

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

A obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda e sua influência na construção da dança do ventre no Brasil

Beatriz Pereira de Barcellos

Niterói
Julho de 2023

A obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda e sua influência na construção da dança do ventre no Brasil

Beatriz Pereira de Barcellos

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Mendonça

Niterói
Julho de 2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B242o Barcellos, Beatriz Pereira de
A obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda e sua
influência na construção da dança do ventre no Brasil /
Beatriz Pereira de Barcellos. - 2023.
33 f.: il.

Orientador: Luiz Carlos Mendonça.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2023.

1. Dança do ventre. 2. Dança. 3. Produção intelectual.
I. Mendonça, Luiz Carlos, orientador. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
 INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
 CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao décimo dia do mês de julho do ano de 2023 , às catorze horas e trinta minutos, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEx/UFF nº 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “A Obra do Coreógrafo Egípcio Mahmoud Reda e sua Influência na Construção da Dança do Ventre no Brasil” , apresentado por **Beatriz Pereira de Barcellos** , matrícula **23033004**, sob orientação do(a) **Dr. Luiz Carlos Mendonça** . A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dr. Luiz Carlos Mendonça**

2º Membro: **Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas**

3º Membro: **Dra. Luciana Keller Ponce da Motta**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0 (dez)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

Luiz Augusto F. Rodrigues
 SIAPE 6304224
 Coordenador do curso
 Representando o orientador

Beatriz Pereira de Barcellos

**A OBRA DO COREÓGRAFO EGÍPCIO MAHMOUD REDA E SUA INFLUÊNCIA NA
CONSTRUÇÃO DA DANÇA DO VENTRE NO BRASIL**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em 10 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Mendonça (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Luciana Keller Ponce da Motta
Bailarina da Cia. Yahliw

Niterói
2023

SUMÁRIO

1.Introdução: Um breve panorama da dança do ventre no Brasil	8
2 Mahmoud Reda e o surgimento da Reda Troupe	11
2.1 Os Reda e os Fahmy	11
3 O nacionalismo de Nasser e o subsídio estatal	13
4 A teatralização do folclore.....	15
4.1 A Técnica Reda	15
4.2 Repertório coreográfico: Primeiros anos.....	16
4.3 Danças tradicionais e folclóricas: as viagens de Reda e sua pesquisa de campo	17
4.4 Os Modos de Apresentação	19
4.5 A Reterritorialização em Mahmoud Reda – adaptação teatral de três danças: ..	21
4.6 Al-Haggalah	21
4.7 Said (<i>Sayidi</i>)	23
4.8 Mowashahat.....	26
5 Conclusão: Folclore árabe no Brasil - Identidade, pertencimento e arte.....	29
5.1 Folclore: um conhecimento fundamental para a dança do ventre	29
5.2 O método de ensino da dança do ventre: o método egípcio e o método brasileiro	30
5.3 A bailarina como identidade e a dança do ventre como comunidade imaginada	31
Referências	35

Resumo

Esta monografia é um estudo da obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda e da sua influência na dança do ventre praticada no Brasil. Após um breve panorama atual e de como essa dança surgiu e se desenvolveu no Brasil, apresentamos o contexto histórico em que Reda criou a sua famosa *Reda Troupe - Firqa Reda*, companhia de dança folclórica subsidiada pelo governo egípcio. Por meio da análise do seu processo de criação e abordagem das danças folclóricas e tradicionais do Egito dentro da linguagem teatral, procuramos entender como essa criação artística impacta e é percebida e utilizada pela comunidade artística da dança do ventre atual, em particular no Brasil. Nesse estudo é possível identificar conceitos como a “desterritorialização da cultura”, “hibridização de paisagens culturais”, “identidade” e “pertencimento”. Além da análise estética, questões como “tradições inventadas”, “autenticidade” e “apropriação cultural”, que são frequentemente relacionadas com o tema, se impõem a partir da análise estética do *Estilo Reda* e como ele é percebido e utilizado como fonte de pesquisa e inspiração em novas criações artísticas.

Palavras-chave: Danças folclóricas egípcias. Dança árabe. Dança do ventre. Dança oriental. Transnacionalização. Troupes folclóricas.

1 Introdução: Um breve panorama da dança do ventre no Brasil

Este trabalho se desenvolveu a partir da minha própria experiência com a dança, que se iniciou com a técnica do *ballet* clássico acadêmico, passando pelas danças populares e folclóricas, atualmente dedicada ao estudo da matriz de movimento da dança oriental, popularizada no Brasil com o nome de dança do ventre, ou dança oriental árabe¹, e das danças folclóricas e tradicionais de origem árabe. Ao frequentar os ambientes e espaços que essa dança ocupa no Brasil, pude perceber a grande influência da obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda, tanto no aspecto educacional quanto na criação artística, especialmente dentro da categoria ou estilo denominado de forma geral por *Folclore Árabe*.

A despeito da cultura árabe no Brasil guardar uma relação forte com os imigrantes Sírios e Libaneses, que perfazem a maioria da comunidade árabe descendente no Brasil e que deram início à disseminação da dança do ventre, à medida que foram se organizando em nossas zonas urbanas, especialmente nas capitais, no cenário atual o Egito aparece como uma grande referência global, sendo um polo mundial de produção artística, ensino e pesquisa dessa dança. O *estilo egípcio* tornou-se, assim, muito difundido e apreciado no Brasil entre artistas profissionais e amadores, também entre os estudantes, professores e pesquisadores de dança.

O estilo é objeto de muitos estudos acerca de sua origem. Apesar de alguns autores sugerirem, embasados em achados arqueológicos, que é possível que a dança do ventre fosse praticada no Egito faraônico como forma de rituais de fertilidade, é amplamente aceita a ideia de que a dança como a conhecemos hoje começou a ser moldada a partir da primeira metade do século XX, período em que se iniciou a chamada *Golden Era*, momento de grande efervescência no cenário artístico do Cairo, com grande produção musical, literária, nas artes cênicas e no cinema.

A *Raqs Sharqi* [dança do leste], como é denominada no Egito, é a dança que se originou neste ambiente, sendo popularizada em filmes e apresentada em casas noturnas de espetáculos, sendo a mais famosa a *Casino Opera*, dirigida pela bailarina e empresária Badia Masabni, que lançou ao estrelato grandes nomes como Samia Gamal e Taheya Karioka.

¹ Para muitos pesquisadores e praticantes, o termo “dança do ventre” não é o mais adequado, posto que foi um nome dado pelo Ocidente para a dança que no Egito é chamada de *Raqs Sharki* [Dança do Leste], sendo inevitavelmente associado ao Orientalismo descrito por E. Said. Neste trabalho não nos aprofundaremos nessa questão, no entanto usaremos esse termo por ser o mais popularizado no Brasil, de forma a facilitar a compreensão.



Figura 1 Samia Gamal e Taheya Karioka

Estas e outras bailarinas deste período são hoje inspiração, referência e objeto de estudo dentro do *Estilo Egípcio*. Tendo a *Raqs Sharqi* surgido como forma de dança praticada por artistas profissionais a partir das danças nativas, com alguma influência estrangeira por meio de filmes, teatro e técnicas acadêmicas, desenvolveu-se paralelamente a esse estilo (denominado *Estilo Clássico* ou *Estilo Oriental*) o estudo das danças nativas e o interesse pelas traças culturais formadoras deste estilo. As danças folclóricas e tradicionais, presentes em maior ou menor grau na formação da *Raqs Sharqi*, tornaram-se um objeto de estudo e desenvolvimento artístico, tanto para a compreensão e domínio do *Estilo Oriental*, quanto para o desenvolvimento de um outro estilo: o *Estilo Folclórico*.

A pesquisa de campo e o estudo das danças nativas e regionais *in loco* é, no entanto, de difícil acesso, muitas vezes até mesmo para os próprios egípcios, como no caso da viagem documental de Mahmoud Reda na região de Siwa, quando não logrou ter acesso à dança das mulheres das tribos beduínas que lá habitam por razão de uma regra do costume local: mulheres daquela região não dançam para homens estranhos, apenas entre elas. A busca de fontes de estudo de uma cultura tão diferente e distante esbarra em empecilhos difíceis de transpor, e assim muitas vezes esse material é suprido por informações que chegam de fontes alternativas. Apesar de alguns persistentes pesquisadores vencerem algumas barreiras, a grande disseminação do trabalho das troupes folclóricas, como a Troupe Reda ou a Troupe Qawmeeya (outra trupe folclórica nacional egípcia), entre outras, terminou por torná-las também uma dessas fontes de estudo e pesquisa, que, como tal, precisa ser criteriosamente analisada, pelos motivos que veremos de forma a evitar os frequentes equívocos e interpretações fantasiosas que se apresentam e disseminam como fatos em meio a falta de informação precisa.

