

A dança de Mata Hari no contexto da feminilidade e do exotismo*

*Alexandra Kolb***

RESUMO

A dançarina holandesa Mata Hari (Margaretha Geertruida Zelle) atingiu um *status* de ícone na história da dança do século XX, em parte devido à sua execução como espiã alemã em 1917. Embora não possuísse formação em dança, ela apresentava seus trabalhos, principalmente em um estilo eclético oriental, com sucesso para as plateias europeias. Discuto aqui as contribuições de Mata Hari contra o pano de fundo do cenário da dança europeia imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial. Essa discussão explora especificamente a estrutura ideológica e estética na qual ela se inseria como artista do sexo feminino no contexto das tendências da dança que ocorriam simultaneamente naquele momento. Recorrendo às teorias feministas, orientalismo e pós-colonialismo (Edward Said), o artigo analisa como ambas as facetas de Mata Hari, a artística e a não-artística, adequavam-se a certas imagens estereotipadas da mulher, ao mesmo tempo em que também subvertiam as convenções sociais.

Palavras-chave: Mata Hari – Orientalismo – Nudez na dança – Feminismo.

Mata Hari's dance of in the context of femininity and exoticism

ABSTRACT

Dutch dancer Mata Hari (Margaretha Geertruida Zelle) reached an icon status in the 20th century dance history, partly due to her execution as a German spy in 1917. Although she did not have any dance training, she successfully performed her pieces, mainly in an eclectic Western style, to European audiences. Here I discuss Mata Hari's contributions against the background scenery of the European dance immediately before the First World War. This paper specifically explores the ideological and aesthetical structure in which she worked as a female artist in the context of dance tendencies that simultaneously occurred at that time. Based on feminist theories, orientalism and post-colonialism (Edward Said), the article analyses how both of Mata Hari's facets – the artistic and the non-artistic ones – adjusted to certain stereotyped female images, and how at the same time they subverted social conventions. *Keywords:* Mata Hari – Orientalism – Nude dance – Feminism.

La danza de Mata Hari en el contexto de la feminidad y del exotismo

RESUMEN

La bailarina holandesa Mata Hari (Margaretha Geertruida Zelle) logró un estatus de ícono en la historia de la danza del siglo XX, debido en parte a su ejecución en 1917 acusada de espionaje a favor de Alemania. A pesar de que le faltaba entrenamiento en la danza, ella presentaba sus trabajos con éxito en teatros europeos, principalmente en un estilo eclético oriental. En este trabajo planteo las contribuciones de Mata Hari, teniendo como paño de fondo del escenario de la danza eu-

* Traduzido por Rogério Migliorini, graduado em dança pela Unicamp, mestrando em Ciências da Religião na Umesp (Universidade Metodista de São Paulo) e membro do Grupo de Estudos de Gênero e Religião Mandrágora/Netmal.

** Alexandra Kolb é coordenadora do programa em Estudos da Dança na Universidade de Otago, Nova Zelândia, e doutora pela Universidade de Cambridge. Dançou profissionalmente em Düsseldorf e na Academia de John Neumeier do Ballet de Hamburgo. Seus interesses de pesquisa incluem dança europeia e literatura no modernismo do século XX; dança, política e globalização. Alexandra tem artigos publicados em várias revistas internacionais e seu livro, *Performing Femininity* (Oxford), será publicado em breve.

ropea imediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial. Esta discusión explora específicamente la estructura ideológica y estética en la cual ella se hallaba inserta como artista de sexo femenino, en medio de las tendencias de la danza que se daban de manera simultánea en aquel momento. Haciendo un recorrido de las teorías feministas, orientalismo y post-colonialismo (Edward Said), el artículo analiza cómo las dos facetas de Mata Hari, la artística y la no artística, se adecuaban a ciertas imágenes estereotipadas de la mujer, al mismo tiempo que subvertían las convenciones sociales.

Palabras clave: Mata Hari – Orientalismo – Desnudez en la danza – Feminismo.

