. 14).

ao estilo narrativo.

Mas a curiosidade orientalista de Eça já se manifestara quando da sua viagem ao Egito, da qual resultou a colectânea de notas de viagem intitulada precisamente *O Egito*, publicada postumamente (1926). E ainda aí, se podemos detectar sobretudo a influência do Flaubert das viagens ao Oriente, o que prevalece é a ideia de utilizar o orientalismo oitocentista em termos fantasistas como pretexto para exercícios de estilo: longas descrições fortemente adjetivadas do céu (*profundidade lisa, imóvel, sempre, eternamente azul, céu de pedra, um deserto de abstração, um deserto sobrenatural*), de objetos (*rosários de sândalo, de âmbar, de azeviche, braceletes das mulheres felás, maciços e cinzelados, frasquinhos agudos e delgados de água de rosa*), de trajes (*jaquetas com ornatos de ouro que vêm de Beirute*), etc.¹¹⁰

Cabe aqui lembrar que Said utilizou Flaubert como um dos exemplos da relação de poder entre o Ocidente e o Oriente, a partir do relato da experiência do escritor francês sobre o período em que residiu no Egito (1849-1850) e da sua relação com a dançarina e prostituta egípcia Kuchuk Hanem: “(...) o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia produziu um modelo amplamente influente da mulher oriental, ela nunca falava de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. Ele falava por ela e a representou”¹¹¹. Um interessante paralelo a ser ressaltado é que o relato de viagem de Flaubert também só foi publicado após a sua morte. Contudo, da mesma forma feita por Eça de Queiroz, o literato francês também utilizou o material acerca de sua viagem para a produção de seus textos ficcionais.

Retomando o trecho do relato de Flaubert que Said cita, ele demonstra uma das associações mais comuns em relatos sobre o Oriente: de dançarinas com a prostituição, a qual muitas vezes era tratada como uma ligação natural, biológica, parte dos impulsos que constituiria a mulher oriental. Um exemplo é a mítica dança da abelha, que, segundo relatos europeus, se tratava de uma apresentação solo em que a dançarina fingia ter uma abelha presa em suas roupas e, para tentar se livrar da abelha, se despia¹¹². É uma cena de *strip-tease* roteirizada como algo natural, espontâneo e até mesmo selvagem, como o ataque de uma abelha.

Carolina Bracco, em seu texto “A invenção das bailarinas orientais”, também utiliza o relato de Flaubert como exemplo e afirma que:

¹¹⁰ Machado, 1983, p. 86 (grifo do autor).

¹¹¹ Said, 2007, p. 33.

¹¹² Bracco, 2020, p. 181.

Foi a partir destes relatos que se começou a criar e representar a “mulher oriental” como uma categoria central desse sistema de pensamento [orientalista], 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 espetacularização dos corpos racializados¹¹³.

A caracterização da mulher oriental como um elemento da natureza, selvagem, mas submissa à dominação do homem europeu, também faz parte do imaginário do empreendimento imperialista, no qual o território é feminizado para ser conquistado, o mistério a ser desvelado e usufruído. Anne McClintock abordou esse tópico de forma muito perspicaz e criativa na abertura de seu livro *Couro Imperial*, ao demonstrar o mapa fictício do romance *As minas do Rei Salomão* (1885)¹¹⁴, de Henry Rider Haggard. A narrativa representa algum lugar genérico do sul da África em que estaria escondido o tesouro do rei Salomão, sendo este mapa uma nítida representação do corpo feminino, na qual a caverna do tesouro é uma óbvia alusão ao canal vaginal¹¹⁵: “as mulheres são a terra que está para ser descoberta, penetrada, nomeada, inseminada e, acima de tudo, possuída”¹¹⁶.

Edward Willian Lane, Gerard Nerval, Gustave Flaubert... possivelmente Eça de Queiroz consumiu – de forma direta e indireta – muito da produção orientalista francófona e anglófona, e esse discurso se tornou parte de seu arcabouço epistemológico. Teresa Coelho afirmou:

(...) disfarçadas no meio de exuberantes descrições, considerações humorísticas e digressões, se encontram ardilosas referências denunciadoras de mais sérios conhecimentos que inseridas de forma menos evidente, evidenciam que Eça se terá informado mais do que parece à primeira vista¹¹⁷.

Como Edward Said escreveu, “o orientalismo é afinal um sistema para citar obras e autores”¹¹⁸. Mesmo não estando nominalmente no texto, a ordenação discursiva se faz presente em algum nível. Porém, não é um simples “recorta e cola”, mas um complexo processo de realização de trabalho intelectual e criativo, que reutiliza peças e fragmentos de discursos

¹¹³ Idem, p. 178.

¹¹⁴ Curiosamente, a primeira tradução para português de “*As minas do rei Salomão*” foi feita por Eça de Queiroz e publicada na “*Revista de Portugal*” em 1889.

¹¹⁵ McClintock, 2010, p. 16.

¹¹⁶ Idem, p.58

¹¹⁷ Coelho, 2024, p. 44.

¹¹⁸ Said, 2007, p. 54.

produzidos e reproduzidos anteriormente, em uma dinâmica de intertextualidade e hipertextualidade¹¹⁹. Eça adentra ao filão da literatura de viagens que ele bem conhecia e possivelmente lhe inspirou¹²⁰.

¹¹⁹ Gruas, 2011, p. 41.

¹²⁰ Coelho, s/d.

CAPÍTULO II - UM ORIENTALISMO À LUSITANA

“Era decerto em mim o deleite de rever, sob aquele céu de janeiro, tão azul e tão fino, a minha Lisboa, com as suas quietas ruas cor de calça suja, e aqui e além as tabuinhas verdes descidas nas janelas, como pálpebras pesadas de langor e sono. Mas era, sobretudo, a certeza da gloriosa mudança, que se fizera na minha fortuna doméstica e na minha influência social.”¹²¹
(Personagem-narrador Teodorico Raposo em *A Relíquia*)

Neste segundo ato – também conhecido como capítulo –, Portugal está no centro do palco, liderando os passos de uma coreografia orientalista que suscita incômodos e questionamentos. Terá Portugal um papel de destaque nesse espetáculo? Para responder esta questão, o relato de viagem queiroziano volta a ditar o ritmo da apresentação.

Como uma produção textual que demanda esforços, o relato de viagem é feito de escolhas, recortes e limites — por mais fidedigno que ele possa se propor a ser —, pois é humanamente impossível que o autor seja onisciente durante sua viagem e que a consiga transpor para o papel. Pensando no próprio Eça de Queiroz, nem tudo que é visto é assimilado pelos olhos de um homem jovem, português, e aspirante a escritor. É possível aventar que aquilo que salta aos olhos desse jovem autor e se torna digno de nota é, principalmente, o que ele reconhece, do vivido e do lido, de todo o seu acúmulo cultural; ou o que, de alguma forma lhe assombra, ofende o seu olhar e perturba o seu senso, também construído a partir do seu acúmulo cultural.

Junta-se a isso o filtro da subjetividade de seu filho José Maria com suas próprias questões e atravessamentos, ao transformar as anotações lacunares de seu pai em um texto fluido e coeso. A iniciativa da reescrita feita por ele foi crucial para a publicação da obra, já que seu autor primordial, Eça de Queiroz, morreu sem publicar o projeto, e – até onde se sabe – não deixou nenhuma orientação sobre como lidar com o seu relato.

Por isso, é importante ressaltar que a publicação de *O Egito* é atravessada por diferentes temporalidades: a viagem de Eça em 1869, os possíveis momentos após ela em que ele revisitou e reescreveu o texto, o período de esquecimento, e o momento que José Maria encontra o manuscrito do pai e decide publicá-lo. Relembrando um trava-língua da minha infância: quanto tempo o tempo tem? Há, ainda, os tempos históricos que atravessavam o Egito visto por Eça de

¹²¹ QUEIROZ, 1945b, p.295.

Queiroz, com os resquícios de um passado longínquo e mítico em oposição ao contexto complexo de um país colonizado com suas contradições.



Figura 5. Composição de capas de *O Egito*

A produção da publicação é uma sucessão de escolhas de seu autor, conscientes ou não, e até das feitas à revelia do autor original, Eça de Queiroz, e tomadas por seu filho, ao preparar os relatos dentro das condições e possibilidades que a ele se apresentavam. Já era um outro contexto histórico, onde o nome Eça de Queiroz estava estabelecido no cânone da literatura de língua portuguesa. Stela Maris Franco ressalta como a subjetividade do autor de um relato de viagem é inescapável da sua escrita.

Todavia, nenhuma narração por mais objetiva que se pretenda, está livre da

subjetividade do autor. Este pode tanto vir acrescentar impressões quanto omitir detalhes. Essas ações nem sempre conscientes, podem resultar de um leque ilimitado de fatores inter-relacionados, como as influências advindas da formação cultural do viajante, os interesses específicos envolvidos no empreendimento da viagem e da publicação do relato e até as opções e preferências do próprio autor¹²².

Portanto, aquele que escreve um relato de viagem não pode escapar de si, de ser o que é ao experienciar um novo local e ao transformar a experiência em narrativa, como também de ser transformado por ela. Eça olha para si próprio inserido no Egito, escreve sobre sua percepção, com a areia em sua pele e o sol em seus olhos. O Egito que se inseriu nele.

AbdoolKarim Vakil ressalta que antes mesmo da viagem ao Egito, Eça já demonstrava um grande interesse pela cultura árabe-islâmica, tendo inclusive publicado em *O Distrito de Évora* um artigo com suas impressões sobre a mesquita que visitou em Paris, parte da Exposição Universal de 1867¹²³. Vakil argumenta que esse é um ótimo exemplo para compreender a atuação do orientalismo em Portugal no século XIX: mediado por um centro, a França, já “que implica uma primeira viagem e intermediação a, e por, Paris, centro da cultura europeia, Nova Jerusalém do progresso”¹²⁴. Vemos a cultura francesa enquanto principal difusora do discurso imperial-orientalista para Portugal, pautando e mediando a complexa zona de contato entre o país Ibérico e o Oriente.

Até mesmo a palavra orientalismo é assimilada pelo vocabulário português a partir da influência da cultura francesa, como aponta Manuela Delgado Leão Ramos. Ela demonstra que o primeiro registro em português dos vocábulos “orientalismo” e “orientalista” são do *Grande Dicionário Portuguez ou Thesouro da Língua Portuguesa* de 1873, redigido por Frei Domingos Vieira, cujas definições aparentam ser tradução direta das entradas do *Dictionnaire de La Langue Française* de Emile Littré¹²⁵.

Considerando a grande presença da cultura francesa em Portugal, pode parecer contraditório o “atraso” do interesse português pela temática oriental na sua produção artística literária quando o foco é o século XIX, principalmente quando comparada com a França. Porém, algumas situações enfrentadas pela nação lusitana no início do século podem ter contribuído para a demora na retomada da temática, direcionando a atenção da intelectualidade portuguesa para os próprios problemas: invasão das tropas napoleônicas, transferência da Corte

¹²² Franco, 2011, p. 75.

¹²³ Vakil, 2000, p. 76.

¹²⁴ Idem, p.77.

¹²⁵ Ramos, 2001, p. 18.

para o Brasil, revolução liberal do Porto, independência do Brasil. Mediante esses fatos, é possível concordar com Vanzelli de que a temática oriental ressurgiu no século XIX de forma tardia em Portugal:

Voltando a pensar na segunda metade do século XIX, para além da relação com o império português, o Oriente ressurgiu na literatura como uma tendência vinda dos grandes centros europeus, França, Inglaterra, Alemanha. Neste cenário, a crítica dá especial destaque à famosa Geração de 70, em especial ao escritor Eça de Queirós (1845-1900), como a primeira a trabalhar com a temática do Oriente de modo original¹²⁶.

A chamada “Geração de 70”¹²⁷ contou com nomes como Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão e o próprio Eça de Queiroz, autores que impactaram profundamente a cultura portuguesa, principalmente inovando na literatura ao priorizarem uma escrita realista em oposição ao romantismo em voga até aquele momento. Na produção de Eça de Queiroz, o Oriente surge de forma substancial nos percursos de Teodorico Raposo em *A Relíquia*, no já citado *A correspondência de Fradique Mendes*, em *O Mandarim*¹²⁸, nos contos “Suave Milagre” e “A morte de Jesus”, e de relance em outras obras, como na viagem que Carlos de *Os Maias* faz ao Egito¹²⁹.

Mais tarde, no romance *a Relíquia*, Eça porá na pena do personagem principal, Teodorico Raposo, aquilo que ele próprio deve ter sentido: “*Esta jornada à terra do Egito e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira; e bem desejaria que dela ficasse nas letras, para a Posteridade, um monumento airoso e maciço*”¹³⁰.

Retomando à obra *O Egito*, enquanto relato de viagem, transita num espectro entre uma ficção bem escrita e a narrativa do possivelmente vivido. O texto se propõe a produzir um “efeito de realidade” para os seus leitores, a despeito de seus acontecimentos terem realmente acontecido ou não, da forma narrada ou não. O relato é construído para ser interessante ao leitor e emanar o que o autor deseja comunicar. Tem uma função na sociedade, faz parte de uma tradição literária que permite ao leitor acessar um cenário paradoxalmente real e de sonhos, uma viagem que só será possível pelo livro. Ele responde a uma demanda; não é escrito no

¹²⁶ Vanzelli, 2020 p. 41.

¹²⁷ Cf. Oliveira Júnior, 2021; Feitosa, 2023.

¹²⁸ Vale ressaltar que a ideia de Oriente na história de Portugal também abarca o “extremo Oriente”, sendo o romance “*O Mandarim*”, de Eça de Queiroz, um importante representante literário dessa temática.

¹²⁹ Ghignatti, 2008. p. 36.

¹³⁰ Matos, 2014, p. 65. Grifos do autor.

vácuo. O autor, seu repertório, suas escolhas: tudo atravessa seu texto. Entretanto, nessa equação, um outro indivíduo faz parte da produção dessa publicação, intervindo e moldando sua forma final: José Maria, filho, editor e possível *coautor* dessa obra.

A professora Ceila Maria Ferreira atualmente prepara uma edição crítica de *O Egito – notas de viagem*. Ao cotejar a publicação de 1926 com o manuscrito original depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, Ferreira destaca algumas questões como, por exemplo, as lacunas e inconsistências mencionadas por José Maria na introdução do livro de 1926, sendo que o texto impresso é coeso e aparentemente completo¹³¹. Segundo Ferreira, o manuscrito original possui rasuras, partes inacabadas e passagens de difícil leitura, o que demonstra a grande intervenção de José Maria no texto de seu pai, ao conseguir publicar um texto bem-acabado. Porém, os caminhos da reescrita são ignorados, não fazendo parte do manuscrito arquivado. Nem a edição lançada possui qualquer indicação acerca dos critérios utilizados por José Maria na preparação do texto.

Os manuscritos autógrafos de Eça de Queirós não são, na sua integralidade, os originais do que lemos na edição de 1926. Algumas de suas passagens estão muito distantes do que lemos naquela publicação de meados dos anos 20 do século passado. Há também, nos manuscritos autógrafos de Eça, a quase total ausência das marcas dos trabalhos de “revisão” e, em algumas passagens, de recriação, empreendidos por José Maria. Onde estarão tais manuscritos? Foram destruídos? Estão perdidos ou fazem parte do acervo de alguma biblioteca particular? Não sabemos e não temos notícias de quem conheça o seu paradeiro¹³².

Na seção do site da Biblioteca Nacional de Portugal destinada ao espólio de Eça de Queiroz, estão disponíveis as primeiras páginas de alguns manuscritos, mas não o material integral. Sobre essa escolha, consta no site:

(...) não faria sentido apresentar ao grande público, via internet, textos que, provindo da oficina do escritor, muitas vezes carecem do trabalho de desenvolvimento e acabamento que ele não pôde levar a cabo. Mostrá-los sem restrições nem cautelas seria de certa forma devassar a intimidade de um artista¹³³.

Para acesso de pesquisadores, a Biblioteca Nacional de Portugal concluiu a digitalização do espólio de Eça de Queiroz depositado na instituição, sendo 504 imagens referentes às

¹³¹ Ferreira, 2016.

¹³² Idem, p.113.

¹³³ Espólio de Eça de Queirós em formato digital.

anotações sobre o Egito que podem ser solicitadas à instituição. Contudo, a compreensão desses manuscritos é um trabalho deveras complexo, até mesmo para seu filho José Maria que, na introdução de “*O Egito*, contou um pouco da experiência de editar a publicação, da dificuldade em decifrar a letra – tendo que recorrer ao suporte de seu irmão Alberto nesse árduo processo –, do uso do velho passaporte do pai para conseguir seguir seus passos pelo texto, do auxílio de mapas e enciclopédias para traduzir e entender nomes de locais e indivíduos¹³⁴.

¹³⁴ Queiroz, 1945.

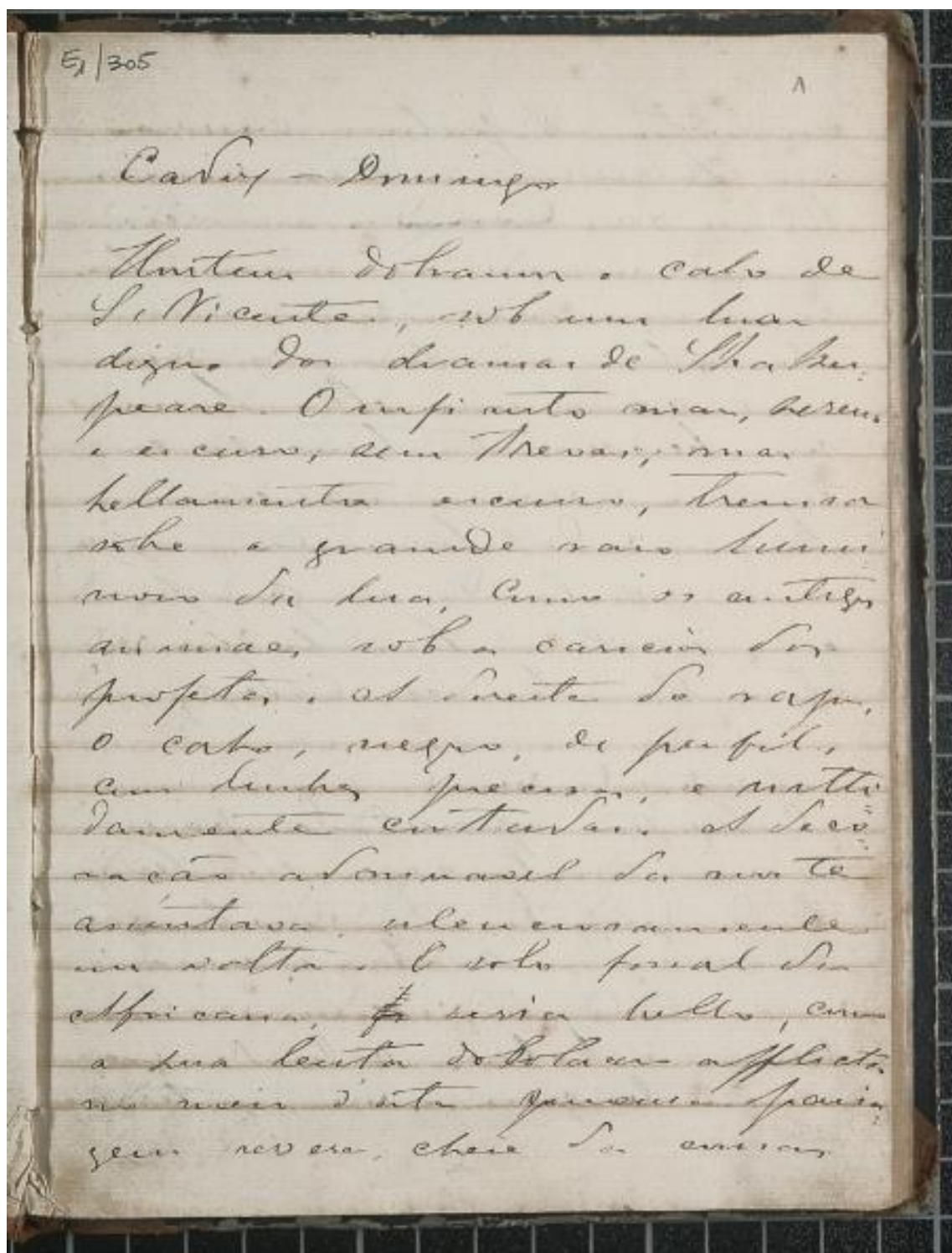


Figura 6. Primeira página dos manuscritos autógrafos de Eça de Queiroz

A análise historiográfica desses manuscritos autógrafos de forma comparativa ao texto publicado é um possível desdobramento desta atual pesquisa. Contudo, opto, nesta tese, em manter minha análise focada no conteúdo publicado postumamente, estando ciente das possíveis interferências sofridas na redação para sua publicação. Tenho em mente não só o

indivíduo Eça de Queiroz que viajou ao Egito aos 23 anos e deixou registradas algumas das suas experiências, como também o *nome* do autor Eça de Queiroz, canônico da literatura portuguesa, que também é um princípio de unidade e coerência do discurso, unificando toda sua obra¹³⁵. Para o propósito da investigação desta tese, utilizo um exemplar de *O Egito*, publicado em 1945 por Livraria Lello & Irmão¹³⁶, com 354 páginas, distribuído no Brasil pela editora Brasiliense como parte da coleção de obras completas de Eça de Queiroz.

Assim sendo, um dos aspectos que destaca o texto de Eça de Queiroz dentre tantas outras narrativas de viagens ao Egito, é a sua nacionalidade: um autor *português*. Os relatos mais conhecidos e utilizados como fontes históricas sobre o Egito no século XIX são majoritariamente de autores ingleses e franceses. O fato está atrelado ao histórico de disputas imperiais entre as duas potências europeias por monopólio/influência/controle do Egito, o que demandava também certa afluência de indivíduos dessas duas nações para o território egípcio e, conseqüentemente, houve uma maior produção de relatos.

Não é apenas o fato de ser um escritor não-inglês e não-francês que torna o relato de Eça de Queiroz interessante, mas o panorama histórico-cultural de Portugal e sua relação com o Oriente. Essa relação foi complexa e com diversos pontos de contato. Já se inicia com a proximidade geográfica do Norte da África e no período medieval, em que a península Ibérica fez parte do Império árabe muçulmano, passando pela busca moderna de um caminho para as Índias, a derrota na batalha de Alcácer-Quibir com o desaparecimento de D. Sebastião e o caos político que se seguiu, e a colonização de Macau e de Goa são alguns pontos de ligação de Portugal com o conceito de Oriente. Os fatos indicam o quanto essa ideia é elástica, atravessada por diferentes contextos e tempos, assumindo conotações diferentes que se confundem, misturam, divergem e recombina¹³⁷.

O Oriente é parte intrínseca da memória cultural portuguesa. A chegada de Vasco da Gama às Índias, em 1498, a subsequente expansão marítima e o império ultramarino lusitano estabeleceram uma relação entre Portugal e o Oriente que não só mudou os rumos da história de vários povos do leste, como deixou fortes marcas na memória coletiva de Portugal¹³⁸.

Isso torna necessário expandir a percepção sobre a história portuguesa para além do

¹³⁵ Foucault, 2008, p. 26.

¹³⁶ Queiroz, 1945.

¹³⁷ Lima, 2003, p. 131.

¹³⁸ Vanzelli, 2020, p. 35.

cenário do século XIX, entendendo-a não só como uma nação coadjuvante consumidora de produções orientalistas francesas, mas também como protagonista nessa ordem discursiva de dominação. Não seria o orientalismo uma outra roupagem, ou uma outra vertente, para a retórica de dominação bem conhecida em terra *brasilis* desde a chegada da primeira embarcação portuguesa? Poderia certo orientalismo lusitano — ignorado na análise feita por Said — ser, na verdade, anterior ao iluminismo, que “(...) a despeito de sua relativa invisibilidade, chega com força a autores dos séculos dezenove e vinte, dentro e fora de Portugal”?¹³⁹

2.1. Uma retórica de dominação

Immanuel Wallerstein, em seu livro *O universalismo europeu: a retórica do poder*, demonstra como supostos valores universais são invocados por potências em diferentes momentos do sistema-mundo moderno como forma de legitimar políticas de dominação¹⁴⁰. Para embasar seu raciocínio, Wallerstein revisita os argumentos do espanhol Juan Ginés de Sepúlveda, em 1550, para defender sua posição perante Carlos V, em *Demócrates segundo: das causas justas da guerra contra os índios*.

Resumidamente, Wallerstein conta que Sepúlveda defendia as medidas violentas e impositivas do governo espanhol para com os indígenas americanos a partir de quatro justificativas: 1) os indígenas eram bárbaros e cruéis; 2) a dominação permitiria uma forma de remissão/retificação dos pecados; 3) os espanhóis eram obrigados por lei divina a impedir os males provocados pelos indígenas; 4) a dominação tornaria a evangelização mais eficiente, como também mais segura para os espanhóis.

Com algumas pequenas adaptações contextuais, Wallerstein demonstra, em sua obra, como esses quatro argumentos continuaram a ser utilizados de justificativas para diversas intervenções, inclusive pelo imperialismo europeu do século XIX.

Como se pode ver, esses são os quatro argumentos básicos que tem sido usados para justificar todas as “intervenções” subsequentes dos “civilizados” do mundo moderno em zonas “não civilizadas”: a barbárie dos outros, o fim de práticas que violam os valores universais, a defesa de inocentes em meios cruéis e a possibilidade de disseminar valores universais¹⁴¹.