No mundo da internet, das *Fake News*, e da busca da visibilidade por meio da *construção da autoridade* no meio do marketing digital, torna-se necessário um olhar cada vez mais atento à veracidade e qualidade das informações em qualquer área. Em se tratando de uma manifestação cultural transnacionalizada, muitas vezes de difícil acesso, e considerando o cuidado inerente ao qual não podemos fugir ao trabalhar com manifestações tradicionais e folclóricas de um povo, esse olhar atento e criterioso é imprescindível.

2 Mahmoud Reda e o surgimento da Reda Troupe

O coreógrafo Mahmoud Reda é considerado o “pai” da dança teatro no Egito. Suas obras são conhecidas mundialmente pela comunidade interpretativa da dança do ventre e seu estilo coreográfico é amplamente utilizado como base de estudos para a aquisição de competência artística relacionada à dança.

Nascido no Cairo, em 18 de março de 1930, em uma família de classe média ligada às atividades artísticas e esportivas, seu pai era bibliotecário na Universidade do Cairo. Com as suas aptidões físicas tornou-se ginasta, chegando a participar dos jogos olímpicos de verão em Helsinki, em 1952, representando o Egito. Formou-se em Economia Política, mas seu grande interesse passou a ser a dança. Seu irmão mais velho, Ali Reda, era bailarino e a sua influência somada aos filmes Hollywoodianos, com Fred Astaire e Gene Kelly, despertaram em Mahmoud Reda o desejo de dedicar-se à dança.

Ao demonstrar suas habilidades após assistir a um show, foi convidado a participar de uma troupe folclórica argentina, que na ocasião se apresentava no Cairo. Dançando com essa troupe, Reda viajou por várias cidades, ficando por uma temporada em Paris, onde aproveitou a oportunidade para estudar técnica de *ballet* clássico acadêmico. De volta ao Egito, Mahmoud Reda percebeu o potencial do que poderia fazer para teatro com o folclore egípcio, ao invés de continuar se dedicando às danças típicas de outro país.

Os Reda e os Fahmy

“A Reda Troupe começou em família. Os Reda e os Fahmy se uniram através do casamento e do seu interesse conjunto na dança e na tradição e cultura egípcia”², escreve Farida Fahmy, em seu artigo *The Founding of the Reda Troupe: An Historical Overview* (2008).

Grande parte do sucesso da Reda troupe junto ao público egípcio deve-se à bailarina Farida Fahmy. No Egito, a dança sempre sofreu preconceito, sendo considerada atividade de menor *status*, não condizente com os valores tradicionais e conservadores da sociedade egípcia. Dançar em público, exibindo seu corpo era, e continua sendo, atividade considerada indigna para as mulheres das tradicionais famílias egípcias.³

Farida Fahmy, no entanto, pertencia a uma família incomum. Seu pai, um engenheiro egípcio, e sua mãe, de origem britânica, encorajavam e davam apoio ao desenvolvimento artístico

² Doravante, todas as traduções do inglês são nossas.

³ Um exemplo que persiste até os dias de hoje é a utilização das palavras *Ibn al raqasa* (*filho de dançarina*) como forma de insulto.

das filhas, inclusive de expressar-se através da dança, o que era o maior desejo de Farida. A posição social do pai de Farida e seu apoio moral foram fundamentais para o olhar do público egípcio:

Desta forma, ele desempenhou um importante papel em legitimar o status de dançarina profissional quando esta era uma profissão vergonhosa e de má reputação. O encorajamento moral da dança de sua filha legitimou a sua carreira na dança aos olhos dos egípcios e permanece, até os dias de hoje, uma grande conquista. Sem dúvida, sua personalidade carismática, assim como sua visão tolerante exerceram uma profunda influência na percepção do público sobre este empreendimento.” (FAHMY, 2008)

Ali Reda, o irmão mais velho de Mahmoud, já era bem-sucedido no meio do *show bussiness*, tendo ganho alguns prêmios como *Ballroom dancer* e se tornado diretor e produtor cinematográfico. Ali Reda casou-se com Farida Fahmy e Mahmoud Reda com sua irmã Nadeeda, que desenhava os figurinos para a trupe – antes de seu falecimento precoce. Nesse núcleo familiar iniciou-se a Reda Troupe, ao qual se somou outro importante colaborador, o músico Ali Ismail.

3 O nacionalismo de Nasser e o subsídio estatal

O contexto histórico em meio ao qual nasceu a Reda Troupe foi um período marcado pela grande popularidade do presidente Nasser que, com suas importantes conquistas, como a nacionalização do canal de Suez e a construção da barragem de Assuan, afirmou-se então como a figura de maior influência no pan-arabismo e no nacionalismo egípcio. A arte e a cultura desse período foram influenciadas por estes ideais, assim como o governo também apoiava os artistas que os representavam. O maior exemplo é, sem dúvida, uma das grandes artistas do mundo árabe, a cantora egípcia Umm Kalthoum que “foi uma artista que se engajou no movimento nacionalista árabe e incorporou os predicados de um Egito autônomo, poderoso e orgulhoso de suas tradições.” (SALGUEIRO, 2012, p. 50). Umm Kalthoum enfatizava suas raízes *Fallahin* (*camponesas*) e incorporava um importante conceito, o *baladi*⁴, como a encarnação da *Bint El Baladi* (*filha da terra*). Outros artistas do mesmo período foram igualmente prestigiados pelo presidente Nasser, como o cantor Abdel Halim Hafez, outro importante nome de tal período.

Se o Egito guardava uma posição central entre os países árabes e mantinha o protagonismo da união pan-arabista anti-expansionista, concomitantemente desenhava um nacionalismo com características próprias, auto-centrado: “(...) o nacionalismo egípcio foi uma tentativa de encerrar a ocupação britânica, e tinha um conteúdo especificamente egípcio, mais que árabe, muçulmano ou otomano. (HOURANI, 1994, p. 314).

A insatisfação com o elemento “estrangeiro” é refletida na revalorização das tradições, do folclore e das manifestações culturais egípcias em geral. Buscava-se, então, apresentar nos novos meios de comunicação (principalmente o rádio) modelos de comportamento “típicos”, que reforçassem o orgulho nacional e o sentimento de partilha de uma coletividade particular ao mesmo tempo em que se buscava demonizar comportamentos tipicamente colonizados. (SALGUEIRO, 2012)

Nesse contexto, em que ecoava o ideal “O Egito para os Egípcios”, o governo interessou-se em subsidiar uma trupe de dança folclórica, à semelhança das trupes russas e de outros países, que financiavam este tipo de companhia, com a finalidade de difundir os valores nacionais.

Farida Fahmy aponta que

Logo após o surgimento da Reda Troupe nos teatros do Cairo, o Ministério da Cultura importou “experts” russos para ensinar e estabelecer uma companhia folclórica nacional. Esses “experts” eram membros da Moiseyev Ensemble. Três anos depois, a autora desta tese, ao comparecer a uma noite de estréia, notou uma suspeita proximidade no conteúdo dos movimentos, gestos e temas da Moiseyev Dance Ensemble. Alguns anos depois, Igor Moiseyev indicou em uma reunião com os fundadores da Reda Troupe que ele,

⁴ “Um dos mais importantes componentes de identidade nacional cristaliza-se em um conceito de difícil apreensão: baladi. Polissêmica e onipresente na fala nativa quanto à especificidade egípcia, a palavra baladi assume diferentes sentidos, a depender da narrativa. É comumente traduzida como “meu país”, mas pode também indicar uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2005) qualquer – vila, cidade, terra – e também uma qualidade: algo (comportamento, artesanaria, costume, estilo musical ou coreográfico) baladi invoca pertencimento, tradição, autenticidade, “raiz”. É um conceito de pertença territorial e ideológica.” (SALGUEIRO, R. 2012)

pessoalmente, desaprovava a idéia de exportar estes “conselheiros de dança folclórica” russos para outros países. (FAHMY, 1987, p.15)

Fahmy complementa com a consideração de que para Mahmoud Reda (segundo ele mesmo escreve em seu livro) a expertise estrangeira é benéfica apenas quanto à ciência e tecnologia, e no campo da dança teatral os jovens artistas e estudantes poderiam ser enviados para aprender, mas não sem antes conhecer a seu próprio país e estabelecer para si um bom fundamento artístico, e termina citando Ali Reda “*Mahmoud compreendia os perigos de deixar-se sucumbir à influência de ocidental, especialmente no seu meio.*”⁵

Em meio a essas questões, no ano 1961, após contar com a ajuda de um amigo que o apresentou ao chefe do Departamento de Artes, Mahmoud Reda conseguiu o subsídio governamental para a Reda Troupe, que foi nacionalizada, chegando a ter, nos anos 1970, mais de 150 artistas entre bailarinos, músicos e técnicos; realizando turnês por mais de 40 países.

⁵ In his formative years as a choreographer, Mahmoud understood the dangers of allowing himself to succumb to Western influences, especially in the content of his art medium. He realized that the abundance of music and dance that were rooted in Egypt was to be the basis for his choreography, and the starting point for his creations. Ali Reda remarked that: As a creative artist, Mahmoud Reda understood perfectly the dangers of borrowing an already established framework, let alone one from another culture. Should he have done so, it would have thwarted his development, and limited his exploratory nature as a choreographer. It was this very quality which in fact, has helped him develop a dance genre unique to his troupe (Ali Reda, 1985) – (FAHMY, F. 1987)

4 A teatralização do folclore

Nesse capítulo faremos uma breve análise e algumas observações sobre o processo criativo de Mahmoud Reda, especialmente a adaptação do folclore para o espaço cênico e os elementos utilizados na construção de suas coreografias.

4.1 A Técnica Reda

Mahmoud Reda descreve seu aprendizado como auto-didata e sua técnica como uma invenção própria:

À exceção de aulas de ballet para crianças, não havia aulas de dança no Egito quando eu era jovem. Eu sou autodidata. Eu era um ginasta e membro da equipe olímpica do Egito em 1952 em Helsinkí. Neste mesmo ano eu fiz uma audição para uma companhia Argentina que estava se apresentando no Cairo, e durante os seis meses seguintes eu excursionei pela Europa com eles. Uma noite em Paris eu me perguntei, ‘Porque estou fazendo dança argentina? Porque não egípcia?’ Eu voltei ao Egito para formar minha própria companhia, mas isso levou muitos anos (entrevista pessoal, janeiro 10, 2000)” (SHAY, 2002)⁶

O próprio Reda disse: Eu não tinha nenhum exemplo para seguir. O que eu fiz foi minha própria invenção. Os artistas por todo o Egito me seguem. Eles acham que é autêntico” (entrevista pessoal, janeiro 10, 2000)” (SHAY, 2002)⁷

Observando a técnica de Reda e tudo o que fez parte desse “auto aprendizado” percebemos que ele construiu a sua técnica-base por meio do processo de reconversão cultural⁸, utilizando estilemas (fragmentos de estilos) de diferentes linguagens artísticas e técnicas de preparação corporal (cinema, teatro, danças nativas, ginástica olímpica, técnicas de dança clássica acadêmica e moderna, a própria dança popular egípcia, entre outras).

Reda utiliza-se dessa técnica (hoje denominada técnica neutra de Mahmoud Reda) como uma base sobre a qual consegue trabalhar com diferentes elementos e adaptá-los para a linguagem do teatro e do cinema. Esses elementos podem ser passos originários de danças regionais, objetos cotidianos transformados em objetos cênicos, personagens, vestimentas, gestos e comportamentos, elementos da fantasia e imaginário popular. Todos esses elementos fazem parte do “folclore” egípcio na obra de Reda.

⁶ “except for ballet classes for children, there were no dance classes in Egypt when I was young. I am self-taught. I was a gymnast and was a member of Egypt’s Olympic team in 1952 in Helsinki. In that same year I auditioned for na Argentine company that was performing in Cairo, and for the next six months I toured Europe with them. One night in Paris I asked Myself, ‘Why I’m doing Argentine dance? Why not Egyptian?’ I returned to Egypt to form my own company, but it would take several years (personal interview, january 10, 2000) (SHAY, 2002)

⁷ “Reda himself said “I had no exemple to follow. What I did was my own invention . Artists throughout Egypt follow me. They think it is authentic”(personal interview, january 10, 2000)” (SHAY, 2002)

⁸ Teixeira Coelho descreve este processo como o “processo de transferência de patrimônio simbólico de um lugar de origem para outro, com a finalidade de conservá-lo ou ampliar seu domínio de ação” (COELHO, 1997) ; “Contemporaneamente, entende-se que a dinâmica cultural é um processo de contínuas **reconversões culturais** e recíprocas influências entre as culturas” (COELHO, 1997)

Essa técnica neutra foi sendo construída por Reda durante a sua vida, conforme o desenvolvimento do seu trabalho coreográfico, e serviu tanto como treinamento e preparação física para os bailarinos quanto como uma linguagem que utilizou na criação artística. O vocabulário da técnica Reda é simples se levarmos em consideração a quantidade de movimentos e a técnica em si, a sua riqueza provém do uso espacial, a versatilidade das combinações, e da sua maleabilidade enquanto instrumento neutro que possibilita a combinação harmônica com elementos externos e variados. Ao mesmo tempo, a técnica Reda apresenta um estilo próprio, que é imediatamente reconhecido e inconfundível, tendo se tornado mundialmente conhecido como *Estilo Reda*. A fluidez, movimentos de quadril longos e suaves, a utilização precisa da meia-ponta (*relevé*), os giros em deslocamento e posições de braços bem marcadas são alguns exemplos de elementos característicos encontrados no *Estilo Reda*.

4.2 Repertório coreográfico: Primeiros anos

Reda teve sua primeira grande oportunidade como coreógrafo na opereta *Ya 'ain ya leil*, uma produção que contava com a então já famosa bailarina Naima Akef. Inicialmente, os produtores queriam contratar seu irmão Ali Reda, que, ocupado com outros projetos, não pode aceitar o convite, e assim indicou seu irmão Mahmoud como coreógrafo em seu lugar. Esta produção logrou grande sucesso e foi selecionada pelo governo egípcio para ser apresentada no *World Youth Festival* em Moscou, em 1957. Apesar do sucesso, o governo não se interessou em ajudá-lo ou a formar uma companhia nacional de danças egípcias, posto que, de acordo com o próprio Reda, a “reputação da dança no Egito era terrível e associada a prostituição.” (SHAY, 2002).

Ele, no entanto, perseverou e começou sua companhia em 1959. Para Reda era importante que seu trabalho fosse aceito pela sociedade egípcia. Em entrevista à bailarina e professora Nesma Al Andalus, ele conta que no início apenas homens iam assistir aos shows, mas aos poucos vendo do que se tratava, começaram a levar as famílias, mulheres e filhas. Neste ponto, Reda considera importante a forma como apresentou a dança: “Somos uma sociedade conservadora. Em alguns países, como no Brasil, é normal mostrar o corpo, mas para nós não.” Muitos críticos hoje consideram que Reda “higienizou” a dança oriental, removendo o que era considerado de apelo excessivamente sensual, movimentos de quadris para os homens, utilizando figurinos que cobriam o corpo, entre outras escolhas. Reda alega que as modificações eram necessárias para ser aceito, tanto pelo público quanto pelo governo.

Essa é uma questão complexa, que passa por fatores como a imagem da *dançarina do ventre*, ela própria questionável como representante da dança oriental mais “autêntica” (ou o que o imaginário ocidental identifica como tal), a construção da dança *baladi*, a importância do fator religião para o povo egípcio e a própria liberdade de inspiração artística e seus constantes dilemas entre a imaginação e o realismo. Em que pesem críticos e entusiastas de seu trabalho, Reda

conseguiu o seu intento tornando seu trabalho não apenas apreciado pelo público egípcio e financiado pelo governo, mas reconhecido mundialmente. Outra crítica comum ao seu trabalho é em relação às chamadas “coreografias patrióticas” que retratam conquistas do governo egípcio, como as coreografias *Khamas Fadadin (Cinco Acres)* que tem como tema a reforma agrária, ou *al-Sadd al-‘Ali (Dança da Grande Represa)*, que retrata a construção da barragem de Assuan. Sobre este tema, Reda declara que em nenhum momento foi pressionado ou mesmo que estas obras tenham sido um pedido do governo, e que esse era o espírito que tomava conta do país na época, “as pessoas estavam felizes, os bailarinos queriam fazer”.⁹

4.3 Danças tradicionais e folclóricas: as viagens de Reda e sua pesquisa de campo

A partir de 1965, Reda realizou 3 viagens investigativas, com o intuito de documentar as danças tradicionais e folclóricas de diferentes regiões do Egito e utilizar o material coletado na criação de suas coreografias. Sua primeira viagem foi para a Região conhecida como *El Said*, que abrange parte do centro e sul do país; a segunda viagem foi para a região de Marsa Matruh e Siwa, ao noroeste; e a terceira para a região do delta do Nilo e norte do Sinai, inclusive a região de Gaza, que nesta época ainda pertencia ao Egito.