¹³⁹ Souza, 2022, p. 94.

¹⁴⁰ Wallerstein, 2007.

¹⁴¹ Idem, p. 35.

Nesse cenário, os quatro argumentos descritos por Wallerstein são acionados quando: 1) povos orientais são animalizados, considerados bárbaros e primitivos; 2) por serem desprovidos de racionalidade, deveriam ser ensinados, educados, civilizados; 3) essa função “pedagógica” era europeia, já que a sua manifesta superioridade os obrigava a levar o progresso para os povos que viviam na obscuridade; 4) tornava justificável e desejável dominar, explorar e utilizar da violência para efetivar esse trabalho humanitário.

A partir da análise de Wallerstein é possível entender que o discurso orientalista articulou – e ainda articula – argumentos que não são inéditos. São, sim, mutáveis dentro de diferentes cenários do sistema-mundo moderno, onde os “dois 1492”, como defendido por Ella Shohat, possuem papel preponderante, sendo a reconquista ibérica e a conquista da América. Nele, a gênese de um proto-orientalismo católico produzia – e era produzida – pelo império português¹⁴². Este seria o início do ocidentalismo como descrito por Mignolo, no qual temos o Ocidente como ideologia expansionista iniciada com a conquista europeia das Américas, e o orientalismo como a rearticulação “do imaginário do sistema mundial colonial/moderno em sua segunda fase, quando o ocidentalismo, estruturado e implementado no imaginário dos impérios espanhol e português, começou se esvanecer”¹⁴³.

Assim, dialogando com Shohat e Mignolo, a gênese do discurso orientalista não estaria no século das Luzes, como tratado por Said, mas sim nos séculos XV e XVI, momentos cruciais da formação da modernidade/colonialidade. Em especial, na experiência histórica dos povos da Península Ibérica, com suas misturas e lutas com judeus sefarditas, mouros africanos, como também com os indígenas do novo mundo. A narrativa que demonizava esses “outros”, tão íntimos dos ibéricos, foi facilmente aplicada para descrever os povos indígenas¹⁴⁴.

Nesse sentido, é fundamental esclarecer que o argumento que busco articular não se baseia na tentativa de reivindicar, para Portugal ou para a Península Ibérica, um pioneirismo em relação ao discurso orientalista. O que proponho é destacar a complexidade e a multiplicidade dos processos constitutivos dos discursos orientalistas, os quais ultrapassam as abordagens monolíticas frequentemente atribuídas a esse campo. Estes são intrinsecamente plurais, envolvendo uma diversidade de agentes históricos, culturas e contextos específicos, além de refletirem as particularidades das interações que ocorrem em diferentes zonas de

¹⁴² Shohat, 2016, p. 143.

¹⁴³ Mignolo, 2020, p. 92.

¹⁴⁴ Shohat, 2016, p. 143.

contato. Como afirmou Ella Shohat, “a história do tráfego de ideias orientalistas, portanto, não é apenas mais extensa, mas também mais multifacetada e multidirecional do que pode parecer à primeira vista”¹⁴⁵.

Diferentemente de outros impérios coloniais europeus, a interação portuguesa com o Oriente não se restringiu ao período moderno ou à lógica de dominação territorial estrita. Ela se desenvolveu ao longo de séculos, inclusive no próprio território ibérico, desde as trocas comerciais e culturais estabelecidas nas rotas marítimas, até nos contatos diretos em regiões como a Índia, o Golfo Pérsico, a China e o Japão. Tais encontros contribuíram para a construção de narrativas orientalistas que, embora muitas vezes relegadas ao segundo plano nos estudos críticos, desempenham um papel crucial na compreensão do entrelaçamento entre modernidade, colonialidade e representação cultural.

É um caminho importante para as pesquisas acerca dos orientalismos buscar um aprofundamento sobre as dinâmicas de dominação que se estruturaram com a invasão das Américas e sua posterior mundialização. Nas palavras de Rita Segato,

(...) no momento em que se inicia o processo de conquista e colonização, a modernidade e o capitalismo também davam seus primeiros passos. Portanto, é possível afirmar que a emergência da América, sua fundação como continente e categoria, reconfigura o mundo e dá origem, com esse impacto, ao único vocabulário com que hoje contamos para narrar essa história¹⁴⁶.

O conceito de orientalismo, tal como proposto por Edward Said, serve como um ponto de entrada para a crítica das dinâmicas de poder e representação entre o Ocidente e o Oriente. No entanto, sua aplicação ao caso português exige uma perspectiva que leve em conta as peculiaridades da experiência colonial lusitana e sua relação com o Oriente. Nesse contexto, a compreensão de um orientalismo português não apenas emerge como hipótese plausível, mas também como necessidade epistemológica para compreender melhor as formas como Portugal, enquanto império europeu, articulou representações do Oriente.

Reconhecer a existência de um orientalismo português – assim como de outros orientalismos situados, mestiços, periféricos, tropicais – é indispensável para ampliar a crítica saidiana. Trata-se de um esforço para conectar os estudos do orientalismo aos debates mais amplos sobre modernidade/colonialidade, revelando como aquelas narrativas não foram apenas produtos do imperialismo hegemônico, mas também ordens discursivas de circulação global

¹⁴⁵ Shohat, 2016 p. 148.

¹⁴⁶ Segato, 2021, p. 55.

por múltiplas histórias e geografias. Essa abordagem pluralista permite uma crítica mais profunda e localizada, questionando categorias rígidas e promovendo um entendimento mais abrangente das dinâmicas culturais e políticas que moldaram o mundo moderno.

2.2. Eça de Queiroz, um orientalista português?

O exposto lança a questão: como essa bagagem histórico-cultural afetou na produção literária de Eça sobre o Egito? Como a subjetividade de um jovem português atua nas suas percepções e entendimentos? Decerto que Eça de Queiroz não cabe nos limites de uma caixinha com rótulo de “ocidental” ou “europeu” – tampouco de “português”. Por outro lado, sua subjetividade, que foi construída no decorrer da vida, se serviu de elementos dessas caixas e de muitas outras, como em um exercício matemático sobre teoria dos conjuntos. Seria um indivíduo historicamente localizado e ainda assim singular dentro de um universo de combinações possíveis entre os conjuntos e intersecções existentes e disponíveis no contexto. Agora cabe, através da produção da presente tese, investigar parte das combinações que proporcionaram ao indivíduo Eça de Queiroz a escrita do texto aqui analisado.

Isto posto, a nacionalidade portuguesa se destaca nesse caleidoscópio, já que, no contexto europeu do século XIX com sua política imperialista, Portugal assumiu um papel coadjuvante, contrastante com sua história de pioneirismo e força no expansionismo marítimo do século XVI. Boaventura de Souza Santos caracteriza o país como semiperiférico, que atuava apenas como “correia de transmissão entre as colônias e os grandes centros de acumulação”¹⁴⁷. Já a pesquisadora portuguesa Maria da Luz Pinheiro define que o papel assumido por Portugal foi totalmente periférico em relação às potências europeias, o que pode ter influenciado a forma com que o discurso tradicionalmente entendido como orientalista se desenvolveu no local. “Nesse sentido, o discurso orientalista que era comum nas restantes nações do continente europeu, como por exemplo, em França, adquiriu no panorama nacional [português] contornos distintos”¹⁴⁸.

Esse contorno diferenciado que o discurso orientalista assumiu em Portugal, para Isabel Pires Lima, se deve à proximidade e constante relação de Portugal com o Oriente, fonte de experiências, aventuras, vivências errantes, e até mesmo do derradeiro exílio¹⁴⁹. As

¹⁴⁷ Santos, 1993, p. 41.

¹⁴⁸ Pinheiro, 2021, s/p.

¹⁴⁹ Lima, 2003, p. 130-131.

particularidades dessa relação também constam nas reflexões de alguns pesquisadores acerca dos estudos empreendidos por universidades portuguesas sobre os árabes e o Islã (ou a escassez desses trabalhos). Maria Cardeira da Silva sintetiza este cenário, em que:

(...) a maioria dos estudos que podemos incluir na categoria de antropológicos relativos aos árabes se tenham desenvolvido, não no espectro da antropologia colonial aplicada, mas no campo disciplinar da história e do território português e frequentemente associados à construção identitária nacional ou regional¹⁵⁰.

Silva dialoga com a argumentação de Vakil, segundo o qual Portugal simultaneamente consome o orientalismo europeu (em especial o francês) e também é sua vítima¹⁵¹. Consome e digere o orientalismo em termos nacionais, na construção de uma nação portuguesa “europeizada”, que precisa identificar e domesticar suas áreas “orientalizadas”.

(...) o arabismo português reconhece-se e assume-se como tributário do orientalismo europeu, mas resulta de uma apropriação local, para consumo interno, de práticas discursivas alheias e, nessa medida, autonomiza-se dos discursos orientalistas hegemônicos; o arabismo português visa, antes de mais, a europeização de Portugal, com o sacrifício, isto é, a “orientalização”, de algumas das suas regiões menos desenvolvidas (...) ¹⁵².

No excerto acima, Silva fala de um arabismo português tributário do orientalismo europeu, mas não de um orientalismo português. O dado pode apontar para a percepção de que os eixos orientalistas manipulados por Portugal não teriam uma aplicação colonial “tradicional” em termos de orientalismo no século XIX, com uma aplicação de exploração colonial direta, dado o declínio do império português e do quase abandono de suas possessões na Índia. Seria, sim, um mecanismo interno de construção de identidade nacional e de hierarquização sociocultural que, para se afirmar europeia, necessitaria reconhecer sua parcela oriental, o “outro” em si, para, então, circunscrevê-lo. Assim, mantê-lo-ia sob controle e poderia explorar/lucrar quando fosse interessante para a política nacional.

Não obstante, o Oriente também é acionado na identidade nacional portuguesa como local de glória e redenção da pátria, “(...) como se Portugal, quando não esteve no Oriente, tivesse estado na miséria e na mesquinhez”¹⁵³. Não importaria o local geográfico do Oriente,

¹⁵⁰ Silva, 2005B, p. 783.

¹⁵¹ Vakil, 2000, p. 91.

¹⁵² Silva, 2005B, p. 786.

¹⁵³ Hespanha, 1999, p.143.

Índias, Cochinchina, África; mas sua função histórica de exercício de virtudes para o engrandecimento da nação portuguesa. Essa aplicação pode ser tida como não convencional ao orientalismo, mas demonstra a multiplicidade do fenômeno e a heterogeneidade de suas formas de atuação, podendo ser capturado e adaptado de acordo com os interesses em atuação. Retomando a perspectiva de Lisa Lowe¹⁵⁴, complica o orientalismo.

De forma geral, a partir da leitura dos trabalhos de Pinheiro, Vakil, Lima e Silva¹⁵⁵, como também das reflexões teóricas de Wallerstein, Mignolo e Shohat¹⁵⁶ – citados anteriormente –, é viável afirmar que a experiência da nação portuguesa oitocentista com a ideia de Oriente difere, e muito, da experiência da Grã-Bretanha e da França. Assim, se faz necessário um olhar mais atento para a detecção de uma ordenação discursiva orientalista produzida em Portugal a partir de suas especificidades históricas, ligadas principalmente ao peso histórico-cultural da memória da conquista das Américas e a retomada da Península Ibérica, como destacou Ella Shohat¹⁵⁷. Não obstante, a cultura portuguesa também era continuamente alimentada pela produção francesa e inglesa, inclusive de viés colonial-orientalista, com toda sua carga de estereótipos. Do mesmo modo, a narrativa de viagem de Eça de Queiroz sobre o Egito difere de textos britânicos e franceses; mas é impossível não reconhecer o peso dessas produções orientalistas na bagagem do viajante Eça de Queiroz. O ponto focal para análise desta tese é o modo com que Eça trabalha em seu relato, utilizando essa bagagem orientalista, complicando-a (ou não) ao misturá-la com outros acúmulos e guardados.

¹⁵⁴ Lowe, 1992.

¹⁵⁵ Pinheiro, 2021; Vakil, 2000; Lima, 2003; Silva, 2005B.

¹⁵⁶ Wallerstein, 2007; Mignolo, 2017; Shohat, 2016.

¹⁵⁷ Shohat, 2016.

CAPÍTULO III – “A MILÉSIMA SEGUNDA NOITE”: GÊNERO E A FANTASIA ORIENTALISTA

Durante um momento parou, muda, assustada pela luz e pelos homens, roçando os joelhos lentamente. Uma tanga branca cobria-lhe os flancos possantes e ágeis: os cabelos hirsutos, lustrosos de óleo, com cequins de ouro entrelaçados, caíam-lhe sobre o dorso, como uma juba selvagem; um fio solto de contas de vidro azul enroscava-se-lhe em torno do pescoço e vinha escorregar por entre o rego dos seios rijos, perfeitos e de ébano. De repente soltou convulsivamente, repicando a língua, uma ululação desolada: Lu! Lu! Lu! Lu! Lu! Atirou-se de bruços para o divã: e estirada, na atitude de uma esfinge, ficou dardejando sobre nós, séria e imóvel, os seus olhos tenebrosos.¹⁵⁸

(Personagem-narrador Teodorico Raposo em *A Relíquia*)

O que nos leva a viajar? Conhecer o que era desconhecido? Reconhecer o que foi conhecido por outras formas? O que motivou o jovem português Eça de Queiroz a se aventurar em uma viagem marítima rumo a um destino, teoricamente, desconhecido? O motivo considerado como oficial para a viagem de Eça de Queiroz ao Egito pode ter sido os festejos de inauguração do canal de Suez, mas havia muito mais. E é sobre esse “mais”, esse somatório de imagens e expectativas, curiosidades e desejos que bailam, nesta seção, elementos subjetivos, que são elaborados pelos sujeitos em um dado contexto e temporalidade, calcada em sua materialidade, produzindo efeitos e dando sentido a ela. É sobre a historicidade que reveste os indivíduos e a forma com que lidam (ou não) com ela.

O *Grand Tour* pelo Oriente era, nas palavras de Teresa Coelho:

(...) uma viagem já experimentada e documentada por uma pleiêde europeia, sobretudo masculina e francesa, na qual se inserem François-René de Chateaubriand, Laphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Maxine du Camp, ou ingleses como Edward William Lane e William Thackeray, da qual o jovem Eça desejaria, decerto, fazer parte.¹⁵⁹

Falar do Oriente — aquele orientalizado, produzido inicialmente pela Europa — e não falar de desejo é abrir mão de uma importante chave para a compreensão do *modus operandi*

¹⁵⁸ Queiroz, 1945B, p.130-131

¹⁵⁹ Coelho, 2024, p. 15.

do sistema colonial. Como afirma Richard Miskolci, “o desejo, assim, não é um complemento ou um acessório de uma questão política maior, mas antes seu fundamento e sustentação (...)”¹⁶⁰. Ou seja, é viável compreender o orientalismo como também constituído por desejos, tabus, anseios e repulsas.

Meyda Yegenoglu também ressalta a necessidade de inserir o desejo e outros processos tratados como inconscientes nas análises sobre o empreendimento colonial, o que, na percepção da autora, ainda é raramente feito. “Ao abordar a questão da diferença sexual, é necessário reconhecer que a fantasia e o desejo, enquanto processos inconscientes, desempenham um papel fundamental na relação colonial que se estabelece com os colonizados”¹⁶¹.

Mas não é qualquer desejo que é acionado pela retórica de dominação. “O desejo desejável”, como argumenta Miskolci, é o desejo masculino heterossexual (ao menos, publicamente heterossexual) certo de seu direito de tomar para si seu objeto de desejo, até por meio da violência¹⁶². Esse objeto que é construído no feminino, pois como destacou McClintock “(...) a conquista imperial do globo encontrava sua figura e sua sanção política na prévia subordinação das mulheres como uma categoria da natureza”¹⁶³. É um desejo que se articula com um modelo hegemônico e idealizado de masculinidade, que subalterniza e marginaliza outras experiências masculinas¹⁶⁴.

Por conseguinte, também é um desejo branco e europeu, pois não aceita competir com os desejos de outras masculinidades estrangeiras e subalternas, pois, como afirmou Maria Lugones, desde a invasão europeia nas Américas, a dicotomia entre o humano e não humano foi imposta pelo homem ocidental, que não aceita equiparar esses outros indivíduos como também homens¹⁶⁵. É um desejo por fazer parte do desfile dos vencedores, obliterar o que se põe no caminho, se tornar bastião do progresso, construtor de uma dada modernidade e, como tal, impor violentamente sua máxima civilizatória, seu fardo inescrupulosamente salvacionista, num autogozo de orgulho e congratulação de sua superioridade.

Robert J. C. Young afirma que o colonialismo não era apenas uma máquina bélica-administrativa, como também uma máquina desejante, com um apetite ilimitado, devorando territórios, pessoas, culturas¹⁶⁶. Retornando ao Oriente e aos desejos por ele despertados — ou

¹⁶⁰ Miskolci, 2012, p. 47

¹⁶¹ Yegenoglu, 1998, p. 2.

¹⁶² Miskolci, 2012, p. 54

¹⁶³ McClintock, 2010, p. 47.

¹⁶⁴ Connell; Messerschmidt, 2013.

¹⁶⁵ Lugones, 1999, p. 936.

¹⁶⁶ Young, 2005, p.119.

que a ele foram impostos —, a mulher oriental é ponto chave para a compreensão dessa e de outras representações desejanças.

A representação da mulher oriental foi uma das colunas que sustentaram o pensamento orientalista e a produção, exibição e comercialização das Belas Artes impregnadas com este discurso. Esta mulher não era somente bela e exótica, mas também passiva e submissa, servindo como metáfora para a forma como o próprio Oriente era visto pelo povo europeu daquela época.¹⁶⁷

Na construção desse imaginário orientalista, a mulher oriental é a personificação simbólica ideal do Oriente. Misteriosa quando coberta, mas possuidora de um corpo que é chave para prazeres transcendentais, ainda que apenas quando domada, controlada, domesticada. São as odaliscas pintadas por Ingrès e Delacroix, as escravas, as dançarinas, as sacerdotisas, as mulheres sem nome retratadas em cenários de banhos turcos e haréns; tantas mulheres desenhadas e descritas. O corpo da mulher oriental é a epítome do território selvagem à espera de ser invadido, o manancial a ser conquistado. Ela é colonizada pelas letras. Nunca é agente de sua própria narrativa em um texto orientalista. É descrita nos mínimos detalhes para se tornar palpável, real, seu corpo-território invadido-descrito como selvagem, estranho e sedutor.

Eça relata várias possíveis conversas que teria travado com figuras que encontrou no Egito: o engenheiro do canal de Suez, o *dragomano* ateu de pele retinta chamado Jonas Ali, o homem de origem armênia cujo nome ele esqueceu, mas que terminava em *ki...* Ou seja, alguns homens são tratados como sujeitos interlocutores em sua narrativa, nomeados ou caracterizados; aqueles que de alguma forma estão mais próximos dele, que possuem algum terreno comum para que possam trocar e interagir: a linguagem. Mas a maioria da população egípcia, homens ou mulheres, separados de Eça pelo “véu” da língua, constituem o cenário do relato, a paisagem humana que instiga sua curiosidade. Em certos momentos, Eça descreve a população local de forma bem diversa e multicolorida. Mas, em outros, principalmente quando busca comparar hábitos e costumes egípcios com o cotidiano europeu, Eça de Queiroz generaliza a população, se referindo aos indivíduos apenas como a “mulher árabe” e o “homem árabe”. Este é um dos principais tópicos abordados pelo autor em seu texto: a relação de homens e mulheres no Egito.

Sei de árabes que ao contato dos nossos hábitos, das nossas ideias e da nossa crítica, na presença da mulher da Europa, compreenderam o vazio, a

¹⁶⁷ Paschoal, 2019A, p. 80.

imbecilidade, a miséria do harém, e veem quanto a mulher árabe é inútil, material, estúpida, física, simples adorno de carne. Esses, desprezam o harém. No entanto, o sentimento geral não é esse: o árabe, o muçulmano que despreza as nossas ideias, os nossos hábitos, a nossa arquitetura, o nosso vestuário e o nosso tabaco, despreza soberbamente as nossas mulheres.¹⁶⁸

De acordo com o trecho acima, aqueles árabes que aceitaram a pretendida superioridade das ideias e hábitos europeus, chegaram à conclusão de que a mulher árabe era vazia, inútil, estúpida, apenas um adorno de carne. Mas, de acordo com o jovem português, essa não era a regra. O recorrente era que os homens árabe-muçulmanos, ao desprezarem os hábitos europeus, também desprezassem a mulher europeia. Mas como esse segundo grupo de árabes, que valorizavam suas tradições e costumes, via suas próprias mulheres? Como resposta, Eça se esmera nas descrições e metáforas, que, apesar de versarem sobre as relações entre homens e mulheres, passavam bem longe de ideais de amor e romantismo.

O homem despreza a mulher, e o amor é incompatível com o desprezo. O amor vive da graça, e a graça é desconhecida no Oriente. Aqui, o eterno feminino não existe como princípio influente, cativante e transformador.¹⁶⁹

Se o amor vivia da graça e não havia graça no Oriente, logo, não existia amor. Além disso, feminilidade aos moldes europeus, dentro da compreensão que Eça possuía acerca de um eterno feminino, era também inexistente no Oriente. O anjo do lar burguês, dócil, puro, altruísta e sempre acolhedor não cabia no imaginário sobre esse quente e misterioso cenário oriental¹⁷⁰. Toda a graça amorosa, influente e cativante da mulher ocidental era desconhecida pela mulher oriental. A feminilidade, como entendida por Eça, não se encaixava na mulher árabe.

O árabe evita falar nas mulheres por um sentimento de extrema reserva, de pudor sensível, de delicadeza áspera. E suponho ainda que evita falar nelas, como de uma grande fraqueza. Porque a mulher é realmente a grande fraqueza do árabe. O árabe é honrado, ativo, digno; nada o doma, nada o cativa, nada o transforma; é o perpétuo cavaleiro: nômade nas tendas, ou especulador na

¹⁶⁸ Queiroz, 1945A, p.150-151.

¹⁶⁹ Ibidem, p.163.

¹⁷⁰ “O Anjo do Lar” é o título de um poema de Coventry Patmore (1823-1896-) que celebrava o casamento e idealizava o papel doméstico das mulheres. Esse nome/título foi retomado por Virginia Woolf quando descreveu em seu texto *Profissões para mulheres*, o fantasma que precisou combater para se tornar escritora: “E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter que combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome de um famoso poema, “o Anjo do Lar”. (...) Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher.”. Woolf, 2013, p.11.

cidade, a sua dignidade é sempre a mesma, profunda, aparatosa e grave. Tem uma fraqueza apenas: a mulher. A mulher domina-o, subjuga-o, transforma-o, vicia-o. Pela mulher ama a indolência, o tabaco, a imobilidade, a escravidão. E pela mulher que peca e que é flutuante a civilização árabe. É pela mulher que peca o Alcorão, porque foi a mulher que introduziu na vida de Maomé as condescendências que tornam quase inútil a sua obra maravilhosa! A mulher é a chaga do Oriente!¹⁷¹

“A mulher é a chaga do Oriente”! “A fraqueza do árabe honrado”! A culpada pelos infortúnios que acometiam os árabes. Tantas imagens que fazem parte do imaginário ocidental podem ser evocadas aqui. Desde Eva que levou Adão ao pecado original, Pandora com sua curiosidade libertando todos os males do mundo, às bruxas perversas e sedutoras... São tipos idealizados que conversam com a caracterização que Eça de Queiroz faz da mulher árabe, tornando compreensível para o leitor ocidental os “*modos dos árabes*” a partir do repertório cultural europeu. Correspondem às expectativas desse imaginário, não importando os sentidos atribuídos pelos próprios homens árabes, muito menos pelas mulheres árabes.

Diante desse outro mundo, dessa outra cultura, reduzir sua complexidade e a limitar à estereótipos visa torná-la factível para o imaginário europeu permeado pelo orientalismo. Salomé, Herodias, Dalila, Cleópatra, Salambô, Carmem. a “Mulher Fatal” — imagem identificada por Norma Telles em diversos romances europeus do século XIX como a contraposição do “Anjo do Lar” — é consistentemente apresentada por diferentes artistas como uma mulher oriental/orientalizada¹⁷². Um belo monstro que seduz, engana e corrompe.

Eça continua descrevendo que o homem árabe atribui à mulher

(...) todos os vícios, cerca-a de humilhações, julga-a em perpétua revolta, considera-a como um animal, cheio de instintos animais, que é impossível transformar, e que, por consequência, é necessário encarcerar. Cerca-a de muralhas de escravos, de eunucos: eunuco em casa, no banho; na rua, à rédea do burro; ao lado do cocheiro, na almofada... E o Alcorão amaldiçoa aquele que disser que os anjos têm nome de mulher!¹⁷³

Portanto, por essa perspectiva, toda a estrutura social árabe-muçulmana estaria pautada na sordidez da natureza de suas mulheres, que, como animais selvagens, deveriam ser enclausuradas, domadas, vigiadas e controladas. Essa interpretação foi construída historicamente a partir do não entendimento europeu/ocidental da importância da ideia de

¹⁷¹ Idem, p. 151-152.

¹⁷² Telles, 2012.

¹⁷³ Idem, p. 152-153.

privacidade nas sociedades árabes, da divisão entre público e privado e, principalmente, sobre a separação entre homens e mulheres. Segundo Marina Soares, é necessário lembrar que, em tese, homens e mulheres adultos muçulmanos podem partilhar do mesmo espaço, desde que estejam impossibilitados de se casarem um com o outro em razão do parentesco, seja por consanguinidade, partilha da mesma ama de leite, ou parentesco por casamento¹⁷⁴. Porém, como a grande maioria das pessoas não são aparentadas, tornou-se necessário circunscrever espaços sociais masculinos e femininos, como também preservar os espaços de convívio familiar.