⁹ Entrevista à bailarina e professora Nesma Al-Andalus, em 2005 (Transmitida em 10/12/2020, como parte de aula on-line em nesmaacademy.com)

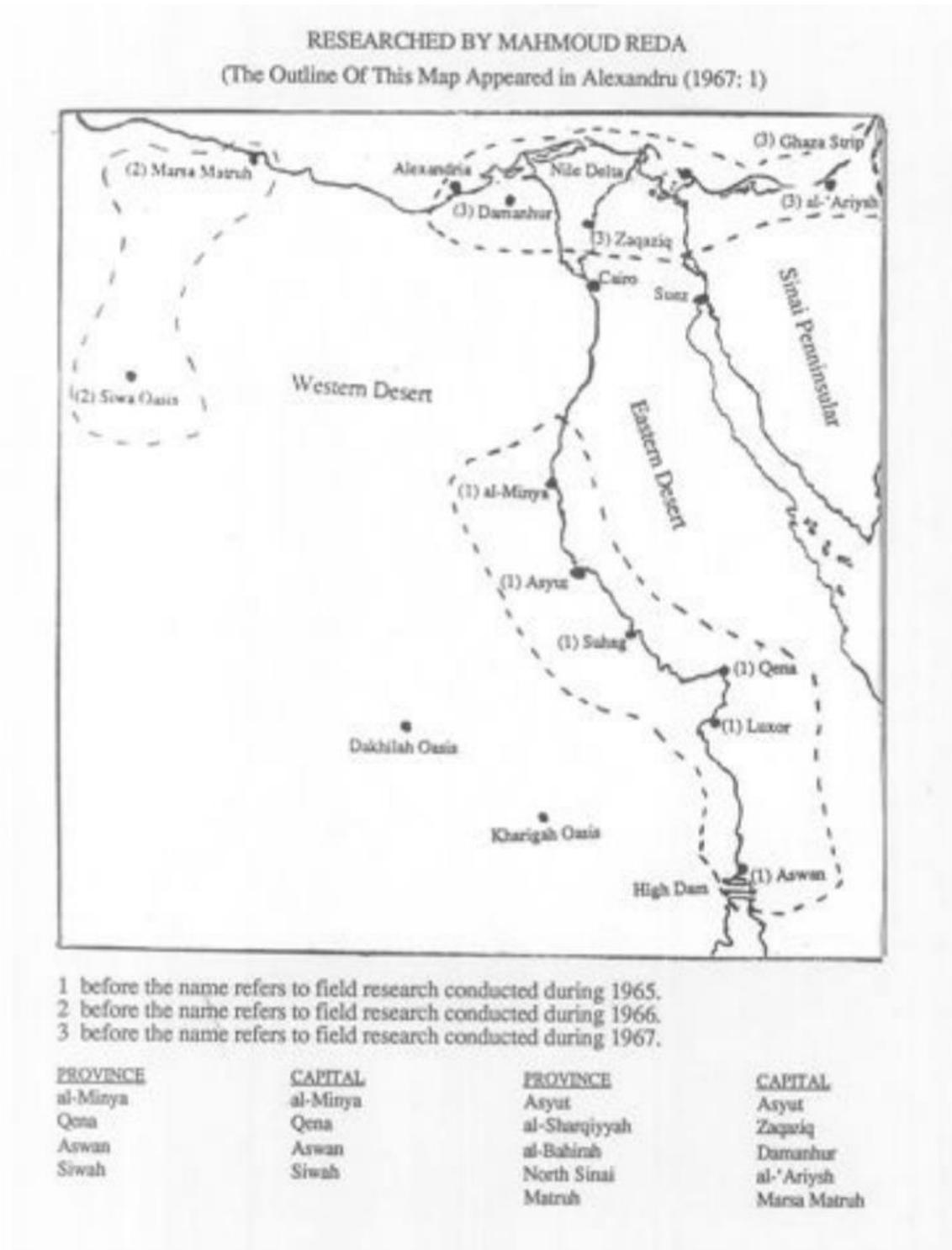


Figura 2 - Locais visitados por Mahmoud Reda em suas viagens investigativas (FAHMY, 1987)

Essas viagens e o material coletado por Mahmoud Reda durante ela foram a principal fonte de inspiração para as danças que conhecemos hoje como o *Folclore Estilo Reda*, ou simplesmente *Folclore Reda*. Trata-se de vasto material (Mahmoud Reda tem ao todo mais de 150 coreografias, sendo algumas *ballets* e *operetas* completos). Essas obras são objeto de muitos estudos e, até hoje, mesmo após o falecimento de seu criador¹⁰, continuam fazendo parte do repertório da Troupe Reda.

¹⁰ Mahmoud Reda faleceu em 10 de julho de 2020, no Cairo.

4.4 Os Modos de Apresentação

Dentre essa extensa obra, escolhemos 3 tipos de danças para analisar neste trabalho: a Haggalah, o Said, e o Mowashah. As duas primeiras encontram-se entre as danças tradicionais documentadas por Reda durante as viagens. No caso do Mowashah (plural Mowashahat) trata-se de um outro tipo de criação, como veremos adiante. Farida Fahmy classifica a obra coreográfica de Reda em três categorias, que denomina *Modos de Apresentação*: dramatização, imagem e folclore. Adiciona ainda uma quarta categoria, de criações mais livres, na qual se inclui o *Mowashah*.

No primeiro modo (dramatização) temos a encenação teatral na forma de *sketches* ou *tableaux*, como são chamados no Egito, de personagens típicos locais ou situações cotidianas de forma mais realista (utilizando mímica, gestual e acessórios típicos). Exemplos desse modo de apresentação são *Bayya 'Al-'Irsus (O Vendedor de Erqsous¹¹)*, *Rannit al-Khulkhal (Quando a Tornozeleira Ressoa)*, e *Al-Askandarani (A Alexandrina)*, sendo esta última descrita por Antony Shay, juntamente com a dança *Fallahin*, como o maior exemplo de tradição inventada¹². Esse é também um tema extenso e controverso.

A dança, que retrata o cotidiano da cidade de Alexandria em determinada época passou a ser considerada por muitos no meio da comunidade de dança do ventre no ocidente, como sendo a dança folclórica típica de Alexandria e chamada de *Meleah Laff¹³*, acessório cênico utilizado por Reda, não apenas nesta, mas em muitas outras danças. Se considerarmos – erroneamente – o *Meleah Laff*, encenado em incontáveis festivais de dança como uma dança folclórica tradicional de Alexandria, isto é, que surgiu espontaneamente entre a população e se manteve como tradição popular, sem dúvida caímos na situação descrita por Shay, uma tradição inventada, posto que a dança foi criada por Reda. O mesmo se dá no caso das danças *Fallahin* e do *Mowashahat*, que veremos mais detalhadamente. No entanto é importante salientar que tal dança jamais foi descrita dessa forma pelo próprio Mahmoud Reda ou por Farida Fahmy que, ao contrário, empreenderam inúmeros esforços a fim de esclarecer tais confusões e evitar mistificações.

¹¹ Tipo de bebida feita com xarope de alcaçuz, típica das ruas do Cairo, com seus vendedores e bules enfeitados.

¹² “O termo "tradição inventada" é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as *tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e de terminado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas, e se estabeleceram com enorme rapidez.” (HOBSBAWN & RANGER, 1997)

“Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (HOBSBAWN & RANGER, 1997)

¹³ Literalmente “lençol enrolado”, trata-se de um véu normalmente preto e sem muita transparência, utilizado por Reda como acessório cênico.



Figura 3 Vendedor de Erqsous em Alexandria por volta de 1939



Figura 4 Mahmoud Reda como Bayya El Erqsous

O segundo modo é denominado por Farida Fahmy como “imagens”. Dentro desse grupo estão as coreografias que contam histórias com elementos simbólicos, seres inanimados que ganham vida ou com seres sobrenaturais coreografias como Ginniyyt al-Bahr (A Sereia do Nilo), ‘Arayis al-Mulid (Bonecas de Açúcar), al-Khiyl (Cavalos árabes) e al-Sadd al-‘Ali (Dança da grande represa), em que as bailarinas representam as águas do Nilo, ou seja, não são representações realistas, mas alegóricas ou imaginadas.

O terceiro modo, o Folclore, são as danças inspiradas – e adaptadas com maior ou menor grau de semelhança com as danças originais – nas danças regionais e folclóricas presenciadas e documentadas por Mahmoud Reda. Quanto a esse grau de “preservação” do material original, que supostamente confere maior “autenticidade” como representante das tradições pertencentes à identidade cultural original, Mahmoud Reda explica seu ponto de vista dizendo que é impossível transpor o autêntico folclore para o teatro, sempre irá tratar-se de uma *representação*: “É como se eu quisesse retirar as pirâmides do seu platô em Giza e colocar no palco de um teatro. É impossível. O que é possível no teatro é uma representação das pirâmides, mais ou menos igual às pirâmides reais”. De fato, a teatralização do folclore já é, segundo Teixeira Coelho, uma desterritorialização:

“um espaço cultural como atualmente entendido implica de fato uma desterritorialização da cultura ou dos modos culturais: práticas inicial ou originariamente exercidas num determinado lugar passam a sê-lo num outro lugar, com o qual não estão histórica e socialmente ligadas, num primeiro momento. Essa desterritorialização da cultura promovida pela instituição espaço cultural, esse artificialismo de origem (e que pode num segundo momento eventualmente desaparecer) é tão evidente e acentuado que não raro surge como motivo principal da decadência ou não utilização plena de seus recursos e possibilidades.” (COELHO, 1997)

O conceito de território está em grande parte atrelado à construção da identidade cultural. Ao desterritorializar um bem cultural, ou um símbolo, é inevitável algum grau de modificação. O

teatro em si configura um outro território, pertencente à uma outra comunidade, com suas próprias peculiaridades e regras.

4.5 A Reterritorialização em Mahmoud Reda – adaptação teatral de três danças

Escolhi estas danças por alguns motivos específicos: o primeiro deles foi a sua popularidade no Brasil; o segundo foi que se trata de processos de criação e adaptação diferentes; o terceiro são as constantes informações muitas vezes conflitantes, que acabam por gerar uma certa confusão no estudo destas danças, e o desejo de prestar, através deste estudo, alguma contribuição para esclarecê-las.

4.6 Al-Haggalah

A dança que conhecemos como Haggalah foi presenciada por Mahmoud Reda durante sua viagem a Marsa Matruh, região do deserto, próxima à fronteira com a Líbia e ao Mediterrâneo, onde vive uma população beduína. “Além de Marsa Matruh, formas semelhantes desta dança também se encontram ao leste da Líbia”. (JAMES & MIDDLEJ, 2017) A palavra *haggalah*, segundo a professora Nesma Al Andalus e também de acordo com Farida Fahmy, é uma palavra beduína que significa dançarina, no mesmo sentido de bailarina, ou seja, a Haggalah é uma dançarina profissional. Algumas pesquisas relacionam a origem do termo beduíno a adereços beduínos como tornozeleiras. Porém o entendimento de que a palavra significa uma dançarina profissional é importante do ponto de vista artístico da construção da personagem (diferente, por exemplo, da dança *Baladi*, em que normalmente se interpreta uma mulher comum, que dançaria em casa, e não em uma performance). Em algumas apresentações de Haggalah no Brasil aparece a descrição do termo com “saltado” ou “saltitante”, que parece relacionado à palavra árabe *regl*, que significa “perna” podendo ser entendida também como “saltar”, “pular”, conforme o contexto.

A dança da Haggalah foi cuidadosamente observada e estudada por Mahmoud Reda e Farida Fahmy: ela apresentou-se em um evento e durante a apresentação pode-se observar sua interação com o público. Após a apresentação da Haggalah, Farida pode ter acesso aos seus aposentos onde a Haggalah ensinou os movimentos da dança que hoje fazem parte não só do repertório de movimentos da Reda Troupe, mas da dança do ventre no mundo todo. O processo de aprendizado foi do modo típico oriental, ou seja, “eu faço, você copia”,¹⁴ e após algum tempo nesse processo com a hagallah, Farida aprendeu os movimentos, que foram posteriormente utilizados na versão teatral da Haggalah pela Reda Troupe.

¹⁴ Sobre este processo, ver capítulo 5, subtítulo “O método de ensino da dança do ventre: o método egípcio e o método brasileiro”

A dança dos homens, no entanto, foi totalmente criada por Mahmoud Reda. Segundo o próprio Reda, em entrevista à Nesma Al Andalus, ele considerava que tornar-se-ia maçante e aborrecido para o público, se os homens ficassem o tempo todo apenas batendo palmas, como na dança original que presenciou em Marsa Matrouh. A dança da Hagallah, na versão final da Reda Troupe, em sua parte masculina, é na maior parte a técnica neutra de Reda, com alguns saltos, gestos e desenhos simétricos. Essa é uma adaptação interessante, pois exemplifica o *esvaziamento simbólico*, causado pela desterritorialização, isto é, a retirada de um elemento (os homens batendo palmas) de seu território original e de todo o contexto com o qual interagem (um evento social, como uma festa de casamento com muitas pessoas interagindo, comidas, etc), fez com que esse elemento perdesse força, vida e expressividade. A solução encontrada por Reda, ao reterritorializar esse elemento no novo espaço (teatro), foi agregar significado e expressividade com um elemento disponível neste novo espaço-território o qual ele dominava com maestria, e era enfim o seu propósito: a dança teatral. Podemos ressaltar que este elemento (os homens) não era simplesmente descartável, pois as palmas e sua interação constituíam um diálogo importante com dança da Haggalah, que sem eles perderia também parte da sua expressividade.



Figura 3 Video Haggalah: https://youtu.be/osX_I6TLD7Q

Farida Fahmy faz uma minuciosa descrição do figurino usado pela haggalah, incluindo acessórios como o *jird*, tipo de toga utilizado pelos homens da região, e utilizado pela haggalah como uma sobressaia, que evidencia seus movimentos de quadris. Farida aponta também as modificações feitas para a versão teatral do figurino, como por exemplo o encurtamento do vestido, com a finalidade de mostrar os bordados das botas, e o ajustamento do vestido para melhor visibilidade dos movimentos.

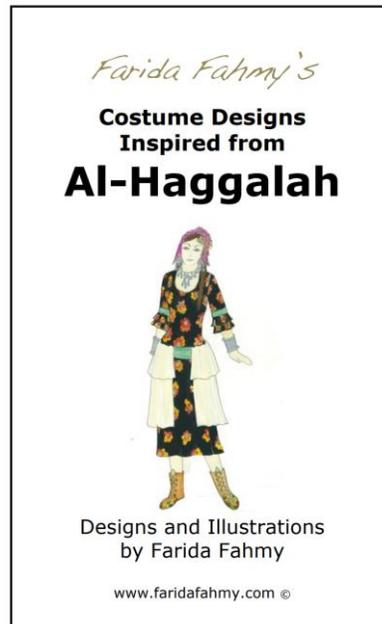


Figura 4 Capa do E-book com os desenhos de figurino Haggalah por Farida Fahmy.

A Haggalah é um interessante exemplo da hibridização cultural que provoca transformações nas duas vias do circuito, em um sentido a dança Haggalah chegou até a dança do teatro e a modificou (passo da Haggalah inserido no repertório da dança do ventre em todo o mundo), e no sentido inverso, em sua versão teatral sofreu modificações provenientes do teatro (“invenção” da dança masculina).

4.7 Said (Sayidi)

The Artistic Impact of the Reda Troupe
by Farida Fahmy

Article #7 of 8

Sayidi Dance?



Al 'Assayah al Gadida The New Stick Dance
(Performed in the Roman Amphitheater in Jerash, Jordan)

Figura 5 Artigo de Farida Fahmy sobre Sayidi

Em um de seus artigos reunidos sob o nome *The Artistic Impact of The Reda Troupe*, Farida Fahmy questiona a utilização do termo Said (ou Sayidi, na transliteração escolhida por Farida). No texto, ela aponta que há muitos mal-entendidos e equívocos na forma em que a dança é ensinada, a começar pelo nome pela qual ficou conhecida. Segundo Farida, a região conhecida como Sayidi é uma área extensa, com muitas cidades e este é um termo muito geral. “Esta vasta área do Alto Egito abraça habitantes que variam em suas tradições culturais e meios de subsistência.” (FAHMY, *The Artistic Impact of the Reda Troupe*, 2008) Farida enfatiza que há muita diversidade nessa região e que o artigo trata apenas das danças dos habitantes do vale do Nilo. Ela descreve as danças que foram documentadas durante a viagem de Mahmoud Reda e que serviram de inspiração para as criações da Reda Troupe:

“Al-Tahteeb e Al’Assaya: Al-Tahteeb” é uma encenação de um combate com bastões, ao qual normalmente se segue Al’Assaya (a dança do bastão).

Al’Assaya é uma dança solo improvisada na qual o participante usa seu bastão para simular movimentos de ataque e defesa do Al-Tahteeb. Em um modo estilizado, cada homem mostra sua própria individualidade e talento no modo com o qual manipula o bastão enquanto dança. O dançarino faz *skips* ou saltos, desacelera ou ganha impulso de acordo com a sua reação espontânea à música de acompanhamento e à sua inspiração. Os dançarinos como um todo retêm uma fuidez graciosa, bem como sua masculinidade em seus movimentos e postura. Esses dois eventos de dança são uma atividade exclusivamente masculina. É muito comum ver os homens no Egito carregando bastões, enquanto cuidam de sua vida diária. Esses bastões são resistentes e quando segurados paralelos ao corpo, geralmente chegam a altura do ombro. Esses mesmos bastões são utilizados em ambas as danças. Apesar destes dois eventos serem nativos do Alto Egito, ambos os eventos acontecem, em menor escala e menor número de participantes, pelas comunidades de habitantes do Alto Egito que se estabeleceram em outras partes do país. Homens dançando com bastões podem ser encontrados em outras partes do Egito quando participam de festividades, como casamentos e outras celebrações. (FAHMY, *The Artistic Impact of the Reda Troupe*, 2008)

Fica claro no trecho acima que Al-Tahteeb e Al’Assaya eram praticadas apenas por homens na sua forma nativa. Mahmoud Reda pode assistir a estas danças em várias localidades como Karnak em Luxor, Beni Sweyf e Souhag, entre outras, e a que mais inspirou Reda foi Souhag, que chamou a sua versão teatral das danças de *Al’Assaya From Souhag*.