A importância da privacidade nas sociedades árabes é um aspecto profundamente enraizado em suas práticas culturais, sociais e arquitetônicas. Este princípio está presente de forma marcante no desenho das residências tradicionais, como nos pátios internos, elemento central em muitas casas. Esse espaço, geralmente cercado por paredes altas, serve como um refúgio privado ao ar livre, permitindo que as famílias desfrutem de luz natural e ventilação sem comprometer sua intimidade. A organização urbana árabe tradicional também evidencia a preocupação com a privacidade nas disposições dos bairros residenciais. As ruas estreitas e sinuosas, frequentemente sem saída, criam uma sensação de proteção e exclusividade. As entradas das casas, por sua vez, raramente estão alinhadas diretamente com o interior das residências, uma escolha deliberada para evitar a exposição direta. Nas palavras de Eça de Queiroz:

Nada mais fantasista do que uma casa árabe: a sua porta pequena, aberta no muro, ou se ergue sobre dois degraus, ou fica abaixo do nível da rua; o telhado levanta-se, agudo ou gótico, ou se achata em largos terraços; os *mucharabiês* dependuram-se em todas as posições os travejamentos fogem para a rua, as pedras lutam com os tetos... E tudo aquilo se equilibra, pende, pausa delicadamente no chão, parecendo que o vento a vai levar.¹⁷⁵

Outro elemento icônico é o *mashrabiya* (ou muxarabi), também citada por Eça, uma espécie de janela de madeira ou gesso que se projeta da fachada da casa, protegida com treliças intrincadas¹⁷⁶. Essa estrutura não apenas protege do calor intenso, permitindo a circulação de ar

¹⁷⁴ Soares, 2017, p.303.

¹⁷⁵ Queiroz, 1945A, p. 101

¹⁷⁶ “A *mashrabeya* consiste em uma ‘porta para dois mundos diferentes’. Sendo vista como uma espécie de nicho nas construções de mansões e palácios orientais, foi um item arquitetônico difundido principalmente entre o período de domínio turco-otomano e de líderes mamelucos, a *mashrabeya* é um recorte projetado para o lado externo das fachadas, como uma janela suspensa. Geralmente com gradis ou recoberta de treliças com padrões, permitia que do lado interno se pudesse ver o externo, mas nunca o contrário. Acabou sendo entendida como um símbolo da reclusão feminina aos espaços que a elas eram reservados, tendo contato com o mundo exterior através

no interior da casa, mas também desempenha um papel fundamental na preservação da privacidade. De dentro, é possível observar a rua ou a paisagem externa sem ser visto, garantindo o controle sobre a exposição visual. Eça descreve que o muxarabi é o principal encanto de uma casa árabe: “parece um relicário de igreja aplicado contra a fachada de uma casa, e, como um relicário, é bordado, rendilhado, recortado, poetizado”¹⁷⁷. Esse jogo de luz e sombra “poetizado”, essa presença privada que se projeta pelo espaço público e que desperta a curiosidade do visitante estrangeiro, foi muito explorada pela prosa queirosiana.

Á noite, aquelas ruas, delgadas como fendas, tristes, com seus arabescos, os seus *mucharabiêhs* de ambos os lados, tão próximos como lábios que se vão beijar, são impenetráveis à curiosidade dos astros e dos homens. Aquilo é escuro, silencioso e lúgubre. Nas janelas sombrias nenhuma luz recorta os fantásticos gradeados dos *mucharabiêhs*. Apenas, as vezes, um vulto passa devagar com a sua lanterna, levando adiante de si um círculo de claridade como um tapete que o precede. Aqui e além, um cão vagueia, latindo miseravelmente. É a hora em que toda a população se recolheu aos haréns!¹⁷⁸

A manifestação mais conhecida — e deturpada — da valorização da privacidade em casas árabes é o harém. Muitas vezes retratado como uma prisão para mulheres e um antro de orgias sexuais, o harém ilustra uma dimensão mais complexa do ideal de privacidade, como também a forma que ela é lida pelo olhar estrangeiro. Traduzido literalmente como "espaço sagrado ou inviolável", o harém não se refere apenas ao lugar reservado às mulheres, mas, também, ao espaço doméstico protegido, acessível somente à família e a visitantes íntimos. Ou seja, esses elementos arquitetônicos e de organização espacial possuem aspectos funcionais, mas também carregam significados simbólicos e sociais mais complexos do que era produzido pelo imaginário orientalista.

Mas, para Eça, as características desta arquitetura são consequências da necessidade do homem árabe em encarcerar sua mulher, pois essa era a representação que fazia sentido para o arcabouço cultural ocidental.

Todos os palácios pesados que existem no Cairo, são haréns: ali, o cuidado, a vigilância, a intenção de prisão, o sentimento que faz acompanhar sempre a mulher por um eunuco, ainda quando vai entre as quatro tabuas forradas de um coupé, explica os pesados muros, as portas chapeadas e ladeadas de

de relances, nunca com sua imagem sendo inteiramente exposta, mas presente de todo modo”. Paschoal, 2019A., p.85.

¹⁷⁷ Queiroz, 1945A, p.102

¹⁷⁸ Queiroz, 1945A, p. 147-148

escravos, e as gelosias, altas como prisões¹⁷⁹

Porém, mesmo retratando a mulher árabe como essa figura animalesca tanto pelo suposto viés do homem árabe — “a fraqueza do árabe honrado” —, como também do europeu, o escritor português tece uma explicação muito simpática à poligamia dentro do universo muçulmano, além de caracterizar a monogamia ocidental como sem graça e monótona. Para embasar suas descrições, afinal ele não tinha acesso à rotina de uma casa árabe e ao cotidiano de um harém, Eça utiliza a figura de um armênio educado em Paris — que convenientemente ele não lembra o nome —, com quem teria travado um longo diálogo, fonte de informações que podem ser entendidas como legítimas sobre temas considerados polêmicos para os padrões europeus, praticamente inacessíveis aos homens estrangeiros, como os citados harém, casamento árabe e poligamia. O uso desse interlocutor que é local, mas que ao mesmo tempo não é egípcio, segundo Teresa Coelho, é uma interessante “(...)tentativa de fornecer o ponto de vista do outro, embora não seja egípcio: permite criar verossimilhança, desmentir algumas crenças e ainda criticar a mulher europeia.”¹⁸⁰

A poligamia foi de todos os tempos uma necessidade de harmonia social. A vida árabe, na tenda, é extremamente individual: cada um tem o seu cavalo, a sua lança, trabalha para si, conduz os seus rebanhos, arma a sua tenda, defende-a só. O estado de guerra entre as tribos isola o homem de todo o auxílio, de toda a amizade, de toda a comunicação de interesses. O homem só pode contar consigo; é *ele só*. Não é, como nas sociedades organizadas, um membro, uma parte, uma unidade, que tem por trás de si quem o alumie, quem o transporte, e, para o defender, a polícia. Portanto, o grande interesse do árabe nômade é ganhar auxiliares: a maneira mais natural de os conseguir é o casamento — e a única maneira de obter muitos ao mesmo tempo, os casamentos numerosos, a poligamia. O chefe, assim, quantas mais mulheres abriga na tenda de pele de camelo, tantas mais lanças reúne em volta de si para o dia da batalha, tantas mais caravanas protetoras tem para o seu rebanho, tanto mais temido é no deserto. A mulher é o auxílio, o pacto, o tratado. Firma-se a paz com o chefe inimigo tomando para esposa sua filha ou sua irmã: celebram-se festas sobre a tenda, os dois chefes mergulham as mãos no sangue de um camelo branco, e sob as estrelas, diante do deserto e das caravanas, estabelece-se a concórdia. Assim, na velha vida errante, a mulher é a pacificação!¹⁸¹

O trecho acima, retirado do relato queiroziano, poderia ser facilmente um exemplo para o texto *O tráfico de mulheres: Notas sobre a “Economia Política” do Sexo*, de Gayle Rubin,

¹⁷⁹ Queiroz, 1945A p. 102-103.

¹⁸⁰ Coelho, 2024, p. 229.

¹⁸¹ Queiroz, 1945A, p. 156-157.

em que a antropóloga, dialogando com Lévi-Strauss, Marx, Engels e Lacan, aborda a construção dos sistemas de parentesco a partir da *troca de mulheres*. Como em uma troca de presentes, a troca de mulheres estabelece laços entre quem presenteia (homens) e quem é presenteado (também homens), criando estruturas de organização social através das mulheres, mas que são conduzidas pelos homens e que firma o parentesco entre eles. Rubin explica que

Os sistemas de parentesco não se limitam simplesmente a trocar mulheres. Eles trocam também acesso sexual, status genealógicos, nomes de estirpes e ancestrais, direitos e pessoas — homens, mulheres e crianças — dentro de sistemas concretos de relações sociais. Essas relações sempre incluem determinados direitos para os homens, e outros para as mulheres.¹⁸²

Eça compreende a poligamia árabe como uma troca de mulheres que proporciona alianças, suporte e benefícios, tanto num contexto histórico-cultural de nomadismo, quanto nos centros urbanos do Egito contemporâneo: “quando possui no seu harém uma mulher aparentada com as famílias poderosas, ligada aos influentes e aos cortesãos, o árabe tem uma garantia contra as violências imprevistas do paxá. A mulher, aqui, é a proteção.”¹⁸³

Assim, as mulheres dão corpo ao elemento pelo qual o pacto entre homens é firmado. O poder, a proteção, os direitos atravessam as mulheres, mas não lhes pertencem. E, pelo descrito no relato de Eça de Queiroz, o sistema de matrimônio poligâmico garantiria certa harmonia social a partir de laços protagonizados e estabelecidos por homens. Entretanto, apesar da simpatia e compreensão por essa estrutura marital apresentada no relato, a poligamia, seja no contexto nômade ou no contexto urbano, é descrita como uma forma primitiva de organização social, permanecendo como um aspecto pitoresco e curioso do Oriente, uma possibilidade distante e irreal que seduzia o europeu ao mesmo tempo que o assustava.

3.1. Noites feéricas – dançando entre *Awalin* e *Ghawazi*

O capítulo de *O Egito* em que Eça de Queiroz descreve as apresentações de dança por ele presenciadas, recebeu o nome de “A dança das Almeias”. Segundo o *Grande Dicionário Português*, de Antônio de Morais Silva — e ele realmente é um grande dicionário, dividido em 12 volumes, cada um com mais de mil páginas —, o termo *almeia* tem como significado

¹⁸² Rubin, 2017, p. 24.

¹⁸³ Queiroz, 1945A, p. 157.

“cantadeira, bailadeira indiana ou egípcia, cujas danças lascivas são acompanhadas de cantos, em geral improvisados (...)”¹⁸⁴

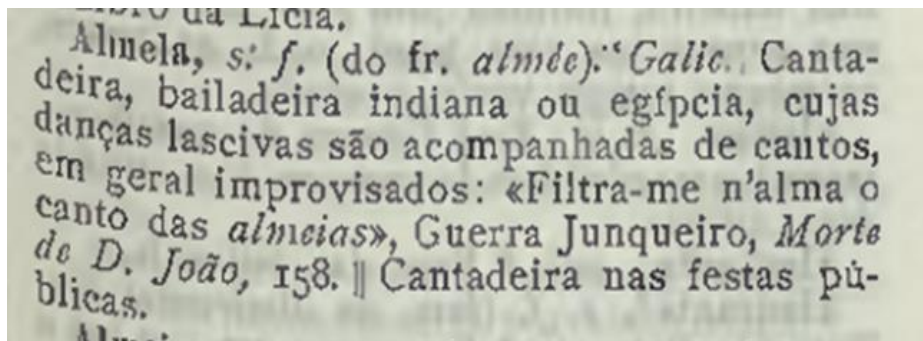


Figura 7. Recorte de captura de tela da edição nº10 do *Grande Dicionário Português*, disponibilizado no site da Biblioteca Nacional¹⁸⁵

Um dicionário que temos mais familiaridade no Brasil é o *Michaelis* de língua portuguesa, que, na sua versão online, mostra a palavra *almeia* tendo como significado primeiro “bálsamo natural, produzido no Oriente, usado em farmácia e perfumaria. Etimologia de origem árabe *al-may‘ah*.”¹⁸⁶, e como significado secundário “dançarina egípcia de estilo sensual, cujas danças são acompanhadas de cantos. Etimologia de origem árabe *‘ālimah*, via francês *almée*.”¹⁸⁷ O segundo significado indicado pelo dicionário *Michaelis* explicaria o título do texto de Eça, como “a dança das dançarinas sensuais do Egito”, como também deixa algumas pistas sobre a historicidade da figura da almeia (*alméh*). Já no dicionário online *Priberam* constam como significados “1. Dançarina indiana. 2. (Figurado) Diz-se da dançarina que se requebra com indolência agradável. 3. Bálsamo de estoraque.”¹⁸⁸

Será que a dançarina egípcia se mudou para a Índia? Entre a egípcia e a indiana, a dançarina oriental dicionarizada segue sendo sensual e indolente, além de homogeneizada, pois, seja ela egípcia ou indiana, para um olhar orientalista todas podem ser consideradas almeias.

Eça nomeia as dançarinas como almeias no título de seu capítulo. Entretanto, durante a maior parte de sua descrição se refere a elas como *ghawazi*¹⁸⁹, fato importante de ser analisado

¹⁸⁴ Silva, 1949-1959. Tomo I, p. 655.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Michaelis. Almeia¹

¹⁸⁷ Michaelis. Almeia²

¹⁸⁸ Priberam. Almeia.

¹⁸⁹ A grafia da transliteração deste termo pode aparecer de diversas formas: *ghawazi*, *ghawaze*, *ghawázee*, *ghawa'zee*, *ghawâzi* (no plural) e *ghazia*, *gazia*, *ghazeah* (singular).

já que esses dois nomes, *ghawazi* e *awálim* (plural da palavra árabe *alméh*, origem etimológica de almeia)¹⁹⁰, percorrem a história do Egito contemporâneo, com significados que foram se modificando de acordo com o contexto, mas sempre relacionados à dança. Entender como a distinção entre *awálim* e *ghawazi* funcionava é de extrema importância para entender o status artístico e social dessas mulheres, e o impacto da interferência estrangeira em suas vidas e no seu fazer artístico e laboral.

Durante o século XVIII, *ghawazi* e *awálim* eram grupos bem específicos de dançarinas que atuavam sob remuneração, com um claro recorte de classe nos seus espaços de atuação. As *awálim* se apresentavam para um público abastado, em festejos realizados em haréns (espaços reservados para a convivência das mulheres no ambiente doméstico). Eram educadas em diversas formas artísticas: dançavam, cantavam, tocavam instrumentos musicais, recitavam poesias e trechos do Corão. O próprio significado do nome resumia sua atuação: mulher culta, instruída.¹⁹¹ Caso se apresentassem para um público também masculino, o faziam atrás de um biombo ou cortina, de forma velada, onde só sua voz e música era acessada por esse público.¹⁹²

Já as *ghawazi* eram dançarinas públicas que se apresentavam na rua, em festividades populares, cafés, casamentos e outros eventos como os *mawalid*, as festas de santos sufis, muito populares entre as classes mais baixas, e que eram apenas tolerados, mas não aprovados, pelo Islã das elites.”¹⁹³ Tais festividades e, por conseguinte, as apresentações das *ghawazi*, tornaram-se mais frequentes a partir da chegada dos homens da comitiva de Napoleão que ansiavam acessar as mulheres egípcias e suas danças. Os franceses incentivavam a realização desses eventos e, consequentemente, tornaram-se fonte de renda para essas dançarinas (como também para prostitutas e para mulheres que atuavam nos dois ofícios). As apresentações de dança também eram atrações turísticas.

Para viajantes que iam ao Egito, algumas atrações eram fundamentais de serem descritas: as pirâmides, os templos faraônicos, as paisagens bíblicas, as pitorescas ruelas da cidade do Cairo com seus minaretes e janelas de treliça de madeira (*mashrabias*) e a dança oriental.¹⁹⁴

¹⁹⁰ As grafias dessa transliteração também podem aparecer como *awálim*, *awalem*, *awálim*, *awalin*, *awálin*, etc (no plural) e *almé*, *alme*, *almeh*, *halmeh*, *alimeh*, *halimeh* etc (no singular).

¹⁹¹ Salgueiro, 2012, p. 33.

¹⁹² Existem pesquisas em andamento que apontam uma possível continuidade entre o fazer artístico das *awalin* e das *qiyân*, mulheres escravizadas, artistas do Califado Abássida (entre os séculos VIII e XI) que recebiam treinamento formal em música e canto, porém ainda é uma questão a ser melhor investigada, como ressalta Naiara Assunção, “seria necessário o estudo de fontes otomanas para dar conta da possibilidade da continuidade das funções ligadas ao entretenimento entre *qiyân* e *awálim*.” Assunção, 2021, p. 51.

¹⁹³ Salgueiro, 2012, p. 30.

¹⁹⁴ Assunção; Paschoal, 2022, p. 14.

O impacto dessa invasão turística estrangeira foi fator importante nas transformações sofridas nos modos de vida de quem sobrevivia de danças para entretenimento no Egito, provocando reações e adaptações.

O contexto egípcio na virada do século XVIII para o XIX era conturbado, permanecia como um domínio do Império Turco-otomano, mas, na prática era governado por um desfile de líderes mamelucos¹⁹⁵ e seu exército, impondo pesados impostos à população, aumentando a pobreza local e os conflitos internos. A combinação desse cenário com a invasão francesa provocou uma espécie de êxodo voluntário das *awálim* de maior renome, que abandonaram o Cairo em direção à região do *Said*.

Assim que o exército francês entrou no Cairo, a maior parte das *awálim* de classe alta deixaram a capital devido ao seu desprezo pelos franceses. Somente no final da presença francesa elas retornaram, embora permanecessem escondidas e se recusassem a se apresentar para os franceses.¹⁹⁶

Essa movimentação abriu brechas para que dançarinas não-*awálim* do Cairo passassem a se anunciar como *awálim*, para atender a demanda do mercado como também pleitear melhores remunerações. Portanto, as apresentações assistidas pelo público estrangeiro provavelmente foram de *ghawazi*, mesmo quando estas se apresentavam sob o nome de *awálim*. Ou seja, a distinção entre *awálim* e *ghawazi* foi se transformando e a divisão de classe não era mais tão determinante para o uso de uma nomeação ou da outra. A separação entre *awálim* e *ghawazi* foi sendo despedaçada, com seus escombros se misturando e sendo utilizados para a construção de novos significados para esses nomes. Portanto, faria sentido Eça de Queiroz iniciar um capítulo abordando a *dança das almeias* mas descrever apresentações de *ghawazi*, já que essas denominações foram se modificando no decorrer do século XIX.

Entretanto, Teresa Pinto Coelho destaca que o nome do capítulo foi dado pelo filho de Eça, não estando presente no material manuscrito, em um contexto em que almeia já figurava em vários dicionários de língua portuguesa¹⁹⁷. Entretanto, não é apenas no título da sessão que o termo aparece; também está presente em alguns outros momentos do relato, sempre com sentido de dançarina. Esse é um ponto interessante para investigações futuras: buscar mapear o

¹⁹⁵ Casta militar formado por indivíduos escravizados, oriundos principalmente do Cáucaso e Ásia central.

¹⁹⁶ “As soon as the French army entered Cairo, the bulk of higher-class left the capital because of their contempt for the french. Only toward the end of the french presence did they return, although they remained hidden and refused to perform for the french.” Nieuwkerk, 2006, p. 30. [Tradução Livre]

¹⁹⁷ Coelho, 2024, p.235.

processo em que o vocábulo *almeé* (francês) esteve tão presente em Portugal a ponto de ser aportuguesado como almeia e se tornar parte do vocabulário português como sinônimo de “dançarina egípcia/indiana (sensual)”, significado que coaduna com o texto do relato queirosiano:

A um dos lados, uma orquestra árabe executava, sobre instrumentos e som metálico e plangente, melodias dum encanto estranho, doces e sensuais. Ao centro dançavam as almeias. Foi ali que eu vi pela primeira vez as danças das *ghawazis*. As *ghawazis* são propriamente as dançarinas do Egito, e tiram este nome bárbaro do nome da sua tribo. Formam uma espécie de casta, com genealogias especiais, hábitos e vestuários próprios, quase uma linguagem sua. Afirmam mesmo que pertencem a uma raça distinta.¹⁹⁸

(...) Mas, ordinariamente, formam tribos errantes, que viajam e acampam um pouco por toda a parte; por vezes, seguem os exércitos em marcha; acompanham as caravanas de Meca e aparecem em todas as festas religiosas. São sempre o centro da alegria.¹⁹⁹

Nos parágrafos acima, além de Eça utilizar almeia como sinônimo de dançarina, ele também informa que as *ghawazi* possuíam esse nome “bárbaro” em decorrência da sua “raça”, da sua “tribo”. É importante notar o olhar curioso que Eça lançava ao Egito, buscando esmiuçar e explicar aquilo que lhe chamava atenção. Não era apenas uma descrição do que ele assistiu, mas também um compilado de suas indagações e leituras explicativas que complementavam sua percepção. Esse viés etnográfico do texto de Eça está em consonância com teorias científicas do século XIX, herdeiras das ideias iluministas de racionalizar e ordenar o mundo.

Um exemplo desse aspecto é como Eça de Queiroz utiliza a ideia de raça em diversos momentos de seu relato como uma espécie de sinônimo de nacionalidade, porém pautado em determinismo biológico e geográfico. Exemplos: a “raça dos ingleses”, a “antiga raça dos egípcios”. Atribui às características culturais uma origem natural, praticamente inescapável, um destino. Teresa Pinto Coelho aponta a influência das obras de Hippolyte Taine sobre a forma com que Eça aborda a temática da raça em seu relato, sempre relacionando-a ao meio²⁰⁰. A autora ressalta a plausibilidade dessa interpretação ao constatar que, em 1867, Eça de Queiroz já havia traduzido trechos do livro de Taine — *Voyage en Italie* — publicando-os no *Distrito de Évora*²⁰¹.

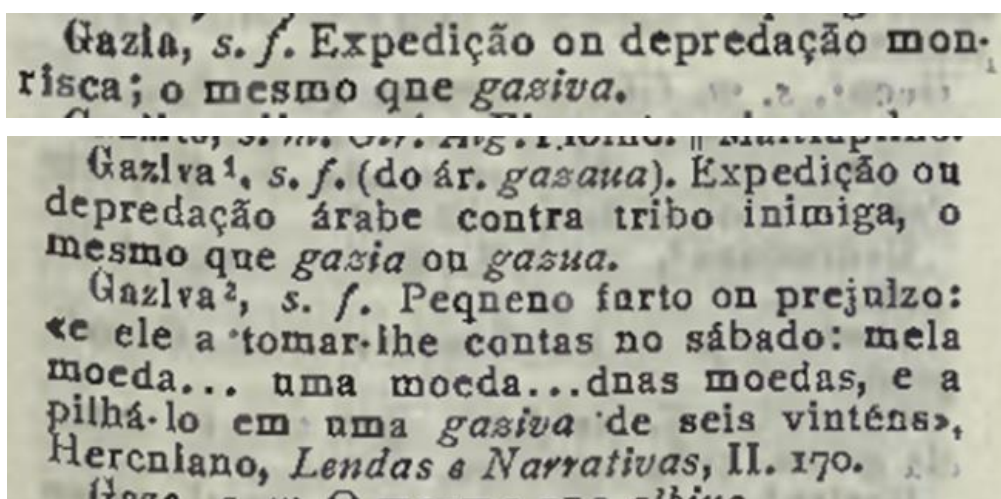
¹⁹⁸ Queiroz, 1945A, p. 333.

¹⁹⁹ Idem, p. 334.

²⁰⁰ Coelho, 2024, p. 108.

²⁰¹ Coelho, 2024, p. 108

A “origem das *ghawazi*” ainda é um tópico contraditório entre pesquisadores de dança do ventre e cultura árabe, com pontos de vista desviantes, mas que, de alguma forma, apontam uma ligação das *ghawazi* com a etnia *romá* (cigana²⁰²). Naiara Assunção explica que “em relação ao significado do termo “*ghawazee*”, o professor de língua árabe Ammar Sayed indica que a palavra é uma derivação do verbo em árabe “*ghaza*” que significa “invadir” e que, portanto, “*ghawazee*” significa “invasoras.”²⁰³ Novamente no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, os termos *gazia*, *gaziva* e *gazua* possuem significados intercambiáveis, que podem ser resumidos em uma espécie de expedição ou depredação realizada por árabes/mouros contra um agrupamento inimigo. Essas entradas no *Grande Dicionário* evidenciam a historicidade do sentido de “invasão” associado a esses termos, que estão etimologicamente ligados ao vocábulo árabe contemporâneo *ghaza*.



²⁰² “Desse modo, convém explicar que os grupos genericamente chamados de “ciganos” pertencem à etnia denominada Rom (singular) ou Roma (plural). Os estudos no campo da ciganologia subdividem os povos ciganos em diversos grupos étnicos, sendo os três principais: Rom, Sinti e Calon. (...) Cigano, portanto, é um exônimo para a etnia Romá, que expressa uma pluralidade identitária: calon, rom, sinti, kalderash, moldovaia, lovaria. Essas categorias comportam outras diferenças étnicas, logo não constituem unidades homogêneas.” Menini, 2021, p.17. A partir desse ponto, irei me referir à etnia *romá* como povo cigano, terminologia adotada por grande parte dos subgrupos ciganos que existem no Brasil e que utilizam o termo como mecanismo de identificação política no pleito por direitos dentro do Estado brasileiro – entre outros motivos. Porém, é importante ressaltar que cigano/*gitano*/*gypsie* são nomes impostos aos ciganos e que em outros contextos socioculturais são denominações consideradas ofensivas.

²⁰³ Assunção, 2021, p. 49.

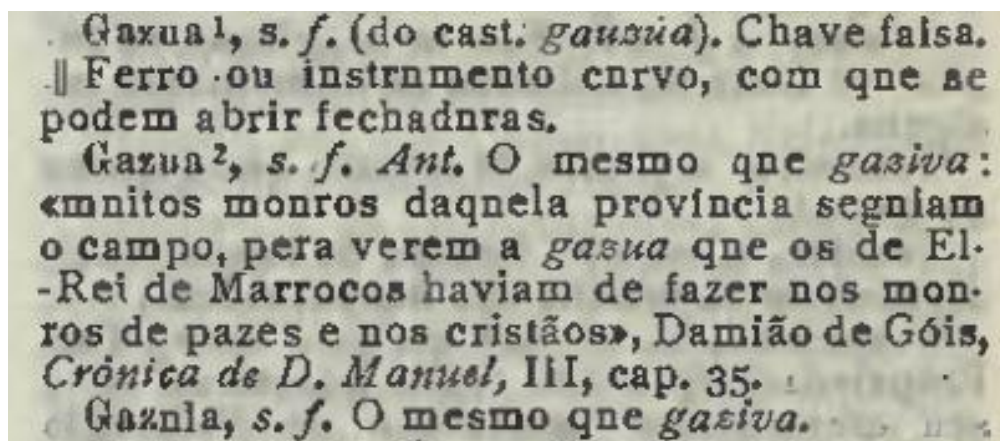


Figura 8, 9 e 10. Recortes da página 549 do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, tomo V.²⁰⁴

Tendo como significado a ideia de invasores, o termo pode indicar os próprios árabes, já que “(...) até o século XIX o Egito não era considerado plenamente árabe, apesar de ter sido dominado por essa etnia no século VII”.²⁰⁵ Também pode ser uma referência à migração dos ciganos. Há uma justificativa mais romântica, dada por Khayria Mazin, *ghazia* de Luxor ainda em atuação, de que o nome *ghawazi* significaria “invasoras de corações”²⁰⁶. Há uma compreensível disputa narrativa acerca do significado dessa nomeação, na qual o argumento de Khayria Mazin torna mais lúdico e positivo um nome que é cercado de preconceitos e estereótipos. Também retoma a questão cigana, pois Khayria Mazin faz parte do grupo Nawar, um dos subgrupos que habitam o Egito. Porém, a carga depreciativa que foi atribuída ao termo *ghawazi* foi o motivo que levou Khayria a não mais se denominar como *ghazya*, optando por *raqqasah shaabi* (dançarina folclórica, dançarina popular), como registrado em entrevista feita pela pesquisadora Heather Ward em 2018²⁰⁷.

É fato já investigado pela historiografia que populações ciganas frequentemente atuam em ofícios de entretenimento, como aponta Nathalie Menini sobre a relação deles com o desenvolvimento da arte circense no Brasil.²⁰⁸ Em diversas culturas, nos processos de estruturação de identidades nacionais, houve forte presença cigana no desenvolvimento de expressões artísticas, como o flamenco na Espanha.²⁰⁹ Mas o reconhecimento desse papel nem sempre acontece; ao contrário, há apagamento de tais contribuições. No processo da sua

²⁰⁴ Silva, 1949-1959, p. 549.

²⁰⁵ Salgueiro, 2012, p. 31.

²⁰⁶ Assunção, 2028, p. 49.

²⁰⁷ Ward, 2018, p. 13.

²⁰⁸ Menini, 2021, p. 167.

²⁰⁹ Guimarães; Jimenez-Royo, 2023, p. 7.

diáspora, o trabalho artístico foi estratégico para conseguir alguma aceitação nos locais em que transitaram e um dos principais meios de sobrevivência. Músicos, dançarinos, cantores, artistas circenses, adestradores de cavalos, produtores, agenciadores... Um amplo leque de trabalhos ligados ao entretenimento em geral, o que aponta para a plausibilidade da presença cigana entre as *ghawazi*.

Porém, inferir que todas as profissionais de dança que se intitulavam *ghazia/ghawazi* no Egito do século XIX eram ciganas é um passo muito complexo e difícil de ser feito. A partir do levantamento bibliográfico, é possível falar de uma presença cigana entre as *ghawazi*, mas não como sua totalidade. Me aproximo e dialogo com trabalhos que apontam a identidade *ghawazi* como um ofício artístico vivido por mulheres de classes baixas e de grupos marginalizados da sociedade egípcia, como a população cigana. O próprio Eça de Queiroz contribui com essa perspectiva ao afirmar que as *ghawazi* não eram muito diferentes do restante da população egípcia.

Dizem-se descendentes da antiga família dos Ramacidas, tão célebre pelas suas relações com Harun al-Raschid, o herói caprichoso de *As Mil e Uma Noites* e de tantas outras lendas árabes. Todavia, o tipo destas almeias não apresenta uma diferença radical do tipo egípcio.²¹⁰

Mesmo com as hipóteses com que Eça descreve as *ghawazi*, como oriundas de uma tribo bárbara, ou descendentes de uma linhagem célebre rememorada em contos árabes, ainda assim, elas se assemelhavam ao tipo egípcio. Ou seja, o que destacava as *ghawazi* era a sua dança, o ofício de entretenimento, o fazer artístico que as colocava em evidência, literalmente desveladas perante o olhar europeu. No mais, eram semelhantes ao restante da população egípcia.

Contudo, apesar da aparência talvez comum dessas mulheres, curiosamente Eça conseguia enxergá-las na iconografia do Egito Antigo, em desenhos e símbolos que preenchiam as paredes de templos e tumbas. Além disso, segundo Teresa Coelho, a forma com que Eça faz essa descrição é extremamente semelhante ao que Nerval havia feito anteriormente em seu relato *Voyage en Orient*.²¹¹

Porém, é interessante ressaltar que Eça não visitou os túmulos dos faraós. E, mesmo se tivesse visitado, não encontraria cenas de dança decorando túmulos reais, pois como descreve Luís Manuel de Araújo, cenas lúdicas e cotidianas eram registradas em túmulos de

²¹⁰ Queiroz, 1945A, p. 333-334.

²¹¹ Coelho, 2024, p. 237.

funcionários.²¹² Portanto, é o acúmulo de leituras feitas por Eça, como a narrativa de Nerval, que forneceu grande parte das informações que o autor português utilizou, adaptando-as, para descrever as *ghawazi*.

Outra questão que não envolve apenas o relato queirosiano é a interpretação de imagens estáticas como representação de movimentos. Uma imagem com um único posicionamento de braços, uma única pose de um corpo de perfil, não é um indicativo do caminho feito pela movimentação do corpo até chegar naquela posição, como também o feito para sair dela. Ela pode insinuar determinado movimento, mas dificilmente representa uma dança. Esta questão fica ainda mais complexa quando é sobre a produção iconográfica do Antigo Egito.

Primeiramente, como ressaltado pela egiptóloga Patrícia Spencer, a civilização egípcia antiga durou mais de 3 mil anos e possivelmente vivenciou significativas mudanças em suas práticas artísticas no decorrer desse período.²¹³ O que sobreviveu da iconografia da antiguidade egípcia e chegou até nós é parte da arte canônica, oficial, produzida a partir dos interesses da elite e com rígidas regras de execução que não objetivavam uma reprodução realista do corpo humano nem de seus movimentos; ao contrário, evitava-se o uso de perspectiva e profundidade para que nenhum elemento retratado escondesse outro. Não tinha um objetivo informativo, descritivo ou didático. Era empregada uma linguagem simbólica, com “significados específicos que faziam sentido dentro de convenções culturais específicas.”²¹⁴ No caso de figuras humanas, o objetivo era deixar o máximo do corpo em evidência, com partes sendo retratadas num ângulo frontal, enquanto outras estão de perfil, criando torções e posicionamentos dificilmente praticados.²¹⁵

Assim, ao tentarem mostrar o máximo de traços daquilo que se ilustra, os egípcios preferiam representar o rosto das pessoas em perfil; os olhos e a boca eram considerados como melhor vistos de frente, para tanto, no rosto em perfil, eram colocados um olho inteiro e metade da boca de frente; os ombros também eram representados de frente, enquanto o tórax e os seios femininos de perfil; já o ventre e o quadril eram colocados em três quartos, para que se pudesse representar o umbigo; as pernas e os pés, por sua vez, apareciam em perfil;²¹⁶

Sobre as representações de dançarinas nos antigos murais egípcios, Patrícia Spencer é

²¹² Araújo, 1988, p. 48.

²¹³ Spencer, 2003, p. 114.

²¹⁴ Assunção, 2021, p. 33.

²¹⁵ Assunção; Lelis; Paschoal, 2022p. 19-20.

²¹⁶ Balthazar, 2011, p.36.

muito esclarecedora ao demonstrar a relação das cenas iconográficas com a escrita hieroglífica que as acompanha:

Nas paredes dos templos e tumbas egípcias, as figuras muitas vezes funcionavam como determinativos pictográficos, ajudando a complementar ou esclarecer o significado do texto ao lado. A intenção do artista, portanto, não era representar com exatidão os movimentos específicos realizados por dançarinas reais, mas sim retratar uma figura que fosse claramente reconhecida como alguém que estava dançando. Por isso, as dançarinas eram frequentemente mostradas em poses características da dança — com os braços erguidos, uma perna dobrada ou com a ponta do pé apoiada no chão, como se estivessem prestes a se mover. Os passos e movimentos reais da dança no Egito antigo, no entanto, podem ter sido bem diferentes daqueles representados nessas cenas de tumbas e templos.²¹⁷

Portanto, torna-se inviável deduzir qualquer dança a partir dessas imagens, pois além de não terem o objetivo de representar fielmente movimentos, é uma projeção ver nelas a representação de uma dança contemporânea. Interpretamos a partir do que nos é conhecido, dos nossos acúmulos, das convenções culturais em que estamos inseridos.²¹⁸ Nós lemos/vemos para além do símbolo. Porém, quando não há partilha dos sistemas de representação com quem produziu a imagem, a leitura fica turva, de difícil acesso, acabando por informar muito mais sobre a formação discursiva de quem está lendo/vendo/interpretando do que sobre quem produziu a representação. Cabe aqui a afirmativa de Said de que para o discurso orientalista fazer sentido dependia muito mais do Ocidente do que do Oriente.²¹⁹

Ao ver as *ghawazi* nas figuras dos túmulos dos faraós, Eça está acionando um dos principais procedimentos do discurso orientalista, que coloca o Oriente fora do tempo, sempre passado, anacrônico. Essa interpretação se sobrepõe sobre a representação, sem se preocupar em ter qualquer aderência com os significados iniciais ou com uma possível tradução dos símbolos agenciados. As *ghawazi* que Eça assistiu dançando seriam as mesmas dançarinas retratadas nos baixos-relevos dos túmulos antigos, não importando os mais de três mil anos de intervalo, nem todas as transformações vivenciadas no território egípcio nesses mais de três milênios. Ir ao Egito era visitar o passado.

²¹⁷ “Figures in Egyptian wall scenes often served as a kind of pictographic determinative to the accompanying text. The intention of the artist would, therefore, have been to show a figure that was recognizably “dancing” rather than to depict accurately specific movements as made by genuine performers. Thus dancers were shown in distinctive “dancing” poses, with their arms raised and often with one leg bent, or one foot resting on its toes as if the dancer was about to move. The actual steps and movements of ancient dance in Egypt might have been quite different from those depicted in tomb or temple.” Spencer, 2003, p. 121. [tradução livre]

²¹⁸ Hall, 2016. p. 35.

²¹⁹ Said, 2007, p. 52

Esse Oriente contém vários tempos, vários passados que se misturam de forma indistinta. Assim, ao mesmo tempo que afirma que a iconografia do Egito Antigo representa as *ghawazi*, Eça também levanta as possibilidades de serem uma tribo errante, ou descendentes de uma família de renome do Império Turco Otomano, sem considerar todo o processo histórico envolvido nessas possibilidades. Novamente, o Oriente possui todos os tempos, cristalizado fora do tempo, fora da história.

3.2. Sensualidade e êxtase ritual: “o cântico da carne exaltada”

Poderia até ser entendido como sacrilégio juntar sensualidade e fé, mas não quando é em um cenário oriental a partir de uma ótica ocidental. O Oriente é um espaço diferente, onde seria possível um homem estrangeiro experimentar espiritualidade e lascívia juntas, sem culpa, um lugar fora do tempo, um mundo místico de mil e uma sensações. No relato de Eça de Queiroz, o êxtase de assistir à apresentação das *ghawazi* mesclava sensualidade e rito:

Aí, as ghawazis, cercadas pelo povo, aplaudidas, animadas pelo olhar excitado dos homens, sentindo-se compreendidas, achando-se no seu meio natural, adquirem a “fé”, o instinto genial da graça no movimento, da beleza na atitude. Sempre que as vi dançar em festas populares, senti-me dominado por aquele baile misterioso, quase lúgubre, de uma sensualidade tão grave que mais parece um culto do que um espetáculo.²²⁰

E é nesse aspecto mágico, espiritual, transcendental que a dança das *ghawazi* se torna interessante e digna de nota. É como expressão do espírito egípcio, não enquanto expressão artística, mas a corporificação de um rito em que a carne é exaltada.

No entanto todo o baile é tão grave, tão largo, tão silencioso, tão misterioso, que lembra um rito sagrado. Aquelas danças veem certamente de um velho culto lascivo da Assíria. Celebram o mistério da voluptuosidade: não há ali a expressão violenta do desejo; não se foge, não se provoca, não se irrita, não se sucumbe. Não há ação naquelas danças: figuram apenas a mulher, o ser animal tomado de amor. É limitado e é profundo. A ação está toda concentrada no corpo. É o cântico da carne exaltada. Nada de grotesco, de obsceno ou de baixo. A sensualidade, ali, é poética, é idealizada, e não há espetáculo mais belo nem mais estranho do que a visão daquelas dançarinas, resplandecendo fantasticamente ao clarão dos archotes, com os seus vestidos vermelhos

²²⁰ Queiroz, 1945A, p. 337

reluzindo em reflexos acetinados, todas cobertas de cequins de ouro, movendo-se na celebração lasciva e sacerdotal das suas danças, entre a roda dos turbantes apinhados, alumiados de brancuras de luar.²²¹

Pescando algumas palavras-chave do trecho acima para construir uma frase, tenho: Misterioso; profundo; poético; estranho rito sagrado de um velho culto lascivo da Assíria onde celebram o mistério da voluptuosidade através da sensualidade do corpo da mulher que dança resplandecendo fantasticamente enquanto animal tomado de amor. Ufa. Uma sentença grandiloquente. Muitos adjetivos, metáforas e associações simbólicas fazem parte do texto de Eça de Queiroz.

Como enfatiza Álvaro Manuel Machado, essa característica da prosa queirosiana — as amplas descrições adjetivadas — pode ter sido desenvolvida a partir da influência da leitura das obras de Flaubert²²². Também poderia ser o estilo que ele se identificava enquanto escritor e que essa primeira identificação tenha sido o motor para sua admiração por Flaubert. Mas independente dos caminhos, é um tipo de escrita que causa impacto, uma estética que, bem empregada, cativa. Porém, toda poética tem sua política. Enquanto há uma supervalorização de algumas características, outras são negligenciadas.

Essa descrição superlativa dos supostos aspectos rituais é expressão da experiência estrangeira ao presenciar uma apresentação artística em uma comunidade com a qual ele não tem compartilhamento de repertório cultural, que o permitiria acessar as camadas de significados e interações presentes naquelas apresentações. Todo o encanto despertado por aquela interação (não só das dançarinas e músicos, mas o diálogo que existe com o público que compreende, responde, interage, incentiva) só poderia ser explicado como algo mágico.

Criatividade, treino, desenvolvimento técnico, carisma, consciência corporal, inteligência, leitura musical, interpretação. Tudo isso é colocado de fora, não faz parte da equação, nublado pela mística, pelo sobrenatural, que é o caminho mais fácil de interpretação em um viés eurocentrado. Esse modo de olhar está assentado na dualidade razão/emoção, muito frequente do discurso orientalista, em que o ocidental é o racional e o oriental é o emocional. Mas, essa simples oposição esconde vários níveis e intencionalidades acionadas em diferentes momentos e, de acordo com os interesses empregados.

Como exemplo, o frio e racional europeu se dirige ao Oriente para experimentar o calor das emoções e dos corpos orientais. Essa outra corporalidade, para ser acessada, precisa ser

²²¹ Idem. p. 341-342.

²²² Machado, 1983.

mística, espiritual, ritualística, animalizada, pois não opera em patamar considerado humano: é transcendental como um culto antigo e selvagem, primitivo, agindo segundo impulsos e paixões. Se é espiritual, não há culpa para o homem europeu se extasiar com uma apresentação de dança ou com as relações sexuais com uma prostituta egípcia. É uma experiência carnal que comove o espírito. Mas, quando esse corpo e cultura são inacessíveis em seus significados, não se enquadrando nas expectativas eurocentradas, a incompreensão estrangeira se justifica animalizando e brutalizando o outro.

Nas pinturas orientalistas, esses artifícios também são utilizados. Segundo Paschoal, “(...) as pinturas forçam esta ideia através de inserção de animais ou frutas junto da composição, que podem até mesmo parecer deslocados do contexto, mas revelam o sentido de acentuar o primitivismo e incivilidade dos árabes.”²²³ A dançarina é serpente e também felino que está sempre pronta para dar o bote; a música é estranha, monstruosa, irritante.

(...) depois, ao pousar levemente no chão, todo o corpo vibra, com um estremecimento elétrico, como a contração de um réptil lascivo.²²⁴

O seu rosto não se distinguia bem: era bronzeado e duro. O círculo dos fachos cintilava em cima; as *durbakas* gemiam, as castanholas, com um som agudo, irritavam os nervos.²²⁵

Uma delas, sobretudo, pareceu-me admirável. Era feia e o seu rosto tinha uma expressão de sensualidade quase insultante. Delgada, fina, nervosa — não desta delicadeza de miss ou de loreta romântica, mas da agilidade e da ductilidade dos tigres, dos leopardos, dos gatos e de todos os animais cruéis e lascivos —, os seus braços tinham movimentos admiráveis, ondulados, lânguidos e infinitamente doces: tinham movimentos quase melódiosos.²²⁶

Ao pé delas, uma mulher velha, adunca, curvada, seca, negra, de cabelos grisalhos e descompostos, tocava no *rebab* com uma agitação convulsiva. Um homem, com um joelho em terra, a cabeça inclinada, feria as cordas da *durbaka*.²²⁷

A dançarina estremece como um “réptil lascivo”, “era feia”, mas insultantemente sensual. Como afirmou Young, “(...) a aversão carrega sempre a marca do desejo.”²²⁸ Delgada e nervosa, a *ghazia* era flexível como um felino cruel e lascivo. Como elemento de oposição

²²³ Paschoal, 2019A, p. 125

²²⁴ Queiroz, 1945A, p.340.

²²⁵ Queiroz. 1945A, p 343

²²⁶ Queiroz. 1945A, p. 342

²²⁷ Queiroz, 1945A, p. 339.

²²⁸ Young, 2005, p. 139.

estava a mulher que tocava o *rebab*²²⁹: velha, adunca, seca, negra, curvada, grisalha, descomposta, agitada. Já o homem, sem uma lista de adjetivos para qualificá-lo, apenas feria as cordas inexistentes do *derbak*²³⁰, que é instrumento de percussão, não de cordas.

É interessante perceber que análises de pinturas orientalistas que retratam dançarinas egípcias e a mulher árabe, identificam recursos muito semelhantes ao utilizado por Eça de Queiroz em seu relato. Na pintura *La grande odalisque*, de Jean-Auguste Dominique Ingres, analisada por Nina Paschoal, a mulher ali representada tem suas formas intencionalmente distorcidas pelo pintor, produzindo uma aparência felina e grotesca.²³¹

(...) a mesma imagem admirável e sedutora da mulher árabe, livre, disponível e que atende aos prazeres machistas e masculinos, também lhes causa espanto e aversão. Estas mulheres podem servir para prazeres, mas nunca para um casamento como as europeias. Eram levadas como objetos ou, pior, como seres inferiores que não conseguem se desprender ou controlar ímpetos naturais. A imagem da odalisca de Ingres é um grande exemplo desta interpretação dúbia.²³²

Já sobre a pintura *Almée, an egyptian dancer*, de Gunnar Berndtson, além de ressaltar que dificilmente o pintor teria tido acesso a um harém e à apresentação de uma *Alméh*, Paschoal também chama a atenção para um detalhe presente nessa obra: um homem negro, abaixado no canto da imagem, nas sombras, com um instrumento percussivo. “Outro detalhe curioso, e utilizado muitas vezes como um recurso estilístico e imbricado de significados, é a presença de um eunuco ou serva sempre de cor de pele negra.”²³³ É um recurso que demonstrava a hierarquização dos indivíduos orientais, onde a dançarina, alvo do desejo europeu, é retratada dentro de um padrão de beleza embranquecido e seu servo/serva é uma pessoa negra que não é (abertamente) atrativa ao europeu, só estando ali como elemento do exotismo e como suporte para a cena, um contraste para ressaltar a beleza e sensualidade da dançarina.

Quando Eça de Queiroz descreve a mulher que toca *rebab*, também a utiliza nesse

²²⁹ *Rebab* “Formado por um corpo de madeira ou casca de coco, recoberto de pele. Tem uma única corda, que é tocada com arco, com a palma da mão virada para cima. As notas são obtidas com a pressão de três ou quatro dedos da outra mão sobre a corda.” Dib, 2013. p. 194

²³⁰ *Durbaka, darbuka, derbak* “Tocado com duas mãos, que podem produzir grande variedade de *dum* e *tak*, ao percutir no centro ou nas bordas da membrana, com a palma inteira ou alguns dedos. Os dedos e partes da mão podem apoiar-se na membrana, mudando sua tonalidade, enriquecendo o desempenho. Antigamente, tinha o corpo de argila queimada e membrana feita de pele, o que lhe conferia uma sonoridade mais densa e orgânica. O material foi mudado para alumínio no corpo e nylon na membrana, o que trouxe vantagens e desvantagens.” Dib, 2013, p. 198-199.

²³¹ Paschoal, 2019A, p.72.

²³² Idem, p.72.

²³³ Idem, p. 123.

aspecto: a oposição entre as duas mulheres egípcias, aquela que seduz e encanta com sua dança, enquanto a velha, negra e descabelada está aos pés dela, como se servisse à *ghazya*, contribuindo para a construção de um cenário de fantasia orientalista. Já o músico, de joelhos, ou seja, acima da mulher negra, mas abaixo da *ghazya*, não contribuía tanto com a construção da cena, não merecendo grandes descrições.

3.3. “Imobilidade vibrante”: os corpos egípcios se movimentam

Transcrever movimentos empregados ao dançar em um texto ou em um sistema de notação é um desafio ainda hoje. Métodos foram produzidos, alguns mais eficientes que outros, mas traduzir o dançar em riscos em um papel e transmitir para o leitor ou dançarino a corporalidade daquela mensagem é algo extremamente complexo. Hoje, com nossa aceleração tecnológica e o advento das câmeras em celulares, internet e redes sociais, a possibilidade de ver e rever a gravação de uma coreografia infindáveis vezes, como também de videoaulas explicativas, colocou em segundo plano a necessidade de um sistema de notação de dança. Os sistemas de notação existentes hoje seguem sendo utilizados principalmente como metodologias de estudo de movimentos, mais do que como forma de reprodução coreográfica, vide os estudos cinéticos de Rudolf von Laban e a grande contribuição de sua “labanotação” para teoria geral do movimento.²³⁴

De outra forma, através da escrita literária é possível experimentar certas emoções a partir da descrição de uma apresentação de dança, mas sempre mediada pelo narrador e pelo autor. Ou seja, a dança também é produzida por quem narra. O texto de Eça de Queiroz, por exemplo, possui descrições de movimentos que são reconhecíveis para alguém que seja praticante de dança do ventre, mas outras descrições são imprecisas, poéticas, dúbias e até irreais. Portanto, é importante enfatizar que não era intenção de Eça descrever minuciosamente os movimentos executados pelas *ghawazi*, mas transmitir as sensações e sentidos que ele atribuiu às danças que talvez tenha assistido.

Enquanto praticante de dança do ventre, quando identifico na descrição de Eça a visualidade de movimentos que meu corpo reconhece, fico muito feliz. Entretanto, isso é um bônus desta experiência de uma pesquisadora que dança e que reforça a ideia da conexão histórica da dança do ventre com as danças praticadas pelas *ghawazi*. Mas é imprescindível ter

²³⁴ Bourcier, 2001, p. 295.

em mente que as *ghawazi* não dançavam, e ainda hoje não dançam, a dança do ventre (*danse du ventre*, *bellydance*, *raqs shark*, dança oriental), nem as *bellydancers* da atualidade dançam como as *ghawazi*. São fenômenos culturais distintos, histórica e socialmente localizados, e que precisam ser lidos e tratados em seus próprios contextos, como também em suas reverberações e usos.