Outra dança documentada na região em questão foi Al-Kaffafa ou Al-Kaff (a palma), em uma localidade próxima a Asyut. Nesta dança havia a participação de mulheres. Reda desde o início introduziu o elemento feminino nas coreografias em que os homens dançavam com o bastão, porém “as mulheres da Reda Troupe nunca dançaram com o bastão.” (FAHMY, *The Artistic Impact of the Reda Troupe*, 2008)

Posteriormente, Reda criou novas versões, com maior liberdade artística. Em 1976, ele criou uma nova versão de Al’Assaya, que chamou de *al-’Assaya al-Gadida (A Nova Dança do Bastão)*. Farida narra algumas adaptações feitas na dança, como a ênfase com a retenção por mais tempo em algumas poses de luta e uma organização espacial mais dinâmica e cobrindo todo o palco. Farida preocupa-se especialmente com a utilização do termo *Sayidi*, o *esvaziamento simbólico* desse termo, ao utilizá-lo para definir apenas uma das diversas danças desta região, invisibilizando

as demais. Percebemos além dessa preocupação com a diversidade e representatividade, o cuidado com o que poderia ter sido interpretado como uma apropriação cultural.

Desde os primeiros anos da Reda Troupe, Mahmoud Reda constantemente dizia que seu trabalho era resultado de sua inspiração. Ele sempre foi muito específico sobre seu trabalho e a informação que ele dava. O vago e generalizado termo Sayidi nunca foi utilizado em nosso repertório. (FAHMY, *The Artistic Impact of the Reda Troupe*, 2008)

Ao analisar essa dança, podemos constatar as modificações que ela sofreu, não apenas por Mahmoud Reda, mas pela própria comunidade da dança do ventre, que precisou adaptá-la às suas necessidades e regras, como grupos majoritariamente femininos.



Figura 6 Video: Reda Troupe - Saidi



Figura 7 Video: Grupo folclórico no Mercado Persa Brasil

4.8 Mowashahat

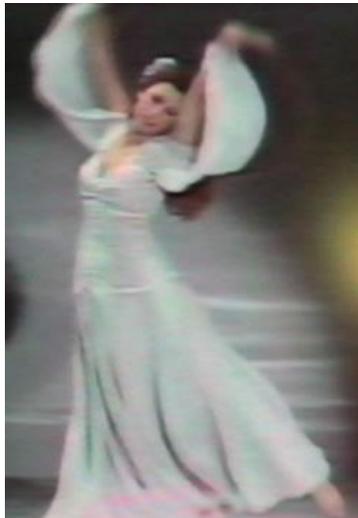


Figura 8 Farida Fahmy - Mowashahat

Mowashah (singular), ou Mowashahat (plural), é uma forma poética surgida em Al Andalus que compreendia parte da Espanha e península ibérica no século X. A partir dessa forma poética desenvolveu-se a música chamada de mowashahat e, posteriormente, a dança. É um estilo formal proveniente das elites intelectuais ligadas às cortes na época do seu surgimento. Com o fim do califado de Córdoba e do reino de Al Andalus e a saída dos árabes da península ibérica e de sua capital, o estilo migrou para diferentes regiões: no magrebe, especialmente Marrocos, Algeria e Tunísia manteve-se boa parte da música tradicional. Na Síria desenvolveu-se também a dança. Outros países árabes também mantiveram a forma musical e poética com maior ou menor influência da musicalidade local.

Em 1979 Mahmoud Reda coreografou um espetáculo com 8 mowashahat compostos por Fouad Abdel Maguid, um compositor egípcio (posteriormente Reda coreografou mais um número, *Daani*, que no espetáculo original é cantado pelo compositor). Essa produção foi apresentada na TV egípcia no final do ano e foi um enorme sucesso. As músicas belíssimas, as coreografias com a Troupe Reda e os figurinos de Farida Fahmy, que era também a bailarina solista, encantaram a todos. A partir de então surgiu um crescente interesse pelo estilo por parte de bailarinas e professoras de dança, que o disseminaram pelo mundo.

É importante levar em consideração que essas danças foram totalmente criadas por Mahmoud Reda, não existindo registro da dança mowashahat do período de Al Andalus. Também não se trata da dança desenvolvida na Síria, especialmente em Aleppo, onde é muito tradicional. O Mowashahat de Reda é uma criação nova, com passos elaborados por ele inspirados pela música e por sua imaginação, demonstrando seu gênio criativo dentro de seu estilo ímpar e utilizando como base seu próprio repertório de movimentos e elementos coreográficos. O que aconteceu a partir de então é que a coreografia de Mahmoud Reda passou a ser uma grande referência no gênero, sendo hoje mundialmente conhecido, ensinado e encenado. Podemos dizer que o *Mowashahat Estilo*

Reda a surgiu a partir dessa obra e tornou-se um dos estilos mais amados pelos artistas e público da dança oriental.

Transcrevemos o seguinte trecho do livro da lendária bailarina Isadora Duncan, como comparativo para entender como o Mowashahat Reda é uma *idealização romântica*.

Muitas vezes sorri, mas com sorriso irônico, quando ouvia falar da minha dança “grega” pois que eu bem lhe conheço as origens nas histórias que minha avó irlandesa nos contava frequentemente. Referia-se ela à travessia do sertão bruto na companhia de meu avô, em 49, metidos num carroção apenas coberto de couro cru (tinha ela então dezoito anos e ele vinte e um); como seu primeiro filho nasceu nesse mesmo carroção, durante um célebre combate com os peles-vermelhas; e como, quando os índios foram rechaçados, meu avô, ainda de arcabuz fumegante à mão, passou a cabeça pela porta da viatura, a fim de saudar o seu primogênito.

Quando eles chegaram a São Francisco meu avô construiu uma das primeiras casas de pau, e recorde-me de ter visitado essa casa quando ainda era muito pequena. Minha avó, saudosa da Irlanda, costumava reproduzir danças e canções da sua terra. Mas eu imagino que as suas jigas irlandesas já tivessem algo da alma heróica dos pioneiros e das suas lutas contra os indígenas. Talvez também um pouco do espírito daquele yankee Doodle, que era cantado por meu avô, coronel Thomas Gray, quando tornava da guerra civil. Havia tudo isso na jiga irlandesa que aprendi a dançar com minha avó. A essa dança acresci as minhas aspirações de jovem americana e, depois, a minha concepção espiritual da vida de acordo com os versos de Walt Whitman. E aí está a origem dessa pretensa dança grega que espalhei pelo mundo inteiro. (DUNCAN, 1986)

Tanto a dança “grega” de Isadora Duncan, quanto o Mowashahat de Reda são *idealizações românticas*, de um período longínquo, quase perdido no tempo, é uma dança inspirada praticamente somente na música e em um *território idealizado*. Reda conta que não se inspirou em outras danças: das danças da Síria e do Líbano ele utilizou apenas as idéias dos lenços utilizados pelas bailarinas (como em *Agaban Li Gazal*). Os Mowashahat compostos por Fouad Abdel Meguid também apresentam ritmos mais variados (por exemplo ritmo bambi em *Gharib Al Dar*, ritmo darig em *Agaban Li Gazal*, ritmo fox em *Yaman Nasha*), além do *Samai Taqil*, mais difundido na Síria.

Reda introduziu nessas danças novos passos, inspirados na Espanha, que somados com o seu próprio vocabulário formaram a base para a construção coreográfica. Com relação aos figurinos Farida Fahmy escreve que não se prendeu a nenhuma referência temporal e que “a música de Al-Mowashahat inspira a utilização de tecidos suaves e delicados” (FAHMY, *Costume Designs for Al Mowashat - Dresses and Two Pieces*, 2010)



Figura 9 Video: Suite com os oito mowshahat de Mahmoud Reda

Mowshahat Reda por ordem de apresentação:

Garib Al Dar

Agaban Li Gazal

Ahen Le Qalbi Wal Qamar

Yaman Nasha

Lahzon Rana

Layal Twal

Lahen Taya

Kef Ya Hawa

(Daani)

5 Conclusão: Folclore árabe no Brasil – Identidade, pertencimento e arte

Observamos, no Brasil, a crescente popularidade do *Estilo Folclórico* no meio da dança do ventre, com o surgimento de grupos para-folclóricos (ou *de inspiração folclórica*), festivais e concursos dando destaque para esta categoria e shows e espetáculos inteiramente dedicados ao folclore árabe (como o show de abertura do corrente ano – 2023 – no *Mercado Persa*, um dos maiores festivais de dança do ventre do mundo, que acontece todos os anos em São Paulo). Ao lado de danças tradicionais de diversos países árabes, como o *dabke* da região do Líbano e do Levante, e o *khalligi*, da região Golfo, são apresentadas sempre muitas danças e adaptações do Folclore Reda.