Ciente de que estou partindo do meu lugar de historiadora que dança com o ventre (e com o corpo todo — e que produz esta tese com todo este corpo dançante), meu objetivo aqui é historicizar os sentidos e significados atribuídos por Eça de Queiroz às danças por ele narradas. Ou seja, por ele produzidas discursivamente, dentro das suas especificidades e da publicação de sua obra, buscando entrever choques, contatos e vontades dos indivíduos dançantes que, de alguma forma, também fazem parte do material utilizado na produção do texto.

No contato dos viajantes do Ocidente com os corpos orientalizados, com essas outras vivências e significados que escapavam aos europeus, os viajantes tendiam a construir imagens sobre esses corpos e suas formas de estar no mundo claramente vinculadas às suas experiências pessoais, atravessadas em alguma medida pelo eurocentrismo e pelas hierarquizações de classe, gênero e raça. Como constata Guacira Lopes Lobo, “os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados.”²³⁵

Três adjetivos são constantemente repetidos no texto de Eça para caracterizar os movimentos de dança praticados pelas *ghawazi*: vibrado, sinuoso e quieto. Ele alterna e combina essas características com outros termos de sentido próximo, como também os conecta com outras três caracterizações estereotipadas bem típicas do discurso orientalista: a animalização do oriental, sua sensualidade e o seu misticismo. Nas palavras do escritor português: “a contração de um réptil lascivo”; “sinuosa como um felino cruel”; “braços que serpenteiam”; “baile silencioso como um rito”; “movimentos quietos, mudos, mas cheios de ardor”; “a fadiga divina da paixão”.

Ao identificar a recorrência desses elementos, a quietude como característica da dança das *ghawazi* foi um dos pontos que mais me intrigaram. Caracterizar movimentos de dança como sinuosos e vibrados são qualificações utilizadas hoje por dançarinas de dança do ventre que pesquisam e estudam o estilo *ghawazi*, mas dificilmente elas utilizariam o termo quieto para definir a movimentação de uma *ghazya*.

²³⁵ Louro, 2016, p. 14.

Como dançar, um ato que por excelência depende de movimentar partes do próprio corpo, pode ser interpretada como imóvel, quieta, silenciosa? Como a imobilidade pode ser considerada a melhor forma de descrever uma dada característica de uma dança?

É uma dança serena, silenciosa, muda. A *ghawazi*, imóvel no seu lugar, dança apenas com estremecimentos do corpo.²³⁶

Aqueles movimentos são quietos, quase imperceptíveis, "mudos", mas cheios de ardor e de intenção.²³⁷

Dançava com uma seriedade hierática, movendo-se com a serenidade de uma pomba que paira.²³⁸

Não há ação naquelas danças: figuram apenas a mulher, o ser animal tomado de amor. É limitado e é profundo. A ação está toda concentrada no corpo. É o cântico da carne exaltada.²³⁹

Além disso, essa caracterização aparece nas falas que Eça atribuiu ao homem armênio educado em Paris, aquele indivíduo que teria lhe proporcionado as informações sobre o harém e o casamento árabe: “nós somos sossegados e graves a amar, a combater, a comer e a dançar. (...) Veja as nossas danças: que serenidade, que compassada quietação nos movimentos. A dança, entre nós, é imobilidade vibrante.”²⁴⁰

Partindo do ponto de que o que chama a atenção são os elementos estranhos e desconhecidos, Eça dá grande ênfase às movimentações que fogem do padrão dos corpos femininos europeus de boas famílias burguesas, atados com laços, fitas e muitas regras de etiquetas, que dificilmente conseguiriam reproduzir um movimento vibratório/tremido utilizando pernas e quadris. Esses corpos geralmente dançavam quando conduzidos por mãos cavalheirescas, deslizando para lá e para cá pelos salões de festas.

Danças de salão são basicamente formas de se deslocar pelo espaço enquanto os dançarinos e dançarinas mantêm contato com seu par. Já as *ghawazi*, como na descrição de Eça, se apresentavam sozinhas em meio a uma roda, se revezando no centro. Não necessitavam de grandes espaços, não executavam grandes deslocamentos, dançavam “imóveis”. Mesmo quando não há restrições de espaço, as pernas são utilizadas de forma auxiliar na construção da

²³⁶ Queiroz, 1945A, p. 340.

²³⁷ Idem, p.340.

²³⁸ Idem, p. 342.

²³⁹ Idem, p. 341.

²⁴⁰ Idem, p.167.

dança, e não para transitar no espaço.²⁴¹

Contudo, entendo que a quietude vista por Eça também pode vir de um outro caminho. Movimentos de vibração e sinuosidade são demonstrativos de muito treino e consciência corporal. Sendo assim, são expressões físicas que indicam uma experiência que foge totalmente ao escritor português: o ambiente doméstico egípcio, em especial o harém.

Eça assume, em seu texto, que nunca esteve em um harém, fato que não o impediu de descrever cenas fantásticas de sexo e violência, nas quais sua imaginação correu livre, criando possibilidades do que aconteceria em um harém que atendessem à sua curiosidade. “Impedido de entrar no harém, Eça tem de se limitar a imaginá-lo de acordo com o estereótipo da época.”²⁴²

Não se estará ali cosendo num saco uma escrava infiel, para a arremessar ao Nilo? Naquela sala, por trás da gelosia cerrada, não repousará uma moça árabe, sobre coxins, naquelas atitudes convencionais e cheias de provocação que amava o pintor Ingres? Não se estará ali dançando, no fundo daqueles interiores macios, a grande e lasciva dança da *Abelha*? Não estarão ali os escravos geórgios, abissínios, tártaros e persas, com as suas túnicas recamadas e os turbantes de caxemira, movendo-se num círculo cadenciado e rítmico sobre os tapetes da Carmânia, diante da *esposa*, da mulher legítima, enfasiada e estendida, e que olha com uma melancolia distraída, desfazendo meadas de fios de ouro? Que pensamentos contêm aqueles cérebros? Que instintos os dominam? Que formas, que diálogos, que atitudes, que imagens tem ali o amor? Como se passam, ali dentro daquelas salas douradas, alcatifadas, perfumadas, as horas estéreis, os longos ardores do clima egípcio e os momentos de frouxidão e de voluptuosidade que dá o sol do Egito, inimigo da virgindade? Nunca entrei num harém. A descrição árabe é inviolável: o árabe nunca fala da mulher. É para ele a coisa sagrada, íntima, discreta, ou é simplesmente uma coisa humilhante? Aquele silêncio é respeitoso ou desdenhoso?²⁴³

Nessa cena fantástica, o harém é cenário de crueldade, vingança, indolência e, claro, de lascívia. No discurso ocidental, foi sendo construído como um local onde os ímpetos e desejos poderiam ser satisfeitos, se tornando símbolo que reunia as projeções do imaginário europeu sobre sexo e violência. “O harém funcionava como uma alegoria para o homem burguês europeu, que via neste um ambiente livre de pudores, onde conseguia visualizar todas as suas fantasias e desejos de cunho sexual que eram reprimidas pelo século XIX vitoriano.”²⁴⁴ E

²⁴¹ Karayanni, 2004, p. 44.

²⁴² Coelho, 2024, p. 226

²⁴³ Queiroz, 1945A, p. 149-150.

²⁴⁴ Paschoal, 2019A, p. 97.

mesmo nos séculos anteriores, XVII e XVIII, já era uma temática efervescente nos relatos de viajantes europeus, como demonstrou Marina de Oliveira Soares:

A clausura das mulheres era um tópico fértil nas mãos dos autores europeus, uma vez que propiciava os mais variados julgamentos. O fato é que a concentração das mulheres dentro do espaço fechado do harém era interpretada como um ingrediente certo da manifestação luxuriosa. A repetição dessa tese em cada autor de viagem lhe dava ainda maior autoridade, e o resultado é que a afirmação caminhava para se tornar uma premissa sobre as mulheres islâmicas.²⁴⁵

O harém como local fantástico cheio de desejos é descrito pelo próprio Eça como oriundo de velhas histórias. “O harém! O serralho! Lembram-nos então as velhas histórias poéticas, tristes ou cruéis, que outrora nos encantavam: odaliscas, sultanas, validas, huris, mulheres do harém, toda a atração das coisas ignoradas.”²⁴⁶

O serralho, sendo a princípio um termo que faz referência ao palácio otomano ou persa, passou a significar a clausura das mulheres que se dedicavam ao soberano: “ou seja, primeiro havia o palácio real e porque ele existia é que poderia haver o lugar de reclusão feminina.”²⁴⁷ Os outros nomes citados por Eça fazem alusão à papéis e cargos na hierarquia de um harém de um palácio otomano: as odaliscas estavam na base dessa estrutura e, segundo Marcia Dib, “eram mulheres escravas compradas em mercados, ou adquiridas em guerras, vendidas por sua própria família ou raptadas. A partir daí, eram levadas para o palácio para serem criadas.”²⁴⁸

Marina Soares destaca que “(...) a palavra odalisca, usada pelos europeus como equivalente a escrava, tem origem no termo turco *ōdalik* e remete a *oda* [quarto], significando, então, ‘aquela que pertence ao quarto’”²⁴⁹, ou seja, uma criada de quarto. Enquanto as *huris* eram as concubinas jovens, as *validas* eram as concubinas que conseguiram gerar herdeiros do trono, tornando-se assim mães de sultões e conquistando o topo da hierarquia do harém, inclusive exercendo grande poder político. “A atuação de sultanas valide em assuntos do governo entre os séculos XVI e XVII foi tão intensa, que esse período viria a ser conhecido como ‘sultanato das mulheres’”²⁵⁰. Portanto, o trecho do texto de Eça demonstra que ele possuía algum nível de informação sobre a estrutura hierárquica de um harém de um palácio otomano.

²⁴⁵ Soares, 2017, p. 348.

²⁴⁶ Queiroz, 1945A, p. 148.

²⁴⁷ Soares, 2017, p.169

²⁴⁸ Dib, 2011, p. 149

²⁴⁹ Soares, 2017, p. 320.

²⁵⁰ Idem, p. 322.

Esse cenário de tramas palacianas, tão recorrente em narrativas de viajantes europeus, é tratado sempre com um repertório similar, congelado no tempo e espaço. Como afirmou Soares, “a descrição do harém e das mulheres que o habitavam em um palácio norte-africano do século XVIII não raro era semelhante à descrição do harém do palácio otomano de dois séculos anteriores”.²⁵¹ Os tópicos abordados giravam em torno da sexualidade das mulheres do harém, dos seus excessos, da necessidade de serem vigiadas, controladas e enclausuradas, e Eça não fugiu à essas temáticas recorrentes, utilizando seus conhecimentos como combustível para sua imaginação correr solta pelas ruas sinuosas do Cairo.

O Islã determina uma divisão clara entre público e privado, espaço público como espaço masculino, espaço doméstico como espaço feminino. Entretanto, não foram os primeiros, nem os únicos em determinar um espaço exclusivamente feminino nas residências da elite e de grupos mais abastados. Fernanda de Camargo Moro descreve por exemplo o gineceu grego e posteriormente o romano, “(...) foram estes últimos que serviram de modelo aos califas para a organização dos seus.”²⁵² De forma semelhante, Marina de Oliveira Soares ressalta que:

A separação do espaço feminino em relação ao masculino não remete às sociedades islâmicas. A habitação exclusiva das mulheres dentro da casa era encontrada como prática corrente em sociedades antigas da Mesopotâmia, da Grécia e da Pérsia. Desse modo, a palavra *harém* em árabe [*harīm*] encontra paralelo no *haremlık* turco, no *andarun* persa, no *zenana* ou *andarpar* urdu/híndi. A divisão física entre homens e mulheres pode ser apontada ainda em outras sociedades da Ásia — como China e Japão — e na África.²⁵³

É com o processo de solidificação dos Califados do Império Islâmico que a demarcação de um espaço reservado às mulheres dentro dos palácios e das casas das famílias abastadas se torna mais evidente.

As primeiras comunidades islâmicas tinham sido mais pobres, austeras e preocupadas com a difusão do Islã, sem qualquer concessão para a vida privada — nem para homens, nem para mulheres — em uma atitude substancialmente semelhante àquela dos primeiros cristãos e dos primeiros judeus. Seu desenvolvimento [do harém] coincidiu com a formação dos impérios islâmicos e com a aprendizagem que tiveram principalmente dos romanos, persas sassânidas e bizantinos, pois antes do desenvolvimento dos haréns omíadas e abácidas, os ricos vizinhos bizantinos já tinham os seus.²⁵⁴

²⁵¹ Idem, p. 318.

²⁵² Moro, 2005, p. 171.

²⁵³ Soares, 2017, p. 298.

²⁵⁴ Moro, 2005, p. 174.

No ambiente doméstico de uma casa muçulmana, nos haréns, as mulheres experienciam liberdades que não são comumente imaginadas, já que não cabem na figura da muçulmana submissa e sem voz. O espaço é totalmente vetado para homens que não sejam da família, o que permitia que as mulheres da casa controlassem aquele ambiente e estivessem nele da forma que desejavam: trajavam roupas confortáveis, retiravam os véus, conversavam, riam, cuidavam das crianças, realizavam tarefas domésticas, mas também dançavam, festejavam, faziam brincadeiras. O harém permitia o contato entre mulheres de classes diferentes, onde havia trocas mesmo com a verticalidade de certas relações de trabalho e subserviência.²⁵⁵ Esse ambiente íntimo, possível de ser mantido em famílias com recursos para isso, permitia que crianças aprendessem a dançar com aquelas mulheres, por diversão, alegria, afeto, costume, autoexpressão.

A palavra harém, que desperta tanta curiosidade, é derivada de h-r-m, raiz árabe que significa sagrado, sendo um termo de respeito ligado à pureza religiosa. Ao serem colocadas vogais a definição de harém faz parecer que sua origem está em *haram* — interditado, proibido como *harîn*, sagrado. Ambas as definições são usadas pelo estudioso Malek Chebel, cuja observação demonstra que os pontos se tocam, pois da mesma forma que a palavra designa o perímetro sagrado de Meca, ou a esplanada sagrada do Templo de Jerusalém, ambos sagrados e de certa forma interditados — aos não fiéis, como *haram* —, a palavra também pode designar o espaço privado da mulher (*al-harimâte*), o harém, que equivale à *zenana* da Índia islamizada.²⁵⁶

A feminista e escritora egípcia Leila Ahmed vai um pouco mais além. Ela reafirma a conexão das ideias de proibido e sagrado no significado da palavra harém, como também levanta a hipótese de que foi o interesse das mulheres muçulmanas o principal determinante para que a entrada de homens fosse lá proibida.

Mesmo o harém, sempre tão negativamente percebido no Ocidente como um lugar de confinamento, é também, positivamente, um espaço de mulheres proibido ao homem. A própria palavra "harém" é uma variante da palavra "haram", que significa "proibido" (e também "sagrado"), o que me sugere que foram as mulheres que proibiram, que excluíram os homens da sua sociedade e que, por conseguinte, foram as mulheres que desenvolveram o modelo de segregação estrita. Aqui, as mulheres partilham tempo e espaço, trocam experiências e informações e analisam criticamente - muitas vezes através de

²⁵⁵ Ahmed, 1982, p. 525.

²⁵⁶ Moro, 2005, p. 170.

piadas, histórias ou peças de teatro - o mundo dos homens.²⁵⁷

A dança praticada pelas *ghawazi* provavelmente não diferia muito das danças vivenciadas nos espaços domésticos das regiões em que elas atuavam, nas festividades familiares, pois havia circularidade, encontros e trocas; compartilhavam músicas, ritmos, instrumentos. Ou seja, havia partilha da dança. Mas o contexto modificava os movimentos e as formas em que eram empregados, já que as *ghawazi* dançavam nas ruas, em diversos espaços públicos, como um trabalho para garantir sua subsistência. Não dançavam por diversão (mas também o faziam). O que era visto sendo dançado em público era replicado no ambiente doméstico.

A experiência do espaço do harém é central, pois serviu como um local de comunicação e trocas reservado exclusivamente às mulheres, de autoexpressão em um espaço privado, mas, ainda assim, comunitário, como também a partir do qual elas poderiam analisar criticamente o mundo dos homens.²⁵⁸

Outro fator importante nessa equação é a forma como o Islã concebe o corpo e o prazer. Diferente do cristianismo que separa o corpo da alma e encerra o corpo em uma instância pecaminosa, o Islã via o corpo e sua potencialidade de prazeres como algo do campo do divino. Segundo Nawal El Saadawi, “o Islã descrevia o prazer sexual como uma das atrações da vida”²⁵⁹. O corpo, enquanto dádiva divina, deveria ser cuidado, higienizado, protegido de vícios e doenças, mas também usufruído, de forma sexual, como também através de danças, brincadeiras, bons alimentos, dentro dos limites impostos pela lei islâmica. Para Bianca Tomassi isso se dá:

(...) pois o Islã é uma religião que exige uma vivência singularizada do corpo e embora todas as religiões também experienciem o corpo de alguma maneira, o Islã enfatiza a importância das formas em se lidar com o corpo. O Islã é uma religião que exige consciência corporal, inclusive de suas manifestações biológicas/fisiológicas.²⁶⁰

²⁵⁷ “Even the harem, always so negatively perceived in the West as a place of confinement is also, positively, a space for women forbidden to the male. The very word “harem” is a variant of the word “haram”, which means “forbidden” (and also “holy”), which suggests to me that it was women who were forbidding, excluding men from their society, and that it was therefore women who developed the model of strict segregation in the first place. Here, women share time and living space, exchange experiences and information, and critically analyze - often through jokes, stories or plays - the world of men.” Ahmed, 1982, p. 529. [Tradução livre]

²⁵⁸ Jarmakani, 2008, p. 36-37.

²⁵⁹ Saadawi, 2023, p. 190.

²⁶⁰ Tomassi, 2010, p. 257.

O fenômeno do harém proporcionou às mulheres egípcias uma familiaridade maior com o próprio corpo e das outras mulheres da casa, dançando e ensinando uma dança que é, ao mesmo tempo, solo e comunitária, em que o corpo e as suas capacidades são centrais. A transmissão/aprendizagem de danças em culturas do norte da África e Oriente Médio são historicamente pautadas na observação, através da prática comunitária, e não em uma relação professor-aluno.²⁶¹

No entanto, quando as *ghawazi* se apresentavam na rua, feriam essa divisão tácita entre ambiente público e doméstico. Elas não utilizavam véu, se expunham aos olhares masculinos, inclusive estrangeiros, e dançavam publicamente o que era para ser dançado no espaço doméstico. E é a vivência doméstica no Egito Otomano que contribuiu para o desenvolvimento de uma matriz de movimentação de dança diferente do que era experienciado por famílias europeias do século XIX. Um corpo que sentia, via e se movia de forma diferente.

Portanto, esse é mais um elemento que pode estar atrelado à interpretação de silêncio e imobilidade que Eça credita à dança das *ghawazi*. A sua incompreensão da técnica utilizada para criar vibrações e ondulações em partes específicas do corpo, seu desconhecimento das vivências domésticas do ambiente do harém que proporcionou o desenvolvimento de certa corporalidade que lhe pareceu indecifrável.

Meida Yegenoglu apresenta alguns pontos pertinentes para pensar sobre a escolha de palavras de Eça. Ao abordar sobre as possíveis formas com as quais indivíduos colonizados resistiram às representações ocidentais, ela aponta para uma invisibilidade intencional - no caso de sua pesquisa, através do uso do véu. Havia a manutenção da inacessibilidade de certos significados na busca de manter algum nível de agência e autonomia. Uma resistência por meio do enigma, pela distância e diferença que não poderiam ser plenamente assimiladas no discurso colonial.²⁶² O argumento de Yegenoglu remete a outro texto, a introdução da tese de Murilo Meihy, *Habemus Africas: Islã, Renascimento e África em João Leão Africano (século XVI)*, na qual traça com bom humor e erudição os caminhos de uma certa episteme da “malandragem”.

A arte de enganar alguém com o intuito de garantir a própria sobrevivência é uma parte curiosa e desafiadora da experiência humana ao longo do tempo. Em campos distintos do conhecimento, a ideia de levar o outro intencionalmente ao equívoco é uma situação social frequente.²⁶³

²⁶¹ Sellers-Young, 2014, p. 126.

²⁶² Yegenoglu, 1998, p. 75.

²⁶³ Meihy, 2013, p. 15.

As artimanhas analisadas por Murilo Meihy estão no âmbito da linguagem escrita, mas talvez seja possível que essa malandragem atue em outras linguagens e signos, como no corpo que dança. Buscando essa ponte entre Yegenoglu e Meihy, olho para o mistério da incompreensão e da inacessibilidade de determinados movimentos dançados pelas *ghawazi* como tática de resistência e de sobrevivência no contexto do Egito otomano. Elas mantinham e transmitiam entre si o conhecimento de uma linguagem corporal que o estrangeiro dificilmente conseguiria categorizar e codificar. Só conseguiam estereotipar e reduzir: mágico, imobilidade, transcendental. Assim, elas mantinham algum nível de agência em suas escolhas ao se apresentar dançando, mantendo algum sentido de autonomia.

Nessa zona de contato, tais mulheres, artistas por ofício, atuaram de forma intencional dentro de um dado horizonte de possibilidades, tanto de formas mais evidentes, como as *awálim* que se retiraram espontaneamente do Cairo para se distanciarem dos bárbaros franceses, ou as *ghawazi* que assumiram o título de *awálim*, levando os estrangeiros ao equívoco, como forma de acessar outros públicos e valorizar o cachê a ser recebido. Também de formas mais subterrâneas, íntimas, microscópicas, tinha uma agência corriqueira que quase não se vê.

Elas moviam intencionalmente o corpo em público, fazendo escolhas cotidianas, ligadas a poupar energia, ou atuar com maior esmero técnico; se esforçar em ser carismáticas ou fingir que não estão cansadas; dançar de uma ou outra forma; entre tantas outras pequenas escolhas e reações que poderiam objetivar uma melhor remuneração, simples divertimento, demonstrar suas habilidades artísticas, ou apenas debochar com o mundo masculino e estrangeiro. Essas escolhas não são apreendidas em sua complexidade pelo olhar externo, que, incapaz de conhecer o outro em seu repertório cultural, estereotipa essa outridade de forma que ela funcione para o olhar ocidental.

Isso leva a outro ponto. Se o público estrangeiro procura a performance que remete aos seus sonhos com uma dançarina sensual, aquelas *ghawazi* que corresponderem a essas expectativas terão maior procura desse público pagante. A dança enquanto ofício de entretenimento comercial, se adaptando ao olhar do público pagante estrangeiro. Em decorrência disso, dois fatores chamam a atenção. Primeiro, a ligação da prostituição com a dança, questão que abordo no próximo capítulo. Em segundo, o uso intencional de elementos orientalistas como forma de aproximação/distanciamento do colonizador, aceitando a orientalização como uma máscara, um figurino que compõe a personagem que dança, e assim garantir sua subsistência no contato com tal público.

Como ilusionistas, as *ghawazi* descritas por Eça de Queiroz executaram suas danças sem revelar seus truques, fascinando e formando um belo mistério. Seus movimentos tidos como “imóveis”, são, de algum modo, incognoscíveis; uma sabedoria resguardada apesar de toda a exploração. Não é romantizar suas vidas e a violência desse contato forçado, mas entrever essas mulheres como reais agentes históricos, com intenção, inclusive ao dançar — fosse para conquistar aplausos de admiração ou uma moeda para comprar pão. É importante lembrar que estavam expostas e que buscavam sobreviver e, através de concessões e negociações, provocavam brechas para ir além dessa sobrevivência.

CAPÍTULO IV – “UM LUGAR ENLAMEADO E IMUNDO”: A DECADÊNCIA E O GROTESCO NA NARRATIVA QUEIROSIANA

“– Ainda bem! – gritei, atirando patadas ao ladrilho. – Ainda bem, que estava farto de Oriente! ...Irre! Que não apanhei aqui senão soalheiras, traições, sonhos medonhos e botas pelos quadris! Estava farto.”²⁶⁴
(Personagem-narrador Teodorico Raposo em *A Relíquia*)

O estranhamento, a repulsa e a incompreensão podem ser poderosos motivadores para a curiosidade humana e suas elucubrações. Não seria diferente para o jovem Eça de Queiroz, que singrou em ondas de encantamento, mas também de indignação em relação a diversos temas que permeavam o cenário egípcio e os indivíduos que encontrou durante sua viagem. São essas situações de crítica e aversão que protagonizam as coreografias textuais deste capítulo.

Logo em sua chegada, as condições de conservação das ruínas da antiguidade levaram Eça de Queiroz para um lugar menos fantástico do que ele almejava. Sua imaginação de jovem bem instruído e leitor ávido buscava um Egito antigo que não estava plenamente presente no Egito contemporâneo. O olhar de Eça encontrou apenas vestígios, sombras de um passado idealizado, ecos de fantasias idílicas congeladas num tempo longínquo.

Uma viagem ao Oriente na segunda metade do século XIX se projetava no imaginário ocidental como uma verdadeira máquina do tempo, os quilômetros percorridos levavam para o passado. Ou assim desejavam que fosse. Entretanto, ao se deparar com cenas de ruínas decrepitas, miséria e sujeira, tornava-se difícil para o jovem escritor acessar esse local mítico. Eça então não se furtou de expor seu descontentamento com a concretude da vida egípcia, como no impacto de chegar em Alexandria e não encontrar a cidade do seu imaginário, construída por diversas leituras:

Eu, entretanto, pensava que ia pisar o solo de Alexandria. Estávamos talvez na mesma água em que outrora tinham fundeado as galeras de velas de púrpura, que voltavam de Actium! Oh! Alexandria, velha cidade grega, velha cidade bizantina, onde estás tu? Onde estão os teus quatro mil banhos, os teus quatro mil circos e os teus quatro mil jardins? Onde estão os teus dez mil mercadores, e os doze mil judeus que pagavam tributo ao santo califa Omar? Onde estão as tuas bibliotecas, e os teus palácios egípcios, e o jardim

²⁶⁴ QUEIROZ, 1945b, p. 288.

maravilhoso de Ceres, oh!, cidade de Cleópatra, a mais linda das Lágidas? Estavas diante de mim: e eu via construções vastas, desmornadas e negras, feitas do lodo do Nilo, um lugar enlameado e imundo, cheio de destroços, uma acumulação de edificações miseráveis e inexpressivas!²⁶⁵

Esse pequeno trecho já indica o tamanho do arcabouço de leituras carregado por Eça acerca do Egito e o de suas expectativas que condensavam em uma única cidade, Alexandria, os mais diferentes períodos históricos. Rosana Carvalho da Silva Ghignatti, em sua tese intitulada *Eça de Queirós e a percepção da paisagem no Médio Oriente*, analisa as narrativas de viagem queirosiana e seu romance *A Relíquia* sob a perspectiva da Geografia Humanista Cultural.²⁶⁶ Na tese, o tratamento dado por Eça aos monumentos históricos se conecta à maneira dele perceber a paisagem como um todo, incluindo a população local, um espaço carregado de significados históricos, culturais e estéticos. Eça observou e registrou o estado de abandono de importantes sítios históricos e culturais, frequentemente associando essa situação a fatores como a exploração colonial, o descaso das autoridades locais e a modernização que ameaçava apagar as marcas do passado. “O desencanto do romancista face à civilização que se esvaiu com o tempo e vem se desagregando com a série de disputas empreendidas pelo poderio imperialista europeu encontra-se em várias partes do livro.”²⁶⁷

A revolta de Eça com a não conservação das ruínas antigas demonstra não só sua percepção da importância de salvaguardar monumentos históricos — monumentos específicos, testemunhas de um passado mítico e glorioso —, o que coaduna com seu olhar etnográfico, como também um certo nível de decepção com o sonho almejado e não encontrado. A modernização ancorada aos moldes europeus, para Eça de Queiroz, descaracterizava a essência egípcia, ao mesmo tempo em que deixava evidente que o Egito nunca conseguiria ser europeu de fato. Junto a isso, havia, para Eça, a necessidade de um espaço para o exercício da imaginação, coisa que a modernidade da civilização europeia podava, mas que poderia correr livre pela sinuosidade característica das ruas do Cairo. “Essa busca pela ‘cor local’ motivaria muitos viajantes, escritores e pintores europeus ao longo do século XIX. O Oriente, ao contrário da Europa, possuía espaço para a imaginação.”²⁶⁸

Junto à descaracterização do Egito, outro ponto extremamente criticado por Eça de Queiroz foi a exploração da população camponesa, os *felahim*. Uma das cenas descritas por ele

²⁶⁵ Queiroz, 1945A, p.30-31.

²⁶⁶ Ghignatti, 2023.

²⁶⁷ Idem, p. 51

²⁶⁸ Soares, 2017, p. 209.

pode ajudar a elucidar este ponto. Relata sobre um trajeto realizado de trem, margeando o rio Nilo, pela linha férrea que conectava Alexandria ao Cairo, no qual, segundo sua narrativa, teve a companhia de um dos engenheiros que trabalhavam na construção do canal de Suez. Esse capítulo, intitulado “Através do Delta: considerações sobre o Egito contemporâneo”, é o mais longo do livro, com 34 páginas, e possui um forte cunho de crítica social.

Segundo Teresa P. Coelho, “os engenheiros são os homens do momento, os novos guias de que muitos se fazem acompanhar na visita aos trabalhos do canal durante os anos de construção e que estão presentes nas cerimônias de abertura.”²⁶⁹ Toda a informação transmitida nesse capítulo do relato de viagem queiroziano, em tese, teria sido fornecida exclusivamente durante o trajeto de Alexandria ao Cairo, através da conversa com o suposto engenheiro do canal, sem nome nem nacionalidade, com longas descrições sobre a condição precária da vida dos *felahim*, as péssimas condições de trabalho, os maus-tratos e a violência física constante, além da corrupção política egípcia e a importação de modos europeus que seriam contrários à natureza do povo egípcio.

Mas esse capítulo também oferece um misto de romantização e infantilização da população *felahim*. “A sua fisionomia é doce e tranquila. (...) É seguramente da velha raça egípcia.”²⁷⁰ Ou seja, os *felahim*, tão explorados e ainda assim tão belos e trabalhadores, seriam os legítimos egípcios, os herdeiros de uma grandiosidade histórica, amalgamando a figura do *fellah* com a do *sekhti*, o camponês nilótico dos tempos faraônicos.²⁷¹ “Vi muitos *fellahs* que se assemelham a esfinge.”²⁷² Mas esses mesmos indivíduos, de acordo com as informações que Eça atribui ao engenheiro, são ignorantes sobre sua própria situação:

Devido à necessidade, tem o habito de sofrer, uma resignação animal: não percebe que é infeliz. O *fellâh* é alegre, risonho, loquaz, imaginoso; tem uma degradação profunda de caráter, desconhece o que é consciência, dignidade, individualidade. Mas no fundo é feliz.²⁷³

A crítica social é uma das características dos escritos de Eça. Seu olhar observador se interessa pelo que é humano e que escreve com grandes doses de ironias e sarcasmo, sem dó de apontar as incongruências da modernidade e as hipocrisias burguesas. Assim, é coerente com o que se espera da literatura do nome cristalizado de Eça de Queiroz, enquanto autor, que a tal

²⁶⁹ Coelho, 2024, p. 247.

²⁷⁰ Queiroz, 1945A, p. 63.

²⁷¹ Araújo, 1988, p. 85.

²⁷² Queiroz, 1945A p. 64.

²⁷³ Idem, p. 72

crítica esteja presente no texto *O Egito* também.

A problematização que o escritor fez em torno do Rio Nilo e dos destinos de toda uma comunidade — os felás a frente — ligada a esse espaço, antecipa para o leitor questões políticas pertinentes à época, a exemplo da degradação do meio ambiente, da política predatória e dos interesses de potências capitalistas na exploração de mão de obra barata e dos acordos políticos de autoridades locais com outras nações.²⁷⁴

Destarte, o texto queirosiano é aparentemente contraditório ao abordar os *felahim*, apresentando ora crítica à miséria e a exploração, ora exaltação de seu suposto status natural, simples e ingênuo.

Parece querer elogiar a vida primitiva do fellah em comunhão com a natureza por oposição à do operariado nas cidades ocidentais, o que se enquadra na crítica à industrialização que percorre o seu relato. Por outro lado, não pode deixar de censurar a exploração da classe camponesa egípcia desde o governo de Muhammad Ali até ao de Ismael.²⁷⁵

Possivelmente o jovem escritor conversou com muitas pessoas, inclusive engenheiros do canal de Suez, mestres de obra e outros profissionais estrangeiros envolvidos na empreitada faraônica, além das diversas leituras a que ele se dedicou. E, por meio dessas várias interações antes, durante e depois da viagem, teve acesso a muitas informações e opiniões que podem ter sido amalgamadas no personagem do engenheiro da travessia. Inclusive, pode ter retirado grande parte dos argumentos utilizados nessa cena das leituras das obras de Du Camp (*Le Nil*) e Edmond About (*Le Fallah*), como sugeriu Teresa Coelho.²⁷⁶

Alternativamente, o diálogo pode ter ocorrido em circunstâncias semelhantes às descritas no relato, com algum engenheiro específico. Entretanto, apesar de ser um interessante exercício hipotético conjecturar a existência do tal engenheiro do canal, esse não é o ponto relevante, mas sim o fato de que coube ao autor a escolha do que seria relatado, de que forma seria escrito e quais informações seriam destacadas, independentemente do modo como a informação foi recolhida, mas priorizando a forma com que ela é apresentada. Algumas delas aparecem como falas diretas do engenheiro — muitas das informações mais contundentes e polêmicas, como as críticas ao governo egípcio —, enquanto outras são integradas ao texto de

²⁷⁴ Ghignatti, 2023, p. 26.

²⁷⁵ Coelho, 2024, p. 255.

²⁷⁶ Idem, p. 248-255.

maneira mais fluida, desenvolvidas pelo narrador.

Entretanto, esse olhar crítico da exploração do trabalhador do campo não foi estendido, por exemplo, para determinadas dançarinas *ghawazi* em seu trabalho de entretenimento para os estrangeiros. Ao contrário, foi com deboche que Eça descreveu a dança mecânica de um grupo de *ghawazi*, gordas e suarentas, em troca de algumas moedas.

Ordinariamente as criaturas, quando começam a dançar, estão no fim de uma garrafa de *arakich*, aguardente estimulante e sensual. São por vezes pesadas, gordas, tendo por beleza a abundância espessa e repleta das formas: então os seios balançam-se como sacos meio vazios e as cinturas grossas e informes agitam-se n'um esforço e n'uma violência perpetua. Aparecem cobertas de cores que lhes fazem uma carnação e quase um rosto artificial: com o calor, a excitação dos movimentos e da dificuldade, aquela gorda pintura escorre em fios espessos. A criatura sua, agita-se, contorce-se, e as grossas carnes incham e arqueiam-se como as ondas do mar. Então a criatura tira pequenas moedas de ouro e cola-as na pintura do rosto, como se cola o molde de uma medalha na cera líquida — e terminam extenuadas, deslavadas, arquejantes, ébrias, ignóbeis.²⁷⁷

Como um *expert*, Eça, em seu relato, traça uma diferenciação entre as *ghawazi* de acordo com o estilo de sua atuação. Em sua percepção, aquelas que dançavam de forma rotineira para os estrangeiros só estariam interessadas em ganhar algumas moedas. Não dançavam por instinto, não colocavam a alma na dança, só tinham de interessante a abundância das formas. Elas suavam demais, se esforçavam demais, arquejavam demais. Entretanto, quando as *ghawazi* dançavam para os seus, como visto no capítulo anterior, a dança se transmutava em algo admirável, se espiritualizava, tornava-se um momento de transe e êxtase. Para Teresa Coelho,

Eça dismantela a ideia romântica que o ocidental tem das *Ghawasis*, diríamos comerciais, que dançam para os viajantes, as quais diz, são gordas e têm como objetivo apenas o lucro. Nas festas populares é diferente, afirma: mantêm a originalidade. E na sua qualidade de *connoisseur*, estabelece, de novo, distância entre aquilo que o viajante comum relata, não mais do que uma representação para turista ver, e o que lhe é dado a experienciar.²⁷⁸

Cabe destacar que Eça descreve os mesmos movimentos ondulatórios, sinuosos e vibrados, mas nesse parágrafo seu tom é caricatural e depreciativo — “grossas carnes incham e arqueiam-se como ondas do mar” — e, apesar desse mesmo repertório coreográfico, a dança

²⁷⁷ Queiroz, 1945A, p. 336-337.

²⁷⁸ Coelho, 2024, p. 237.

da denominada criatura não lhe apeteceu. Ao demonstrar seu descontentamento com essas dançarinas mecânicas e sem espírito, o relato queirosiano exala um desprezo acerca do corpo racializado que não se enquadra nos padrões europeus, nem na retórica da beleza exótica orientalista.

Assim, Eça se colocou como um grande conhecedor dos segredos das dançarinas do Egito, aquele que não se deixou seduzir pela dança forçada e vazia das *ghawazi* que se apresentavam para os estrangeiros. Tal qual um enviado privilegiado, teria tido acesso à legítima dança das *ghawazi*, uma feita para a própria comunidade com quem partilhavam o mesmo vocabulário cultural. A espontaneidade dessa apresentação, a facilidade de entendimentos entre os envolvidos, os jogos de comunicação entre a dançarina e o público local, fizeram essa apresentação ganhar um brilho que, na narrativa do literato português, só pode ser descrita com uma retórica quase religiosa, sobre rito, fé e alma. Enquanto isso, os esforços da *ghazyia* de cintura grossa, que se empenhava em agradar ao público de homens estranhos — vindos de terras ainda mais estranhas —, são descritos quase de forma cômica, um jeito indireto de cutucar e ironizar os viajantes incautos que caíam nas suas graças:

No entanto, as *ghawazi* que dançam para os estrangeiros estão bem longe de ter aquele encanto que na Europa faz suspirar os colegas que leem as *Mil e Uma Noites*. O ideal aí é substituído pelo ofício. A graça das danças, a intenção amorosa, a admirável música dos movimentos, perde a primitiva originalidade: é apenas uma habilidade vulgar, maquinal, sabida, rotineira, um *tour de force* executado com tédio, com a preocupação com o lucro, sem entusiasmo e sem fé.²⁷⁹

A dançarina não é descrita como uma mulher pobre, num ofício precário, exposta a uma série de violências enquanto busca, entre as pessoas estrangeiras, de rostos e modos esquisitos, algum público receptivo que valorize seu trabalho. Não é esse o papel que ela exerce na narrativa queirosiana: ali, ela é apenas mais um atrativo turístico e, como as ruínas degradadas, ela apenas vagamente emula a fantasia orientalista almejada. A sensibilidade demonstrada por Eça ao expor o impacto da interferência estrangeira na economia egípcia e na exploração da mão de obra *felahim* não se mostrou comovida com a situação enfrentada cotidianamente pelas *ghawazi*, cuja subsistência dependia dos humores e gostos de uma plateia ávida por encontrar uma cena fantástica de *As mil e uma noites*.

²⁷⁹ Queiroz. 1945A, p. 335-336

4.1. Lascívia grotesca: os dançarinos e o não dito

E se o corpo que dança não for de uma mulher? Esse corpo ainda se move de forma sedutora? “Hoje, no Cairo, encontram-se homens, vestidos de mulheres, indignamente barbeados, pintados e almofadados, que imitam com uma lascívia grotesca as danças das *ghawazi*, nos cafés imundos do *Calish* ou dos bairros pobres.”²⁸⁰

Esses homens indignamente barbeados e almofadados provavelmente eram *khawalat* (plural de *khawal*), nome que indicava os que atuavam como dançarinos em ocasiões públicas e festas populares, de forma semelhante às *ghawazi*. Outros termos utilizados no contexto egípcio do século XIX, e que também designavam homens que dançavam, eram *Gink* e *Koçek*, de origem turca. Mas apesar dos nomes de origens diferentes indicarem uma distinção, entre os dançarinos, estritamente étnica, há indícios, como apontado por Stavros Karayanni, de que no Egito, *Gink* tratava-se de homens dançarinos que também estariam disponíveis sexualmente mediante pagamento.^{281,282}

A dança praticada como ofício de entretenimento no Egito do século XIX e partilhada por *ghawazi* e *khawalat* foi delimitada como feminina pelo olhar do público ocidental a partir das hierarquizações de gênero produzidas na Europa, cujos dogmas culturais confinaram os quadris dos corpos tidos como masculinos à “um silêncio embaraçoso.”²⁸³ Já o prolixo quadril de homens e mulheres egípcios gerava uma cacofonia aos olhos/ouvidos/corpos ocidentais, que, para tornarem a dança palatável para ser deglutida, estigmatizou-a em termos familiares, inclusive no que tange ao feminino e masculino. Nessa lógica, toda mobilização física da dança foi reduzida como essencialmente feminina, e seus dançarinos rebaixados à meros imitadores de mulheres.

Como demonstração dessa linha de análise, o pesquisador-dançarino Drake Von Trapp, ao abordar a péssima caracterização que vem sendo feita sobre os homens na dança do ventre desde 1800, também utiliza, em seu trabalho, trechos de relatos de viagem que caracterizaram

²⁸⁰ Queiroz, 1945A, p.335.

²⁸¹ Karayanni, 2004, p. 28.

²⁸² É importante ressaltar o impacto do colonialismo e da colonialidade nas transformações linguísticas e na construção da homossexualidade, fato que impactou fortemente as sociedades turca e egípcia, novamente de acordo com Stavros Karayanni, onde os nomes utilizados para dançarinos passaram a ser utilizados para designar homossexuais. No árabe egípcio atual, *khawal* é claramente uma referência a um homem gay e na Turquia contemporânea, um *koçek* abrange tanto travestis como transexuais. Idem, p. 28.

²⁸³ Idem, p. 73.

as movimentações dos dançarinos como caricaturas femininas. É o caso do texto de Flaubert, que descreveu a apresentação de um dançarino como uma imitação de uma mulher pronta para ser “fodida”.²⁸⁴

Em suas observações, Eça de Queiroz expressa certo desprezo pelos dançarinos que encontrou no Cairo — possivelmente *khawalat* —, considerando-os uma versão grotesca, cópia degradada das *ghawazi*, apenas a imitação de uma dança feminina tradicional. Entretanto, reforço que a ideia de os dançarinos homens imitarem as dançarinas mulheres é de procedência europeia. Segundo Antony Shay, a população local sabia bem que, apesar de alguns elementos do traje serem comumente considerados femininos, outros elementos demonstravam se tratar de um homem dançando.²⁸⁵ Ou seja, conheciam os modos e estéticas empregadas por esses artistas e apreciavam as apresentações, cientes de quem eram os indivíduos ali apresentando-se. Portanto, a compreensão e a apreciação da população egípcia acerca de uma apresentação de dança executada por homens não podia ser plenamente alcançada pela interpretação europeia, já que, imersos em uma normatização binária eurocêntrica, não exercitavam a possibilidade de se abrir para outras lógicas e epistemes, apenas medir o mundo a partir de suas próprias réguas socioculturais.

Mesmo sendo uma sociedade com uma rígida separação entre homens e mulheres, essa hierarquização de gênero atuava de forma diferente do repertório cultural europeu. A tradição islâmica abria precedentes para que os homens dançassem de formas interpretadas pelo Ocidente como femininas, para assim preservar o decoro, durante as ocasiões festivas, com a separação física dos grupos de homens e de mulheres. Assim, a problemática para parte da sociedade egípcia não era a dança em si, mas executá-la perante um outro grupo social com o qual se deveria manter um respeitoso distanciamento, de acordo com a tradição religiosa.

Naiara Assunção, reforça esse tópico com um trecho do orientalista Edward Willian Lane, de 1836:

Em um pequeno trecho do capítulo “*Public Dancers*”, Lane afirma que os “*khawals*” eram também chamados “*ghaish*”, no singular, e “*gheeydsh*” no plural, e que esta classe de dançarinos muçulmanos nativos do Egito “dançavam exatamente como as *ghawazee*”. Classificou-os como “parte homens, parte mulheres”, pois possuíam “modos afeminados” e se vestiam de acordo “com sua profissão não natural”, utilizando anáguas, cabelos compridos e *kohl* nos olhos. Afirma ainda que muitas famílias mais

²⁸⁴ Von Trapp, 2024, p. 1.

²⁸⁵ Shay, 2009, p. 149.

conservadoras davam preferência a esses profissionais já que “ofenderiam menos o decoro” do que mulheres dançarinas que se exibiam em público sem o véu, tornando-se excepcionalmente populares após o banimento de dançarinas públicas dos centros urbanos na década de 1830.²⁸⁶

Lane afirmava que a profissão dos *khawalat* não lhes era natural; ou seja, contradizia a natureza masculina viril do homem egípcio com modos afeminados, dançando como *ghawazi*. Entretanto, esses dançarinos possuíam uma função social em eventos públicos, melhor aceitos entre a audiência conservadora egípcia, sendo contratados e fazendo sucesso com o público, sem haver qualquer necessidade de imitação. Antony Shay destaca esse fato: eles atraíam grandes plateias, notadamente masculinas, precisamente por serem populares como homens artistas, e não imitações.²⁸⁷

Em artigo sobre o tema, a pesquisadora polonesa Małgorzata Sokołowicz compara as descrições de Gérard de Nerval e de Théophile Gautier sobre seus respectivos encontros com *khawalat*. Nerval, ao descrever uma bela apresentação de *almés*, conta que o encanto que estava sentindo quebrou quando percebeu que uma das dançarinas possuía barba. Ele então zomba de si mesmo por quase ter sido seduzido pelas surpresas orientais.²⁸⁸ Já Gautier explica que a modéstia turca não permitia que mulheres dançassem para público masculino, e por isso a apresentação que ele assistiu era de meninos dançando disfarçados.²⁸⁹ Seja com o deboche de Nerval ou as informações objetivas de Gautier, a análise de Sokołowicz observa que ambos falam de um lugar eurocentrado e orientalista, cuja interpretação do que era dançado pelos *khawalat* só poderia ser tratada como imitações e disfarces.

A existência desses homens dançarinos para os europeus resumia-se a caricaturas da mulher oriental e humilhação para o homem oriental com seu estereótipo de virilidade. A masculinidade hegemônica almejada pela sociedade europeia da segunda metade do século XIX não dava espaço para requebrar de quadris, nem mesmo para os indivíduos subalternizados.

No Oriente Médio, os europeus ficaram escandalizados porque os artistas eram frequentemente homens, e na atmosfera homofóbica que prevaleceu na Europa, onde homens pegos em encontros homossexuais eram presos, torturados e executados, a visão de dançarinos masculinos realizando movimentos articulados do tronco e áreas pélvicas ofendia os ocidentais que acreditavam que os movimentos da pélvis e dos seios pertenciam

²⁸⁶ Assunção, 2021, p. 53.

²⁸⁷ Shay, 2006, p. 148.

²⁸⁸ Sokołowicz, 2020, p. 46-47.

²⁸⁹ Idem, p. 50.

exclusivamente ao domínio do movimento das mulheres.²⁹⁰

Numa perspectiva colonial, os dançarinos egípcios nunca poderiam ser considerados como homens de fato; esse lugar de humanidade era exclusivo do ocidente branco e burguês. Entretanto, o homem egípcio poderia chegar próximo do ideal, de forma cúmplice, se cumprisse a cartilha civilizatória europeia com seu padrão de práticas masculinas colonizadoras, que, com toda certeza, não versava sobre mobilidade pélvica e tônus muscular abdominal. Assim, a dança dos *khawalat*, através do viés europeu, se tornava um verdadeiro repúdio à masculinidade — almejada, imaginada ou projetada — tornando a existência daqueles corpos dançantes algo controverso e incômodo. Requebrar os quadris e ondular o ventre só eram possíveis enquanto demonstrações de uma sexualidade desviante e promíscua, onde o corpo tido inicialmente como masculino se reduziria a uma experiência feminina, disponível para o deleite (e desvio) de outros homens, seja na dança ou na relação sexual.

Essa forma orientalista de impor o rótulo de lascívia grotesca àqueles que não performavam uma masculinidade aceitável estava conectada a outro tropo recorrente, aparentemente seu oposto: a virilidade agressiva atribuída aos homens egípcios. Assim, dois estereótipos contraditórios coexistiam como imagens inversas e complementares. Entretanto, enquanto a agressividade do "bruto" homem egípcio é naturalizada no discurso orientalista — quase como uma qualidade essencial da masculinidade oriental —, a suposta lassidão sexual de homens afeminados é tratada como um desvio ameaçador e risco iminente. Tais estereótipos, porém, não se situam como polos estanques e antagônicos; são categorias que se entrelaçam, operando em uma fronteira fluida, mutável e confusa.

De acordo com a revisão teórica proposta por Connell e Messerschmidt, a masculinidade hegemônica deve ser compreendida como um conjunto de práticas, e não apenas como um ideal identitário ou papel social, que possibilita a manutenção da dominação dos homens sobre as mulheres, bem como sobre outras formas de masculinidade consideradas desviantes ou marginais.²⁹¹ Pensando essa teoria a partir da colonialidade de gênero, compreende-se que o procedimento colonial impôs um padrão normativo de ser homem, restrito ao modelo branco, europeu, cristão, heterossexual e burguês. Assim, a masculinidade hegemônica eurocentrada

²⁹⁰ “In the Middle East, Europeans were scandalized because the performers were frequently men, and in the homophobic atmosphere that obtained in Europe, where men caught in homosexual encounters were jailed, tortured, and executed, the sight of male dancers performing articulated movements of the torso and pelvic areas offended Westerners who believed movements of the pelvis and breasts to belong solely to the movement domain of women.” Shay, 2009, p. 291. [tradução livre]

²⁹¹ Connell.; Messerschmidt, 2013. p. 245.

não apenas subalterniza as mulheres, mas também é ferramenta fundamental do empreendimento colonial, hierarquizando e regulando expressões de masculinidade (e feminilidade) dos corpos racializados.

Entretanto, essa hegemonia é relacional, situada historicamente e performativamente constituída. Ou seja, se constrói e sustenta a partir de sua interação com outras masculinidades — sejam elas subordinadas, marginalizadas ou cúmplices —, assim como com as feminilidades. Nesse contexto, o estereótipo do homem árabe como violento pode ser lido não como expressão de agência ou adesão consciente dos sujeitos colonizados, mas como construção discursiva funcional ao projeto colonial. Trata-se de uma imagem que atua como masculinidade instrumentalmente cúmplice ao justificar a necessidade da intervenção civilizatória europeia. Já a existência de indivíduos como os *khawalat* rompe com esse modelo binário ocidental e, por isso, é sistematicamente empurrada para a feminilidade. Essa feminilização forçada funciona como estratégia colonial para manejar e controlar masculinidades desviantes, subordinando-as simbolicamente por meio da ridicularização e da exclusão.