5.1 Folclore: um conhecimento fundamental para a dança do ventre

Em entrevista concedida pela professora e coreógrafa Luciana Midlej¹⁵, ela responde que a popularidade de Reda no Brasil deve-se primeiramente à sua popularidade no Egito, onde Mahmoud Reda é, sem dúvida, uma celebridade; e seu trabalho foi disseminado por renomadas professoras brasileiras, como a paulista Lulu Sabongi, uma das pioneiras do ensino da dança no Brasil, com a promoção de intercâmbio, trazendo muitas vezes Farida Fahmy, para ensinar em cursos e *workshops*. O próprio Mahmoud Reda, que após sua aposentadoria da Reda Troupe passou a ensinar em vários países, também esteve no Brasil. Muitos professores e pesquisadores brasileiros também viajam regularmente para o Egito para intercâmbios e estudos: Segundo Luciana Midlej, Reda

“criou uma escola muito grande no Egito, há muito tempo, e muitos dos atuais professores que a gente tem acesso, no folclore, muitos são do Reda” e “como a gente não encontra (...) fontes seguras sobre os folclores, o que mais se tem documentado é Reda dançando, é a Troupe Reda dançando, são os professores que saíram da Reda Troupe”, “a Casa de Chá¹⁶ divulgou muito ele, a Lulu trouxe muito a Farida”.

O acesso a esse material, configura, portanto, importante fonte de estudo para a formação de jovens artistas e professores. No entanto, para Luciana ainda existe muita desinformação e muitas pessoas confundem o *folclore Reda* com o *folclore raiz*, muitas vezes as pessoas não entendem que se trata de uma adaptação, uma representação estilizada: “com certeza a maioria das pessoas não sabem, a maioria das pessoas confundem e acham que o Reda é folclore raiz”.

¹⁵ Entrevista concedida à autora em julho de 2023.

¹⁶ A Casa de Chá Khan El Khalili em São Paulo foi, nas décadas de 90, 2000, e 2010, um dos maiores pólos artísticos e de ensino da dança do ventre no Brasil. Após fechar por um curto período foi reaberta sob nova direção, e continua ativa até hoje.

Sobre a importância de conhecer o folclore como elemento formador de competência artística, e agregador de autoridade sobre o assunto, a opinião de Luciana é que “é importante conhecer folclore, não só o do Reda”. Sobre o porque dessa importância, ela diz que é “fundamental conhecer folclore”, porque “é a base da dança do ventre”, “tudo começou nas danças populares”,

“toda a dança do ventre egípcia tem influência do tipo de passo folclórico e típico daquela região. As pessoas se movimentam de uma maneira, e normalmente os folclores são representações dessa movimentação popular, como ele se movimentava para fazer algum trabalho, como ele se movimentava no dia-a-dia, eles expressam isso em arte, em música e dança.”

Temos então a constatação de que a bailarina e professora brasileira considera fundamental o estudo do folclore e das danças populares para a sua formação artística, e que a obra de Mahmoud Reda é uma fonte de estudos acessível, o que a torna popular e difundida. Outro importante fator que pode ser levado em consideração para entendermos a influência de Reda é o método de ensino.

5.2 O método de ensino da dança do ventre: o método egípcio e o método brasileiro

O modo como se aprende a dança do ventre entre as bailarinas egípcias, é basicamente o modo como se aprende a dançar uma dança popular, por *imitação*, simplesmente *olhando e tentando copiar*, ou simplesmente imitando; o tradicional “siga o mestre”. É comumente aceita a ideia de que este método confere uma naturalidade e organicidade na dança, que tem como uma de suas características a improvisação. O método oriental, entretanto, não é bem aceito pelas brasileiras e ocidentais em geral, acostumadas com outra forma de ensino da dança, como percebemos no trecho a seguir:

No Brasil, todavia, o modo “oriental” de ensino não é bem recebido pela aluna, que, sem familiaridade com a música e com os movimentos corporais característicos da dança do ventre, sente mais dificuldade em aprender a dança. É comum que interpretem a diferença didática como uma “embromação”, como se percebe na fala de uma ex-aluna de professora libanesa: Ela ficava lá dançando e a gente acompanhando. Tentando acompanhar, né? Nunca explicava os passos. Teve uma aula que ela ensinou o camelo, mas foi só. Eu saí [da turma] porque, pra mim, aquilo não é ensinar, eu não tava aprendendo nada, só tremido (Léonor Cordeiro).” (SALGUEIRO, 2012)

Nem mesmo a grande bailarina Souhair Zaki ficou imune à rejeição do seu modo de ensino: A bailarina americana Laila Farid observou a mesma rejeição à didática oriental por parte de suas colegas norte-americanas. Suheir Zaki, uma artista egípcia reconhecida – considerada, de fato, um dos maiores nomes de toda a história da dança do ventre – e que atuou entre fins de 1960 e começo de 1980, ensinava no maior festival de dança do ventre do mundo, no Cairo, quando recebeu duras críticas:

Vi várias dançarinas egípcias incrivelmente talentosas serem rotuladas de “más professoras” porque praticam o modo de ensino “eu-danço; você-acompanha”. Depois de chegar ao Egito, um dos primeiros workshops que fiz foi com Souhair Zaki no festival

Ahlan w Sahlan. Era uma turma enorme e Sohair Zaki subiu ao palco e simplesmente dançou por três horas! Eu lembro que a garota ao meu lado se sentou perto da parede depois de 45 minutos dizendo “Ela não está ensinando nada...” De fato, muitas pessoas abandonaram a aula e exigiram seu dinheiro de volta!

Laila observa ainda que sim, Suheir Zaki estava ensinando; no caso, postura, expressão e presença em cena, entre outros elementos que não costumam ser explicados em salas de aula.” (SALGUEIRO, 2012)

O método de ensino de Mahmoud Reda, entretanto, se assemelha mais ao método ocidental. Em sua técnica, para conseguir novas variações e maior diversidade, Reda fragmenta os movimentos, para posteriormente recombina-los e desenvolvê-los:

“um exemplo de padrão de movimentos que foi explorado e então apresentado em novas formas, são as várias oscilações de quadris as quais no Ocidente normalmente refere-se como “shimmies de quadril”. Estes tipos de oscilação geralmente são aprendidos por imitação, e realizados intuitivamente por *bellydancers* profissionais. No trabalho de Mahmoud Reda, movimentos de “shimmy” foram fragmentados em partes, e então cada uma foi isolada. Desta forma, ele determinou o modo no qual cada parte é executada e o que iniciou seu movimento, por exemplo, se iniciado pelos joelhos ou pélvis ou algumas vezes ambos ao mesmo tempo. Balanços ou batidas do quadril foram definidas, então as direções foram anotadas (horizontal, vertical ou circular). Também foi estabelecida a distribuição de peso, e como é a transferência durante a execução de vários movimentos. Esta abordagem metódica do movimento ajudou a refinar e polir a maneira de sua execução. Calculando o número de oscilações que poderiam ser executadas em diferentes tempos, mais jeitos de executar o “shimmy” foram desenvolvidos. Através deste processo, Reda foi capaz de desenvolver novas formas de oscilação de quadris. Através desse procedimento, ele foi capaz de adicionar uma variedade de novas combinações ao vocabulário de movimentos da companhia” (FAHMY, *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Coreographer*, 1987)

Tendo estudado com muitas professoras brasileiras, por mais de 15 anos posso afirmar que o ensino da dança do ventre no Brasil assemelha-se muito mais ao método de Reda e ao que Cynthia Nepomuceno Xavier descreve como a forma de ensino da dança no Ocidente:

No Ocidente é comum que a transmissão e o ensino tradicionais de dança sejam realizados formalmente em escolas ou academias desde a fundação da Academia Real de Dança Francesa em 1661. Um dos métodos mais utilizados para transmitir a dança no ocidente consiste em ensinar posturas e passos fragmentados para posteriormente costurá-los com movimentos de transição. Essa fragmentação talvez seja uma herança do pensamento cartesiano que aborda os objetos de estudo em partes cada vez menores para melhor compreendê-los. (XAVIER, 2006)

Dessa forma, compreendemos que o método de ensino de Reda é mais familiar ao praticado no Brasil, e aceito com mais facilidade.