Ser *khawalat*, como ser *ghawazi*, na sociedade egípcia da segunda metade do século XIX, era um ofício a ser assumido, um trabalho a ser praticado, um meio de subsistência e sociabilidade. Não dependia de alguma forma de expressão de sexualidade. Do mesmo modo, a atuação de homens e mulheres na prostituição estava atrelada à intensa desigualdade social, à exploração vivenciada pela população pobre, e ao aumento vertiginoso de turistas estrangeiros desejosos de realizar suas fantasias em corpos orientalizados. Não são tendências naturais pela luxúria, nem consequência dos calores indolentes do deserto ou dos impulsos irresistíveis da vida em uma região da “zona sotádica”²⁹², como o discurso orientalista reverbera. A prostituição e a exploração sexual são fenômenos histórico-culturais.

No artigo intitulado “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia”, Anthony Shay, ao descrever que muitos dançarinos também se prostituíam, apontou a complexidade da situação, numa reflexão que também pode ser aplicada para as dançarinas: “como as atividades sexuais eram frequentemente uma fonte de renda lucrativa, eles não tinham escolha a não ser participar dessas atividades, quaisquer que fossem suas inclinações sexuais.”²⁹³ Portanto, nem

²⁹² “Zona Sotádica” é uma hipótese do explorador e orientalista britânico Richard Francis Burton, tradutor de *As mil e uma noites* para o inglês, que alegava que em certas regiões do mundo, como no norte da África e Oriente Médio, a população estaria mais inclinada à homossexualidade. “Por exemplo, ele introduziu o conceito de ‘zona sotádica’, alegando que as pessoas da região se envolvem em vícios como atividades homossexuais (incluindo sexo com menores) por causa do clima quente.” Badaoui; Moussawi. 2025.

²⁹³ “Because their sexual activities were often a source of lucrative income, they had no choice but to participate in those activities, whatever their sexual inclinations may have been.” Shay, 2006, p. 145-146. [tradução livre]

a atuação enquanto dançarinos, nem a vivência da prostituição são determinantes para aferir a sexualidade desses indivíduos. Sendo ainda mais enfático, Shay afirma uma incidência majoritariamente heterossexual entre dançarinos, que ao se aposentarem da dança, casavam-se com mulheres e tinham filhos, passando a atuar como músicos em apresentações e como orientadores de jovens dançarinos, muitas vezes seus próprios filhos. “Muitos, senão a maioria deles, nasceram nessa tradição e pertenciam a famílias de artistas.”²⁹⁴ “Quando cresciam, a maioria dos dançarinos homens se casava e tinham seus próprios filhos; frequentemente serviam como músicos para os artistas mais jovens e se tornavam os líderes da unidade de apresentação (...)”.²⁹⁵

Tem sido comum, em debates contemporâneas mediados pelas redes sociais, a atribuição de uma identidade transgênero aos *khawalat*. Essa é uma interpretação tentadora, porém insuficiente para compreender vivências historicamente situadas e silenciadas pela violência epistêmica da colonialidade. O binarismo de gênero e a rígida separação entre homens e mulheres em uma sociedade majoritariamente islâmica operava em códigos culturais próprios, diferente dos ocidentais, onde masculinidades aparentemente divergentes, como os *khawalat*, existiam. Eles ocupavam um lugar socialmente aceito, ainda que marginal, dentro do sistema. Isso está longe de significar que a sociedade egípcia otomana fosse intrinsecamente tolerante ou igualitária, mas sim que suas normas de gênero operavam sob códigos próprios, distintos daqueles que viriam a ser consolidados pela colonialidade, e nossas atuais lentes epistemológicas, ainda muito eurocentradas, precisam se contorcer para entrever sistemas outros.

Atuar como artista de entretenimento público no Egito do século XIX era um ofício precário, assumido por indivíduos pobres e marginalizados, sendo um meio de subsistência que, possivelmente, absorveu pessoas tidas como divergentes, que hoje poderiam ser considerados como parte da comunidade LGBTQIAPN+²⁹⁶. Entretanto, seria imprudente considerá-los a totalidade entre os dançarinos. Também o fato de muitos terem se casado e tido filhos não é suficiente para assumir uma heterossexualidade padrão. A história dos *khawalat*, *gink*, *kocek*, é

²⁹⁴ “Many, if not most, of them were born into the tradition and belonged to families of entertainers.” Idem, p. 146. [Tradução Livre]

²⁹⁵ “When they grew older, most male dancers married and had their own children; they would often serve as musicians for the younger performers, and they became the leader of the performing unit (...)” Idem, p. 145. [Tradução Livre]

²⁹⁶ LGBTQIAPN+: sigla que reúne identidades de gênero e orientações sexuais diversas, como Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e Pessoas Não Binárias, além de outras incluídas pelo sinal “+”.

mais complexa e diversa, e merece novas investigações que busquem entrever tais vivências a partir dos seus próprios pressupostos.

O arquivo, a historiografia, com diversos trabalhos que se debruçaram em fontes históricas de origem orientalista, trazem alguns fatos centrais que devem ser retomados: os *khawalat* existiram no século XIX no território egípcio. Foram constantemente rotulados como imitadores de mulheres pelos observadores ocidentais, pois dançavam da mesma forma que elas. Ou seja, na ótica do estrangeiro, eles dançavam a mesma dança. Porém, esse fato só fazia sentido para o olhar colonizador a partir da chave interpretativa da imitação, da cópia caricata.

O olhar eurocentrado não estava disposto a reconhecer a complexidade dessas performances, pois sua lógica de classificação já estava orientada por binarismos de gênero e sexualidade. Não se tratava de imitação, mas partilha cultural, comunhão. Eles se vestiam de forma semelhante às *ghawazi*, mas não igual. Isso pois ambos os grupos se vestiam para dançar, com trajes pensados para evidenciar as movimentações, para embelezar a dança, para cativar o público; mas ainda eram grupos de artistas distintos, com suas particularidades. O vestuário e a maquiagem faziam parte da apresentação. O figurino é o elemento cênico mais básico, aquele que o artista carrega no próprio corpo e que o distingue do seu público; é a máscara que o transforma na persona dançante

Diante desse cenário, evidencia-se uma articulação fundamental entre corpo, trabalho e sobrevivência, mediada pela dança como prática artística e atividade laboral. A performance dos *khawalat* e das *ghawazi* não pode ser dissociada das condições materiais que os atravessavam: dançar era, simultaneamente, expressão estética, meio de sustento e forma de negociação com os desejos projetados sobre seus corpos racializados e generificados. Como aponta Rita Segato, o projeto colonial instituiu uma hierarquia de corpos e saberes, na qual gênero e raça operaram como dispositivos estruturantes da dominação²⁹⁷. Nesse contexto, a existência desses sujeitos e as danças por eles produzidas emergem como prática situada, que se constrói na tensão entre necessidades concretas de sobrevivência e os sistemas coloniais de poder e desejo — uma relação complexa, instável e permeada por disputas de sentido.

²⁹⁷ Segato, 2021.

4.2. Nos bairros pobres, entre “bebedores de ópio, *d’hachishe* ou *darakich*”

Eça continua sua descrição sobre os dançarinos de forma nada elogiosa: “têm por espectadores os bebedores de ópio, *d’hachishe* ou *darakich*. São tão impuros como as cortesãs e os bons muçulmanos desprezam-nos, e insultam-nos quando os encontram nas ruas, vestidos de mulheres e imitando-lhes o andar balançado e pesado.”²⁹⁸ *D’hachishe* é um termo que se refere ao haxixe, resina concentrada derivada da *cannabis*. Nesse trecho, o uso, por parte do público que assistia as apresentações dos dançarinos, juntamente com o do ópio, é tratado como mais um sintoma da degradação que envolvia os dançarinos. Entretanto, o próprio Eça de Queiroz teve experiências com haxixe em sua viagem ao Egito, como descreveu seu amigo Jaime Batalha Reis na introdução da publicação de *Prosas Bárbaras*.

Contou-nos casos das suas viagens, descreveu-nos tipos, cenas nos bazares do Cairo, no deserto egípcio,—os guias, os xeiques, e á noite, em volta das fogueiras, os camelos, “de expressão humorística, sorrindo ironicamente”, e alongando as cabeças para escutar o narrador, por sobre os ombros dos beduínos atentos, graves e encruzados. Contou-nos, minuciosamente, as sensações que lhe dera, no Cairo, o uso do *Haschich*, e as visões fantásticas que nos preparava, —por que ele e o conde de Rezende haviam trazido *Haschich* em geleia, em bolos, e em pastilhas que se fumavam n'uns cachimbos especiais.²⁹⁹

No próprio relato de *O Egito* consta o seguinte diálogo entre Eça de Queiroz, o conde de Resende e o guia local, Jonas Ali, em uma conversa que encerra de forma sugestiva o capítulo sobre os bazares do Cairo:

Fomos apenas uma vez ao bazar das drogas: procurávamos hachisch.
— Hachisch? — disse-nos Jonas Ali — mas é proibido!
— Mas deve-o haver... sobretudo sendo proibido!
— Em primeiro lugar — respondeu ele gravemente — há três qualidades de hachisch: há hachisch em pastilhas...
— Pois venham as pastilhas!
— Há hachisch em bolo...
— Pois venham os bolos!
— Há hachisch em geleia...
— Então, venha a geleia!
Jonas Ali encolheu os ombros — e o olhar que nos lançou era cheio dum infinito desdém...³⁰⁰

²⁹⁸ Queiroz, 1945A, p. 335.

²⁹⁹ Reis, 1903, p. LI.

³⁰⁰ Queiroz, 1945A, p. 256.

O uso do haxixe no século XIX por literatos europeus ficou em evidência principalmente a partir do *Club des Hashischins* formado em Paris na década de 1840.³⁰¹ Fora frequentado por figuras famosas como os escritores Charles Baudelaire, Alexandre Dumas e os já citados Théophile Gautier e Gérard de Nerval. O clube promovia encontros periódicos para experimentações com haxixe, além de debater sobre seus efeitos. As experiências desses intelectuais foram registradas em obras literárias, como *Os Paraísos Artificiais* de Baudelaire, que descreve os efeitos da droga de forma detalhada e poética. Assim, o haxixe se torna uma metáfora para certos costumes orientais — costumes orientalizados — como fonte de prazer e de expansão dos sentidos para a intelectualidade europeia. Já quando inserida em um determinado contexto oriental, o que era mágico e místico torna-se sintoma de degenerescência e degradação.

As poucas linhas do único parágrafo que Eça dedica a descrever os dançarinos informam muito da interpretação dele sobre esse fenômeno lido como exótico. Assim, o haxixe que proporcionava uma *autêntica* experiência de transe místico para intelectuais europeus, também contribuía para degradação do homem egípcio; já a lascívia que era vista como intrínseca à dança no Egito, no corpo de uma *ghazya* seduzia, já nos dançarinos, era grotesca. A popularidade local dos dançarinos, como destacada por Karayanni, acabava por colocar o espectador ocidental em uma saia justa: como lidar com sentimentos complexos e conflituosos despertados por uma apresentação de *Khawalat*?³⁰² Principalmente através do apagamento desses indivíduos de qualquer discurso, da invisibilidade e do esquecimento.

No texto de Eça de Queiroz, o que se tornou parte da sua narrativa sobre os *khawalat* foi unicamente comunicar de forma breve a sua existência para justamente alertar de que o grupo não era parte efetiva do cenário de fantasia oriental, do passado romantizado. Era um fenômeno grotesco ligado ao contexto de modernização e à degradação do espírito egípcio: “hoje, no Cairo, encontram-se homens vestidos de mulheres ...”³⁰³. Eram simulacros, cópias caricatas das *ghawazi*, conectados ao vício, à sujeira e a miséria. Não há descrição de suas danças ou modos de ser que não seja em comparação a outros indivíduos: indignamente barbeados (diferente daqueles que se barbeiam de forma digna); andam vestidos de mulheres; imitam as *ghawazi*; se apresentam para viciados em haxixe; impuros como as cortesãs; são

³⁰¹ Gurian, 2016.

³⁰² Karayanni, 2004, p. 80-81.

³⁰³ Queiroz, 1945A, p. 335.

desprezados pelos bons muçulmanos. Afinal, no relato de Eça, era importante demonstrar que a sua admoestação não era fruto do olhar estrangeiro, mas sim uma opinião partilhada com a população local.

Eça não descreve os dançarinos pelo impacto que causaram enquanto artistas de entretenimento, ou pela forma que eram interpretados com elementos oriundos deles próprios. Qualquer referência à possibilidade de surpresa, alegria e encantamento com a dança não é veiculada. Nenhuma possibilidade de sentimento homoerótico advindo do público ou do próprio autor é aventada. Qualquer curiosidade despertada foi legada ao silêncio, ao indizível. Nem mesmo o deboche e o sarcasmo, recursos acionados por outros viajantes, são utilizados no relato queirosiano para descrever os dançarinos. Na ótica ocidental, os *khawalat* eram “encarnação vívida, desavergonhada e explícita de seus tabus.”³⁰⁴

Há também, no relato de Eça, um recorte de classe, ao indicar os bairros pobres com “seus cafés imundos” como os locais habituais para encontrar estes dançarinos. Anthony Shay lembra que “historicamente, a maioria dos dançarinos profissionais vinha das camadas mais baixas da sociedade. (...) Uma ocupação tão desprezada era evitada por todos, exceto os mais desesperados”.³⁰⁵ Se anteriormente Eça se mostrou crítico da situação social vivenciada pela população camponesa do Egito, esse mesmo olhar solidário não foi dirigido aos *khawalat* e a flagrante condição de marginalidade em que se encontravam no próprio relato queirosiano. Assim, a pobreza não é mais caracterizada como um flagelo social, mas como um dos sintomas da degradação que acompanhavam práticas tidas como repulsivas.

4.3. O banimento da “população amorosa do Cairo”

Um fato histórico que contribuiu para uma maior visibilidade dos *khawalat* foi o banimento das *ghawazi* decretado pelo governador-geral Mohammed Ali em 1834.³⁰⁶ As dançarinas públicas e prostitutas foram proibidas de atuar no Cairo por decreto, sob pena de chibatadas e trabalhos forçados. As motivações para essa legislação ainda são um pouco incertas, mas as hipóteses mais aceitas combinam interesses religiosos com a aproximação de Ali com a política europeia.

As dançarinas eram um elemento cultural estabelecido socialmente e essencial em

³⁰⁴ Karayanni, 2004 p. 80.

³⁰⁵ Shay, 2006, p. 145.

³⁰⁶ Nieuwkerk, 1995, p. 32.

casamentos e festividades populares, tanto que eram reconhecidas pelo governo egípcio e pagavam altos tributos para exercerem seu ofício, fato que incomodava alguns grupos, como os *ulemás* (estudiosos muçulmanos), que condenavam a atividade artística e recriminavam o governo por receber ganhos de forma imoral. Com o aumento do fluxo de estrangeiros e o consequente contato com as *ghawazi*, inflamou-se ainda mais o descontentamento dos grupos conservadores. Junto a isso se soma o ímpeto modernizador de Mohammed Ali, que recorreu à ideias e métodos europeus na implementação de suas reformas. Segundo Roberta Salgueiro e André Colombo:

A ação pública de marginalização das dançarinas populares na primeira metade do século 19 não tinha apenas motivação religiosa — o controle das possíveis transgressões e pela respeitabilidade das mulheres egípcias, que não deveriam se apresentar para estrangeiros. Mohammed Ali tem o epíteto de “fundador do Egito moderno” porque buscou, assim como seus sucessores imediatos, “modernizar” o Egito, o que implicava a aplicação de princípios europeus em reformas que visavam à urbanização, instituições públicas e, para maior efetividade, os costumes.³⁰⁷

Stravos Karayanni também trabalha com a hipótese que o banimento das *ghawazi* foi resultado da confluência de uma dada moral religiosa local com o olhar europeu e suas pretensões burguesas sobre como deveria se portar um povo que estava sendo “educado”, “civilizado”.³⁰⁸ As *ghawazi* seriam, por essa perspectiva, a prova viva do atraso e da cultura primitiva que deveria ser abolida. Contudo, o ofício das *ghawazi* não se extinguiu com o decreto de banimento. Sobreviveu e ainda podem ser encontradas em atividade hoje no Egito.

Como consequência do banimento, algumas *ghawazi* passaram a se denominar *alméh/awallin* e permaneceram no Cairo, se apresentando de forma clandestina em eventos privados. Mas a maioria dessas artistas migrou para o interior. Essa lacuna no mercado de entretenimento foi prontamente preenchida pelos *khawalat*, deixando-os ainda mais em evidência, principalmente para os estrangeiros. A migração forçada para cidades de perfil rural, no alto Egito e na região do Delta do Nilo, tornou a situação das dançarinas ainda mais precária, aumentando o número daquelas que também se prostituíam.³⁰⁹ Sobre a atuação delas após o decreto de banimento e as transformações dos significados atribuídos aos nomes, Karayanni comenta:

³⁰⁷ Salgueiro; Colombo, 2023, p. 212.

³⁰⁸ Karayanni, 2004, p. 72.

³⁰⁹ Nieuwkerk1995, p. 35-36.

Como a confusão entre os dois nomes pode estar relacionada à proibição imposta por Mohamed Ali em 1834, que obrigou as *ghawazee* a se identificarem como *awâlim* para escapar do banimento, e com o aumento da demanda europeia por seus serviços, a confusão entre *awâlim* e *ghawazee* pode também ter fundamentos coloniais relevantes e interessantes. O comentário sarcástico de Gustave Flaubert a Louis Bouilhet aponta para uma condescendência imperial: “a palavra *almeh* significa ‘mulher instruída’, mulher intelectual ou ‘prostituta’ — o que prova, Monsieur, que em todos os países as mulheres de letras...!!!”³¹⁰

O fim do banimento das *ghawazi* só acontece no governo de Abbas Paxá (1849-1854), mas não foi uma política plenamente efetiva. Muitas artistas não retornaram, e aquelas que migraram para a capital mantiveram uma certa discrição e distância de grandes públicos.³¹¹ O próprio relato de Eça de Queiroz descreve o processo de banimento da “população lasciva e amorosa do Cairo”, enfatizando inclusive o impacto financeiro dos tributos pagos pelas dançarinas. Porém, o escritor português atribui o processo de expulsão das dançarinas ao governo de Abbas Paxá e não de seu avô, Mohammed Ali.

No tempo de Abbas Paxá, os ulemás e as mesquitas exigiram a expulsão das cantadeiras, das almeias, das ghawazis, de toda a população lasciva e amorosa do Cairo. O governo egípcio hesitou: aquelas mulheres pagavam ao tesouro do paxá um largo tributo. Então as mesquitas, os ulemás, os dervixes comprometeram-se a indenizar o Paxá — e toda aquela multidão misteriosa e sensual foi expedida para as cidades do Alto Egito, em *debariehs* da polícia!³¹²

A miséria e a marginalidade continuaram fazendo parte da realidade das *ghawazi* mesmo após o fim do banimento. “Exiladas do Cairo, vivem hoje quase todas no Fayoum — a terra das rosas magníficas — ou nas cidades do Alto Egito.” Elas foram contratadas e levadas ao Cairo exclusivamente para participar das festividades relacionadas à inauguração do Canal de Suez. Mesmo após o processo do banimento, e do fim dele, a dança das *ghawazi* continuou como uma das principais atrações das festas e comemorações egípcias.

³¹⁰ Karayanni, 2004, p. 29.

³¹¹ Nieuwkerk, 2006, p. 36.

³¹² Queiroz, 1945A, p. 335.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da escrita desta tese, busquei investigar, de forma crítica, as descrições e os sentidos atribuídos às danças de entretenimento praticadas por homens e mulheres no Egito da segunda metade do século XIX a partir do relato de viagem de Eça de Queiroz. A escolha por esse objeto de pesquisa partiu da minha experiência como praticante de dança do ventre — e dos inúmeros questionamentos oriundos dessa experiência —, modalidade disseminada em diversos países, mas que possui raízes no norte da África, península Arábica e região do Levante. Porém, o Egito teve proeminência no processo de construção desse estilo, sendo reconhecido como o “berço da Dança do Ventre”.

Desde a invasão napoleônica em 1798, o Egito tornou-se um destino privilegiado para os europeus, fossem os estudiosos que acompanharam as tropas ou, mais tarde, os turistas que circulavam pelas colônias do Império Britânico. Esses viajantes não buscavam apenas a experiência da viagem em si, mas também a produção de conhecimentos e representações: elaboravam trabalhos acadêmicos, artigos de opinião, relatos de viagem, pinturas e gravuras. Era preciso apresentar o Oriente ao mundo (ocidental), ainda que esse Oriente fosse previamente “orientalizado”: subjugado e moldado por uma relação de poder com o Ocidente.

As produções europeias não retratavam com fidelidade o cotidiano das ruas de Alexandria ou do Cairo. Em vez disso, editavam e transformavam o cenário observado por meio da lente do discurso orientalista, que legitimava a dominação imperialista ao atribuir significados e valores alinhados aos interesses e ao imaginário europeu. Entre os muitos viajantes que contribuíram para essa construção simbólica do Egito está o escritor Eça de Queiroz, que visitou a região por ocasião da inauguração do Canal de Suez. A escolha por desenvolver esta pesquisa a partir de seus textos ofereceu uma oportunidade de aprofundar a compreensão do orientalismo português. Trata-se de um orientalismo formulado por um Ocidente semiperiférico, geograficamente próximo do Oriente e marcado por heranças árabes, mas ainda assim inserido na lógica europeia de representação e poder.

Conhecer e questionar o viajante português foi um processo trabalhoso, mas também curioso e instigante: ele se tornou um relutante parceiro de dança que procurei conduzir ao longo das páginas deste trabalho. Analisar as danças egípcias do século XIX a partir de seu relato em *O Egito — Notas de Viagem*, revelou-se uma espécie de coreografia de descobertas,

em que a dança emergiu como um campo de disputa em torno dos corpos, dos espaços e das representações.

No primeiro capítulo, a festividade de inauguração do Canal de Suez foi o ponto de partida para compreender as motivações da viagem de Eça de Queiroz, bem como o contexto em que se deu a escrita de seu relato. *Le Chevalier de Queiroz*, como se apresentava no cartão de visitas utilizado durante a viagem, ainda jovem, já trazia consigo uma bagagem formada por leituras, referências literárias e vivências cosmopolitas que alimentavam sua curiosidade em relação ao Oriente e “orientavam” seus passos pelo território egípcio. A experiência de viagem foi atravessada por uma sensibilidade moldada por estereótipos, fascínios e inquietações típicas da intelectualidade europeia oitocentista, educada aos moldes franceses.

Mesmo ao tentar apresentar um relato mais informado e autêntico, Eça não escapou aos temas polêmicos que circulavam na época, como o harém, a poligamia e a erotização da mulher oriental, ainda que procurasse revestir suas observações com certa sobriedade e credibilidade. Tratar seu relato como fonte histórica permitiu refletir criticamente sobre o papel das narrativas de viagem do século XIX na construção do discurso orientalista, revelando como a escrita de Eça participa dessa tradição e, ao mesmo tempo, a tensiona.

No segundo capítulo, a análise se aprofundou com o estabelecimento de um diálogo com autores e autoras que pensam — ou oferecem subsídios para pensar — um orientalismo português vinculado às particularidades da história ibérica, e não apenas como uma simples reprodução do modelo francês ou inglês. Ao iluminar esse orientalismo “à lusitana”, foi possível reconhecer nuances e especificidades que se manifestam na forma como Eça representa o Egito e seus habitantes.

O orientalismo presente no relato de Eça de Queiroz é complexo e repleto de aparentes contradições. Seu texto fala de si mesmo; não é apenas um registro de viagem, mas uma *bildungsreise* (como destacou a pesquisadora Tereza Coelho), uma jornada formativa em que o Oriente se configura como espaço simbólico e espelho para a formação intelectual e estética de um jovem português em diálogo — e, por vezes, em tensão — com os paradigmas orientalistas dominantes.³¹³ Tanto sua produção literária quanto jornalística se beneficiaram das reverberações dessa experiência. Assim, me permiti inclusive, utilizar trechos de sua obra ficcional como epígrafes de abertura dos capítulos, por reconhecer neles ecos relevantes da viagem aqui analisada.

³¹³ Coelho, 2024, p. 306.

O principal objetivo desta pesquisa foi historicizar os sentidos atribuídos por Eça de Queiroz às danças praticadas no Egito no século XIX. Os dois últimos capítulos da tese representam o esforço concentrado nesse sentido. Procurei analisar as danças como espaços de disputa simbólica em torno dos corpos que as realizavam e dos ambientes físicos e socioculturais que ocupavam, bem como dos significados que produziam. Essas disputas tornam-se mais visíveis em momentos de repressão e proibição, como no processo de banimento das *ghawazi*, mas também nos caminhos alternativos trilhados para driblar essas e outras interdições, mais insidiosas e nada sutis. É o caso da colonialidade, que marginalizou ainda mais os dançarinos e dançarinas egípcios, e reconfigurou os sentidos da sua prática.

Foi possível observar que a escrita de Eça de Queiroz exotifica a mulher egípcia, especialmente aquela que dança, inserindo-a em um imaginário orientalista que lhe atribui um lugar específico, distinto daquele ocupado pela mulher europeia. Essa representação é construída por meio de uma linguagem mística e erotizada, que, ao não decifrar os gestos das *ghawazi* nem compreender o impacto delas sobre o público local, recorre a metáforas de espiritualidade e silêncio para justificar seu fascínio. A mulher egípcia, sobretudo a dançarina, é apresentada como parte de um cenário mágico que encanta, assombra e seduz, sendo produzida pelo relato como extensão e personificação do próprio Egito.

A sinuosidade dos movimentos das *ghawazi* mistura-se à das vielas caiotas, e, em ambas, a imaginação estrangeira corre livre, projetando cenas de exotismo e paixão. Como o Egito, as dançarinas estariam ali, constantes ao longo dos tempos, disponíveis para o deleite do olhar estrangeiro. Entretanto, nem todos, como Eça, acessavam seus mistérios, indo além das ruínas decrépitas e das *ghawazi* mecânicas que ludibriavam tolos viajantes. O relato queirosiano se arvora de alcançar o espírito egípcio em sua essência, de compreender seus hábitos e costumes, de enxergar a velha raça egípcia nos rostos da população *fellah* e de encontrar a dança legítima das *ghawazi*, como se fosse dançada há milênios.

Mas esse Egito eterno e mítico, tal como tratado no relato queirosiano, estava lentamente se esvaindo como areia em ampulheta, correndo o risco de se perder. Esse processo era acelerado por políticas de modernização de efeitos meramente cosméticos, que não modificavam as estruturas políticas e econômicas, mas contribuíam para uma suposta decadência cultural. Nesse movimento modernizante que descaracterizava o *espírito egípcio*, Eça enquadrou os dançarinos que conheceu como elementos estranhos, desvinculados da história idealizada. Ou seja, Eça de Queiroz atribuiu às *ghawazi* o passado faraônico, a legitimidade de encarnar a verdadeira dança do Egito; o “cântico da carne exaltada”, a alma

egípcia que se transformou em dança e atravessou seus diversos tempos históricos. Aos dançarinos, por outro lado, coube apenas um único parágrafo, marcado pelo desprezo diante do que não deveria ocupar o espaço e pelo seu consequente apagamento histórico.

Ainda assim, o relato queirociano apresenta nuances e contradições. Por entre essas frestas, a experiência narrada abre espaço para outras vozes — ainda que mediadas pelo narrador —, que revelam os encontros, os estranhamentos, os silêncios constrangidos e os choques vivenciados. Deste modo, minha pesquisa procurou evidenciar o modo como a dominação europeia do Egito contribuiu para a feminização das danças ali vivenciadas, relegando os homens que também as performavam ao silêncio histórico, uma vez que suas expressões corporais não se alinhavam aos ideais europeus de masculinidade. Por meio de uma análise atenta aos procedimentos acionados pelo discurso, foi possível identificar disputas simbólicas e sociais em torno dos corpos dançantes, dos espaços que habitavam e dos sentidos que produziam, revelando a dança como fenômeno cultural complexo, multifacetado e politicamente carregado.

Este estudo visa ampliar o entendimento sobre as danças egípcias do século XIX e colabora com a historiografia ao destacar a importância de se investigar práticas culturais e artísticas marginalizadas, como as danças não acadêmicas e não europeias. Além disso, reforça a relevância das fontes literárias, como os relatos de viagem, para a compreensão das relações de poder e de gênero em contextos coloniais. Busquei priorizar novas perspectivas sobre as representações culturais que sustentavam hierarquias sociais e coloniais, com a esperança de abrir caminhos para futuras investigações sobre a agência e a resistência de sujeitos que desafiaram e complicaram essas estruturas por meio de suas práticas corporais e culturais.

Por fim, um aspecto potente dessas tensões que se corporificam na dança está em sua permanência. Permanência não como imutabilidade ou rigidez, mas como capacidade de adaptação, negociação e agenciamento. Foi essa plasticidade que permitiu às *ghawazi* permanecerem vivas não apenas no século XIX, mas também em 2025, durante a finalização desta tese, como parte da vida de mulheres do Alto ao Baixo Egito que continuam exercendo esse ofício. O mesmo se aplica às transmutações dos sujeitos outrora chamados *khawalat*, dançarinos confrontados pela colonialidade de gênero e apagados da história da dança, cuja identidade, ainda que marginalizada, vem sendo reapropriada e reivindicada com orgulho pela comunidade LGBTQIAPN+ árabe.

Encerrar esta pesquisa não significa encerrar o tema, mas reafirmar a potência das danças egípcias como campo legítimo de investigação histórica. Ao analisar o relato de Eça de

Queiroz, procurei não apenas compreender os mecanismos do olhar orientalista e suas estratégias de exotificação. Mas, sobretudo, escutar e entrever, nas brechas de sua narrativa, os vestígios da agência histórica de dançarinos e dançarinas que desafiaram o silenciamento e a homogeneização do discurso europeu. Essas figuras, por vezes capturadas por olhares que as reduziam a símbolos do exótico ou do decadente, revelam nos gestos, nos corpos em movimento e nos espaços que ocupam formas complexas de existência, resistência e negociação cultural. Através dessas frestas, a dança deixou de ser apenas um objeto representado para se tornar também um sujeito de história. Que este trabalho possa contribuir para o reconhecimento da dança como prática histórica viva, e para a valorização de vozes e corpos que, mesmo quando abafados pelo discurso dominante, insistem em se fazer ver, ouvir e dançar.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Leila. Western Ethnocentrism and perceptions of the harem. **Feminist Studies**, v. 8 n. 3, 1982.
- ALVARADO, Maria Teresa Otero; POLO, Marta Pulido. Historia del canal de Suez y sus três inauguraciones. **Estudios de Asia e Africa**, v. 55, n. 3, 2020.
- ANTAS, Larissa Zanetti. **Deusa delicada ou fofoqueira desequilibrada?** Uma análise discursiva das identidades femininas em textos sobre a dança do ventre. Tese (Doutorado) Instituto de Letras, Doutora em Estudos de Linguagem, Universidade Federal Fluminense, 2019.
- ARAÚJO, Luis Manuel. **Eça de Queirós e o Egito Faraônico**. Coleção estudos portugueses. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes. **Entre Ghawazze, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”**. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.
- ASSUNÇÃO, Naiara M. R. G. de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. 2021. 95f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; LELIS, Francismara de Oliveira; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. O Desfile Dourado dos Faraós (2021):Múmias, museus e identidade nacional egípcia. **Revista Espacialidades**, v. 18, n.2, 2022.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc XIX). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, 2022.
- BADAOUI, Antoine; MOUSSAWI, Ghassan. Entrevista com Ghassan Moussawi. In. BADAOUI; CHAGAS; BARBOSA (Orgs.) **Revisitando Gênero no Oriente Médio: subjetividade de mulheres, homens e queers**. Rio de Janeiro: Telha, 2025.
- BALTHAZAR, Gregory da Silva. O Corpo Ideal: Um estudo sobre o feminino na arte régia do Reino Novo (cc.1550-1070a.C.). **NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade**, Rio de Janeiro, v. 1, a. VI, n. 2. 2011.
- BARROS, José D’Assunção. **Fontes Históricas: introdução aos seus usos historiográficos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BITTENCOURT, R. do P. Eça de Queirós e a construção da criticidade moderna. **Macabéa – Revista eletrônica do Netlli**, v. 9, n. 2, p. 240-252, 2020.
- BONNICI, Thomas; PEREIRA, Patrícia Ayres. Eça de Queirós em Os Ingleses no Egito: na mira do Orientalismo. **Estação Literária**, Vagão-volume 1, UEL, 2008.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRACCO, Carolina. A invenção das bailarinas orientais. **Redobra**, n.15, a. 6, p.177-203, 2020.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Painel COVID-19: Casos e Óbitos no Brasil**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, [2025]. Disponível em: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html. Acessado em 14 jul. 2025.

CABETE, Susana Margarida Carvalheiro. **A narrativa de viagem em Portugal no século XIX: alteridade e identidade nacional**. (Tese) Literatura Comparada. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2010.

CERCHIELLO, Gaetano. Turismo de eventos: los cruceros españoles en la inauguración del canal de Suez de 1869. **Cuadernos de Turismo**, n. 35, Universidad de Murcia, p. 95-115, jan/jun 2015.

CHACHAM, Vera. Eça no Egito: Encanto e desencanto da cidade Oriental. **Boletim do CESP**, v. 19, n. 25 – jul-dez. 1999.

CLEMESHA, Arlene E. História Árabe, Disciplina Acadêmica e Visão de Mundo. **Tiraz**, a. 8, 2016.

COELHO, Teresa Pinto. **Eça de Queirós no Egito e a Abertura do Canal de Suez: Viagem, Orientalismo e Império**. Tinta da China: Lisboa, 2024.

COELHO, Teresa P. Egito (por Eça de Queirós). In PUGA, Rogério Miguel (coord.). **E-Dicionário de Escrita de Viagens Portuguesas**. CETAPS – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Institute of Modern Languages Research – Universidade de Londres. Laboratório de Interlocuções com Ásia – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 03 abr. 2022.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241–282, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC/>. Acesso em 4 maio 2025.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: Uma imagem construída pelo orientalismo pela pintura. **Revista UFG**, ano XIII, n.11, dez. 2011.

DIB, Marcia. **Música Árabe: Expressividade e Sutileza**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2013.

ELGEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed. Travessias de Eça de Queiroz, entre a inauguração do canal de Suez e o começo literário. **Revista Anthésis**, v.8, n. 15, jan-jun 2020.

Espólio de Eça de Queirós em formato digital. Critérios de Seleção. Biblioteca Nacional de Portugal. Évora, 2000. Disponível em: <https://purl.pt/93/1/espolio/criterios.html>. Acesso em 06 abr. 2025.

FEIJÓ, Rui. Oriente. **Dicionário Alice**. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=1&entry=24468. Acesso em 27 maio 2019.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. Eça de Queirós, jornalista. **Trice Versa**, Assis, v.2, n.2, nov. 2008 – abr. 2009.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. Contexto Socio literário: Geração de 70, Coimbra, Lisboa/Cenáculo, Conferências do Cassino. In. **As conferências do Cassino em periódicos-fontes primárias e história literária**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2023.

FERREIRA, Ceila Maria. Reflexões sobre crítica textual e o estudo do passado em forma de texto literário. **Confluência – Revista do Instituto de Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro, n.50, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 16.ed. Edições Loyola: São Paulo, 2008.

FRANCO, Stella Maris Scatena. Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental. In JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (orgs). **Cadernos de Seminários de Pesquisa**, vol. II. São Paulo: USP-FFLCH, Editora Humanitas, 2011.

FUNDAÇÃO EÇA DE QUEIROZ. **Cronologia Interactiva**. Disponível em: <https://feq.pt/eca-de-queiroz/cronologia-interactiva/>. Acesso em 20 fev. 2024.

GHIGNATTI, Rosana Carvalho da Silva. **Eça de Queirós e a percepção da paisagem no Médio Oriente**. 2023. 279 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38433>. Acesso em 13 jan. 2025.

GHIGNATTI, Rosana Carvalho da Silva. **Visões do Oriente em Eça de Queirós: uma análise comparativa entre “Relatos de viagem” e “A Relíquia”**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

GUIMARÃIS, Marcos Toyansk; CRUZ, Jucelho; JIMENEZ-ROYO, Javier. Ciganos ocidentais: diversidade interna e aproximações transnacionais entre calós ibéricos e calons sulamericanos. **CIVITAS - Revista de Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, v. 23, p. 1-12, jan.-dez. 2023.

GÓES, Breno. Tornar presente Alexandria: Metáfora, responsabilidade e julgamento em um texto de imprensa de Eça de Queirós. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 42, p. 298-313, jul.-dez. 2019.

GURIAN, Gabriel Ferreira. Notas sobre o consumo de haxixe pelos literatos parisienses do Clube dos Haxixins. **Temporalidades – Revista de História**, e. 21, v. 8, n. 2, maio-ago. 2016.

GRUAS, Marc. Alguns apontamentos em torno da oficina de escrita de Eça de Queiroz. In. **Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração**. A obra queirosiana no espaço das línguas românicas, nº18-19-20, p. 41-48, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução: Daniel Mirando e William Oliveira. Rio de Janeiro: ED.PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HESPANHA, Antônio Manuel. Os paradoxos do orientalismo português. In. **Há 500 anos: Balanço de três anos de comemorações dos descobrimentos portugueses**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999

HOURANI, Albert. **Uma História dos Povos Árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUNNA COLETIVO. **Página inicial** (a). Disponível em: <https://www.hunnacoletivo.com/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

HUNNA COLETIVO. **Instagram** (b). Disponível em: <https://www.instagram.com/hunna.coletivo/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

HUNNA COLETIVO. **Sobre o Hunna**. Disponível em <https://www.hunnacoletivo.com/sobre-o-hunna>. Acesso em: 20 fev. 2024.

IRWIN, Robert. **Pelo Amor ao Saber** - os orientalistas e seus inimigos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ITO, Claudemira Azevedo. Evolução histórica do turismo e suas motivações. **Tópos**, v. 2, n. 1, p. 123 - 141, 2008.

JARMAKANI, Amira. **Imagining Arab Womanhood** - the cultural mythology of veils, harems, and belly dancers in the U.S. New York: Palgrave Macmillan, 2008

JUNQUEIRA, Mary Anne. Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador. in. JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (orgs). **Cadernos de Seminários de Pesquisa**, vol. II. São Paulo: USP-FFLCH, Editora Humanitas, 2011.

JUNQUEIRA, Nathalia Monseff. **A viagem de Gustave Flaubert ao Egito: ensaios sobre os usos do passado na história e na literatura**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2020.

KARAYANNI, Stavros Stavrou, **Dancing fear and desire: race, sexuality, and imperial politics in Middle Eastern dance**. Wilfrid Laurier University Press: Waterloo, Ontario, 2004.

KIPLING, Rudyard. **O fardo do homem branco**. (The White Man's Burden), 1899. Disponível em https://www.fafich.ufmg.br/hist_discip_grad/KIPLING%20O%20Fardo%20do%20Homem%20Branco.pdf. Acesso 19 nov. 2024

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

LAMBERT, Maria de Fátima. Estética [E exotismo] nas viagens ao Egito. In. FENOLLÓS, Juan-Luis Montero; MARTÍNEZ, Lucía Brage. **El Próximo Oriente Antigo e el Egito faraónico em España y Portugal**. Barcino – Monographica Orientalia, vol. 13. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020.

LASSO, César. El Orientalismo de Eça de Queiroz y sus cartas de Inglaterra. **Hesperia**, Culturas del Mediterráneo, maio 2012.

LELIS, Francismara de Oliveira; SILVA, Luciana Nogueira. Desorientando os gêneros: reflexões e possibilidades do conceito “orientalismo” nos estudos de gênero. In. SOARES, Suane Felipe; COUTINHO, Aline Beatriz Pereira Silva (orgs.). **Feminismos e representatividade na História: contribuições da III Jornada de História e Gênero**. Editora Terra sem Amos: Parnaíba, 2024.

LEWIS, Bernard. The Question of Orientalism. **The New York Review of Books**. Jun. 1982.

LIMA, Fernando Henrique de Almeida. Relatos de viagem como fonte historiográfica: principais abordagens, limitações e possibilidades. **Anais do 2º Encontro Internacional História e Parcerias**. VI Seminário Fluminense de Pós-graduação em História. V Jornada do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e da Saúde, 2019.

LIMA, Isabel Pires. O Oriente literário entre dois séculos. **CADMO**, Revista do Instituto Oriental da Universidade de Lisboa, n.13, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In. LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LOWE, Lisa. **Critical terrains: French and British orientalisms**. Nova York: Cornell University Press, 1992.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n.3, 2014.

MACHADO, Alvaro Manuel. **O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa**. Biblioteca breve, volume 72. Lisboa: Bertrand, 1983.

MATOS, A. Campos. **Eça de Queiroz, Uma Biografia**. 1 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

MATOS, A. Campos. **Eça de Queiroz: Fotobiografia**. São Paulo: Leya, 2019.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial** – raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

MEIHY, Murilo Sebe Bon. **Habemus Africas: Islã, Renascimento e África em João Leão Africano (século XVI)**. Tese (Doutorado). Estudos árabes. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2013.

MENINI, Nathallie Chris da Rocha. **“Indesejáveis necessários”**: os ciganos degredados no rio de janeiro setecentista. (Tese) Doutorado. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em História. Seropédica, 2021.

MICHAELIS. **Almeia**¹. In: Dicionário Michaelis – Português Online. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/e7pl/almeia%3CEi%3E1%3C/Ei%3E/>. Acessado em 8 out. 2023.

MICHAELIS. **Almeia**². In: Dicionário Michaelis – Português Online. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/lQvN/almeia-2/>. Acessado em 8 out. 2023.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017,

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo: Annablume, 2012.

MORO, Fernanda de Camargo e Almeida. **A ponte das turquesas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. A Relíquia e o Egito: virada realista pela história. In SIQUEIRA, Ana Marcia Alves; SOUZA, José Carlos Siqueira de. **A Relíquia do Mandarim**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.

NIEUWKERK, Karin van. **A trade like any other**: Female singers and dancers in Egypt. 1.ed. University of Texas Press: Austin, 2006.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. O Oriente como fonte de imaginação em Eça de Queirós. In SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs.). **Os centenários**: Eça, Freyre e Nobre. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2001.

OLIVEIRA JÚNIOR, Virgílio Coelho de. Eça de Queiroz, a “geração de 1870” e a Universidade de Coimbra: entre vivências e representações. **Revista de História**, São Paulo, v. 180, p. a10120, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.173276>

PASCHOAL, Nina; LELIS, Francismara; ASSUNÇÃO, Naiara; PRESTES, Jéssica. Orientalismo e anticiganismo na cultura pop: conceitos para uma análise de personagens femininas e masculinas. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 6, n. 21, p. 499–524, 2024.

PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. **Ventre Colonizado**: Representações da mulher árabe na pintura Orientalista do século XIX. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2019A.

PASCHOAL, Nina Ingrid. Discursos orientalistas sobre a dança. **Faces da História**, v. 6, n. 2, p. 275-276, 2019B.

PINHEIRO, Maria da Luz. Orientalismo artístico português – do conceito à realização. **Palimpsesto**, 2021. Disponível em: <https://www.palimpsesto.online/ensaios/orientalismo-artistico-portugues-do-conceito-a-realizacao>. Acesso em 22 abr. 2024.

PRATT, Mary Louise. **Olhos do Império**: Relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: EDUSC, 1999A.

PRATT, Mary Louise. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. Tradução de Luiz Felipe Guimarães Soares. **Crítica cultural latino-americana**. Revista Travessia, n. 38. 1999B.

PRIBERAM. **Almeia**. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/almeia>. Acessado em 8 out. 2023.

PUREZA, Fernando Cauduro. Ainda orientalismo? Uma reflexão sobre a atualidade e os muitos tempos da obra de Edward Said. In POSTAL, Ricardo; MINEIRO, Imara Benfica; CONTE, Daniel (org.). **Ainda Orientalismo?** 1.ed. Porto Alegre: Cirkula, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. **Perú indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUEIRÓS, Eça de. De Port Said a Suez. I. **Diário de Notícias**, Lisboa, n. 1507, 18 jan. 1870. Disponível em https://purl.pt/93/1/contextos/j2501g/j2501g_port-said.html. Acesso em 22 fev. 2024.

QUEIROZ, Eça de. **O Egito** – Notas de viagem. 4. Ed. Porto: Livraria Lello & irmão; Lisboa: Aillaud & Lellos, 1945A.

QUEIROZ, Eça de. **A Relíquia**. Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia. Porto: Lello & Irmão, 1945B.

QUEIROZ, José Maria Eça. Introdução. In QUEIROZ, Eça de. **O Egito** – Notas de viagem. 4. Ed. Porto: Livraria Lello & irmão; Lisboa: Aillaud & Lellos, 1945C.

QUEIROZ, Eça de. **A Correspondência de Fradique Mendes**. Vol.1, Memórias e notas. Porto Alegre, L&PM, 1997.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. **António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português**. Orientalia n. 5. Fundação Oriente: Lisboa, 2001

REIS, Jaime Batalha. Introdução. In QUEIROZ, Eça de. **Prosas Bárbaras**. Porto: Livraria Chardron/Lello & Irmão, editores, 1903.

ROGAN, Eugene. **Os Árabes**: uma história. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ROXBURGH, David J. November 1869: The Suez Canal Inauguration. In GRAVES, Margaret R.; SEGGERMAN, A. D. (ed.). **Making modernity in the Islamic Mediterranean**. Bloomington: Indiana University Press, 2022. p. 235–256.

RUBIN, Gayle, O tráfico de mulheres. In **Políticas do sexo**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SAADAWI, Nawal El. **A face oculta de Eva**: As mulheres do mundo árabe. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2022.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **“Um longo arabesco”**. Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação

em Antropologia Social. Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha; COLOMBO, André Vieira. O predicamento do intangível: a dança do ventre como patrimônio cultural. In. MIGNAC, Márcia (org.). **Oriente-se em questão** – que tipo de mundo sua dança testemunha? Salvador: Mente Aberta, 2023.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993.

SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. **XXVIII Simpósio Nacional de História** - Lugares dos Historiadores: Velhos e novos desafios. Florianópolis, SC. 2015.

SEGATO, Rita. Colonialidade do poder e antropologia por demanda. In. SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SEGGERMAN, Alex Dika (ed.). **Making modernity in the Islamic Mediterranean**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2022.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Masculine or Feminine – Ancient or Contemporary: Raqs Sharqi and Word of Converged Images. In. **The World of Music**, new series, v. 3, n. 2, 2014.

SHAY, Anthony. Choreographing Masculinity: Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan. In. FISHER, Jennifer; SHAY, Anthony (ed.). **When men dance: choreographing masculinities across borders**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SHAY, Anthony. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. **Dance Research Journal**, v. 38, n. 1-2, p. 137-162, 2006. Disponível em: https://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/1/. Acessado em 28 abr. 2025.

SHOHAT, Ella. O Atlântico Mouro-Sefardita: Entre Orientalismo e Ocidentalismo. Tradução de Arlene E. Clemesha e Sylvia Carolina Cruxen de Matos. **Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio**, ano VIII, n. 8, São Paulo, 2016, p. 135–151.

SILVA, Antonio Moraes. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10ª ed. rev. corrig. muito aumentada e actualizada. Confluência, imp. 1949-1959. - 12 v.; Tomo I. Disponível em https://purl.pt/35356/4/1-25250-v/1-25250-v_item4/1-25250-v_PDF/1-25250-v_PDF_24-C-R0150/1-25250-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf. Acesso em 14 out. 2023.

SILVA, Leonardo Luiz Silveira. O embate entre Edward Said e Bernard Lewis no contexto da ressignificação do Orientalismo. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 40, 2016.

SILVA, Lúcia Osório. Edward Said e o Imperialismo cultural. in. CLEMESHA, Arlene (Org.). **Edward Said: Trabalho intelectual e Crítica Social**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005A.

SILVA, Maria Carneira da. O sentido dos árabes no nosso sentido: dos estudos sobre árabes e sobre muçulmanos em Portugal. In. **Análise Social**, v. 39, 2005B.

SOARES, Marina de Oliveira. **O harém ao rés do chão**: imaginário europeu e representações

médicas sobre o lugar segredo, 1599-1791 [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2017.

SOKOŁOWICZ, Małgorzata. Les puschts, les bardaches, les « almées... mâles »: une caricature de la femme orientale ou un autre rêve d'Orient? **Journal Quêtes littéraires**, n. 10, p. 42-53, 2020. Disponível em <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=930045>. Acesso em 14 jan. 2025.

SOUZA, Arlindo José Reis de. Pontes orientalistas sobre o Atlântico: indícios de diálogos entre o orientalismo luso e o brasileiro no século xix. **Revista Ars Historica**, n. 24, p. 88-113, jul./dez. 2022.

SPENCER, P. Near Eastern Archaeology. **Dance in the Ancient World**, v. 66, n. 3, p. 111-121, Setembro 2003. <https://doi.org/10.2307/3210914>.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. Col. Entregêneros. São Paulo: Intermeios, 2012.

TOMASSI, Bianca Caterina Tereza. Gênios, anjos e humanos: a magia do desejo sexual no Islã. In. FERREIRA, Francirosy Campos B. (org.) **Olhares femininos sobre o Islã**. Etnografias, metodologias e imagens. São Paulo: Hucitec Editora Ltda., 2010.

VAKIL, AbdoolKarim. Eça de Queirós e o Islão. Questões do oriente, questões do ocidente. **Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, 2000.

VANZELLI, José Carvalho. “**Entre o passado e o presente**”: um estudo do orientalismo literário português na segunda metade do século XIX. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 2020.

VANZELLI, José Carvalho. Eça de Queirós no panorama do orientalismo literário portugueses repensando leituras. **XXV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura portuguesa**. Campo Grande, 2013.

VON TRAPP, Drake. **Khawal, köçek, and femmephobia**. Blog, [S.l.], 1 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.drakevontrapp.dance/blog/kkf>>. Acesso em: 6 ago. 2025.

WARD, Heather D. The dance of history: Khayriyah Mazin and the Endurance of the Ghawazi Tradition. **Bellydance Oasis Magazine**. v. 62, p. 13, 2018. Disponível em https://www.bellydancewithnisaa.com/The_Dance_of_History_-_Bellydance_Oasis.pdf. Acesso em 22 fev. 2024.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. in. SCHPUN, Mônica Raisa. **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. **O universalismo europeu**: a retórica do poder. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

YEGENOGLU, Meyda. **Colonial Fantasies**: Towards a Feminist Reading of Orientalism. Cambridge Cultural Social Studies. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 75.

YOUNG, Robert J. C. **O desejo colonial**. Híbrido em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2005.