5.3 A bailarina como identidade e a dança do ventre como comunidade imaginada

Hoje, cada vez mais, o conceito de identidade fragmentada, descrito por Stuart Hall, se insere em cenários de contantes e complexas transformações. A crise de identidade do sujeito pós-moderno torna-se nítida com a espetacularização cada vez maior da vida, através da exposição nas redes sociais e no meio virtual. A velocidade em que chegam as informações e a tecnologia da

comunicação muda a realidade a cada instante. Nesse ambiente, são rapidamente construídas e desconstruídas identidades e territórios imaginários, reais ou virtuais. No entanto o território continua sendo “um dos determinantes essenciais da identidade cultural, ao lado da constituição e preservação de coleções” (COELHO, 1997), seja esse território geográfico ou ideológico:

nas situações de distanciamento do território original (...) aparecem a tradição oral (mitos e ritos coletivos, de que são exemplo as peregrinações ou absorção de drogas sagradas) e comportamentos coletivos formalizados. Como extensões desse núcleo duro surgem os ritos profanos (Carnaval, **manifestações folclóricas diversas**), comportamentos informalmente ritualizados (ir à praia frequentar espetáculos esportivos) e **as diversas manifestações artísticas**”. (COELHO, 1997) [grifo nosso].

O folclore está diretamente relacionado à construção desse território ideológico, virtual, distante do território original.

Mesmo sendo uma visão tradicionalista, e que, segundo o autor, vem sendo substituída por uma menos preservacionista, este trecho nos dá a dimensão da força do folclore na construção da identidade cultural:

A Carta do Folclore Americano (...), conceitua o folclore como conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, e que se apresentam inalteráveis em seus modos de apresentação. Visto sob este ângulo, o folclore é entendido como o depositário privilegiado da identidade de cada país e núcleo central de seu patrimônio cultural. (COELHO, 1997).

Ao analisar a crise das *identidades nacionais*, Stuart Hall argumenta que a identidade nacional é um sistema de representação cultural, mais do que um simples status geográfico ou político. “Uma cultura nacional é um *discurso*” (HALL, 2020). Esse conceito de nação como uma narrativa surge como consequência do desligamento da identidade do sujeito do território geográfico, após os efeitos da globalização. “Como argumentou Benedict Anderson (1983) e identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2020). Stuart Hall identifica cinco elementos principais, através dos quais é contada a narrativa da cultura nacional: “em primeiro lugar, há a narrativa de nação, tal como é contada nas histórias e nas literaturas nacionais; (...) em segundo lugar, há a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. A identidade nacional é representada como primordial (...), uma terceira estratégia discursiva é constituída por aquilo que Hobsbawn e Ranger chamam de *invenção da tradição*: “Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas”; (...) um quarto exemplo de narrativa da cultura nacional é a do mito fundacional, uma história que localiza a origem da nação; (...) a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um *povo* ou “*folk*” *puro, original*.” (HALL, 2020).

Esses conceitos de *narrativa de nação* e *comunidade imaginada*, no caso da dança, podem ser utilizados para entender a construção da *identidade da bailarina* e da *comunidade*

*interpretativa*¹⁷ da dança, que pode ser analogamente pensado como um *território ideológico* próprio. Muitas vezes ouvimos no meio da dança a expressão “*a construção da sua bailarina*”. Essa ideia pode ser entendida não apenas como a construção de um personagem artístico, ou de uma imagem profissional, mas também como uma *identidade cultural*, que no caso da dança do ventre está relacionado ao *território ideológico* que é a *comunidade interpretativa*. Esta identidade é fruto de uma *identificação*, que tem origem na arte, e em seu potencial de despertar afetos e sentimentos.

Na música árabe existem dois conceitos interessantes: *tarab* e *saltana*, que utilizaremos como análogos ao afeto que leva a essa identificação e o desejo de pertencimento, que conduz este processo.

“Em árabe *tarab* abrange vários conceitos; “se refere linguisticamente ao estado de elevação emocional frequentemente traduzida como ‘arrebato’, ‘êxtase’ ou ‘encantamento’, mas que pode indicar tristeza ao mesmo tempo que alegria. *Tarab* também descreve um estilo de música e apresentação musical nos quais tais estados emocionais são evocados e finalmente despertados em apresentações e audições. Finalmente *tarab* constitui um termo geral na estética árabe que descreve um tipo de alegria estética ou êxtase em relação ao objeto de arte: alguém deve, por exemplo, experimentar *tarab* ao ouvir um poema ou mesmo quando admira uma pintura, do mesmo modo quando ouve uma música, então geralmente o *tarab* é restrito ao ato de ouvir (SHANNON, 2006)” (DIB, 2013).

Saltana é um conceito bastante parecido, mas ao invés de ser sentido pelo expectador, é experimentado pelo artista (no caso da música, pelos músicos ao se apresentarem tocando):

Se o *tarab* é experienciado pelo ouvinte, *saltana* por sua vez é o estado experimentado pelo *performer*, seja cantor ou instrumentista. Em árabe, *saltana* (derivada da palavra sultão -*sultan* -) significa um estado de reinar ou governar, ou ser governado por (pela música). *Saltana* é um estado de total maestria no qual o artista, o instrumento e a música se tonam um, e a música transcende a técnica, a teoria musical, melodia, ritmo e letra e tudo isso se torna veículo para a criação do *tarab*. (FARRAJ & SHUMAYS, 2019).

Se pensarmos na especificidade da dança, podemos constatar que pode existir o *tarab*. - a bailarina ouve a música e sente esse “encantamento” – e, ao mesmo tempo, *saltana* – a entrega da dança com esse “poder” ou “reinar”.

Todas essas sensações são parte do que a bailarina recebe da arte, e da qual aos poucos vai tomando consciência ao permitir-se o contato com a dança. Este é o poder da arte: aquele lugar único onde ela toca o ser humano, na sua *dor*, no seu *vazio*, e o preenche. A identificação da bailarina tem como causa esse sentimento, é formada pelo *afeto*. Inicialmente esse sentimento é percebido como potencial e o jovem artista, que deseja não apenas o *tarab*, mas também a *saltana*,

¹⁷ “Designa o grupo de indivíduos que, tendo todos uma competência artística mais ou menos equivalente, compartilham dos mesmos códigos que instruem uma obra singular ou conjunto de obra e tem a mesma possibilidade de acesso ao conjunto de sentidos significados e significações implicados. No limite, esses indivíduos partilham também o mesmo gosto. Essa comunidade constitui uma espécie de intérprete-modelo que o autor tem em mente ao produzir sua obra.” (COELHO, 1997)

precisa construir sua competência artística: no caso da dança do ventre, precisa “*construir a sua bailarina*”, construir uma *identidade*. Aí entram a técnica, o estudo, o desenvolvimento da sensibilidade artística e todos os demais requisitos da formação artística e da arte-educação, e a *identidade cultural* da comunidade artística (ou comunidade interpretativa). Esta *comunidade imaginada* é o *território ideológico* em que existe a competência artística que torna possível a experiência *tarab/saltana*. Essa comunidade tem as características *de discurso de nação*, e de uma *comunidade imaginada*, é como uma *micronação imaginada*, e, no caso da dança do ventre retira seus cinco elementos principais (como vimos anteriormente, descritos por Stuart Hall) da cultura árabe e da cultura da dança, principalmente, organizando-se em um híbrido destas paisagens culturais. O folclore árabe representa nesse caso, um elemento principal de identidade dessa comunidade, que a reaproxima do território original, que resgata o *pertencimento baladi*, e faz parte da identidade cultural da bailarina de dança do ventre. A obra de Mahmoud Reda, nesse sentido, e por tudo o que vimos, aproxima a bailarina do seu território, o “território da dança do ventre”.

Referências

- COELHO, T. *Dicionário Crítico de Política Cultural - Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DIB, M. *Música Árabe - expressividade e sutileza*. São Paulo: Ed. do Autor, 2013.
- DINA. *Ma Liberté de Danser - La Dernière Danseuse d'Égypte*. Ile de la Jatte: Éditions Michel Lafon, 2011.
- DUNCAN, I. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- FAHMY, F. *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Coreographer*. Los Angeles: Thesis submitted to University of California, for the degree Master of Arts in Dance, 1987.
- FAHMY, F. *The Artistic Impact of the Reda Troupe*. Fonte: faridafahmy.com: <http://www.faridafahmy.com>, 2008.
- FAHMY, F. *Costume Designs for Al Mowashat - Dresses and Two Pieces*. Fonte: faridafahmy.com., 2010.
- FARRAJ, J., & SHUMAYS, S. A. *Inside Arabic Music - Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. New York: Oxford University Press, 2019.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HOBBSAWN, E., & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra., 1997.
- JAMES, M., & MIDDLEJ, L. *Folclore Árabe - Cultura, Arte e Dança*. São Paulo: kaleidoscopio de Ideias, 2017.
- LARAIA, R. d. *Cultura, um Conceito Antropológico*. Zahar, 1986.
- ROCHA PINTO, P. G. (2010). *Árabes no Rio de Janeiro - uma identidade plural*. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.
- SAID, E. W. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALGUEIRO, R. R. *“Um Longo Arabesco” Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre*. Brasília: Tese apresentada à Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2012.
- SHAY, A. *Choreographic Politics - State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.
- XAVIER, C. N. ...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. *Dissertação de mestrado*. Brasília: Universidade de Brasília - Instituto de Artes, 2006.