Em 1906, um crítico da *Neue Wiener Journal* escreveu: “Isadora Duncan está morta, vida longa a Mata Hari! Dançar com os pés nus é coisa do passado, a artista dos dias atuais é mais reveladora...” (ANÔNIMO, 1906, p. 9). Como indicam muitas críticas contemporâneas, as danças de Mata Hari – muitas das quais ela apresentou nua – eram muito populares durante a década de sua carreira artística. Quando Mata Hari, cujo nome verdadeiro era Margaretha Geertruida Zelle¹, ingressou na profissão teatral em 1905, já era uma mulher marcada. Separada e brigada com seu marido, um oficial holandês, sofria pela morte misteriosa de seu filho pequeno e levava uma vida miserável, porque seu marido interrompera o pagamento de sua pensão alimentícia. Assim, sua carreira nos palcos e o abandono do estilo de vida burguês deram-se mais por necessidade do que por qualquer inclinação artística ou mesmo profissional. Embora seu estilo de vida marcado por excessos e sua execução como espiã alemã na França, em 1917, tenham sido muito bem documentados, quase não há pesquisas que contextualizem sua dança no cenário do início do século XX. Este ensaio, portanto, procura sanar essa falha evidente na literatura existente. Ele levará em conta as contribuições de Mata Hari à dança, contra o pano de

fundo do cenário da dança anterior à Primeira Guerra Mundial. Mais especificamente, investigará o quadro ideológico e estético no qual ela se inseria como uma artista do sexo feminino, em relação às tendências importantes da dança da época, tais como o trabalho de Ruth St. Denis, orientalismo e nudez na dança.

Para alguém sem qualquer formação prévia em dança, Mata Hari teve uma carreira notável que abarcou vários gêneros: apresentações em salões privativos e em casas de espetáculo, de teatro erudito e de comédia musical. A artista começou apresentando suas próprias coreografias em estilo étnico, baseadas livremente em danças indianas e javanesas, em salões parisienses privativos em 1905. Embora possuísse um conhecimento muito limitado sobre as danças de Java e Sumatra, resultado dos vários anos (de 1897 a 1902) em que viveu nas Índias Orientais Holandesas como dona de casa e mãe, ao lado de seu marido (que trabalhava nas colônias), ela declarava que suas criações eram autênticas danças asiáticas. Mata Hari provavelmente não tenha tido nenhum conhecimento direto das danças indianas, mas, com exceção de alguns críticos mais perspicazes, ninguém parecia reparar ou se importar com isso.

Mata Hari continuou a apresentar suas coreografias, principalmente as danças em que aparecia (semi) nua, em casas de espetáculo e teatros, algumas vezes acompanhada por números de teatro de variedades, como malabarismos e cães amestrados no Teatro de Trocadero e no já famoso Teatro Olympia, em 1905. Também fez turnês ao exterior, à Espanha e Viena, por exemplo, e mais tarde até mesmo dançou trechos de balé (completamente vestida) em espetáculos sérios, como no balé de Massenet, *Le Roi de Lahore*, em Monte Carlo, em 1906. No segundo auge de sua carreira (em 1911-1912), depois de diversos anos de um humilde perfil artístico, Mata Hari foi convidada para apresentar sua conhecida *The Princess and the Magic Flower* na Armida de Gluck, e também representou Venus em *Bacchus and Garbinus* no salão de ópera mais famoso do mundo, o La Scala, em Milão. Mais tarde ela dançou em revistas no Folies-Bergère, apresentou-se em comédias musicais e em 1913 dançou no Teatro Palácio

¹ Mata Hari – malaio; literalmente: olhos do dia – nome adotado para que sua dança aparentasse maior autenticidade.

Trianon, na Sicília: um café-teatro que oferecia *shows* de cabaré com entretenimento musical, o que poderia ser considerado um período de decadência, já que ela dividiu o palco com artistas de talento questionável. Em 1914 a bailarina mudou-se para Berlim e para a Holanda, onde sua carreira logo cessou devido à irrupção da Primeira Guerra Mundial, antes de ser presa pelos franceses como suspeita de espionagem para o governo alemão, no início de 1917.

Esse ensaio concentrar-se-á em suas próprias criações artísticas. As danças de Mata Hari tinham características muito semelhantes ao trabalho de outras bailarinas precursoras da dança moderna, como solos (ocasionalmente emoldurados por bailarinos ou músicos ao fundo); o fato de ela dançar descalça; cenários naturais reais ou evocados (no caso de Mata Hari, ela sempre fazia questão de que seu cenário tivesse palmeiras e luar, e algumas vezes ela dançava ao ar livre, pelo menos para apresentações fechadas); a exclusão do corpete; o uso de roupas “reformistas”, como véus que possibilitavam uma grande variedade de movimentos; e sua preferência pelo orientalismo, uma das duas tendências da dança e que expressava “o outro” ao lado de modelos da antiguidade clássica.

Apesar dos elementos que partilhava com outros bailarinos da dança moderna, Mata Hari raramente tem sido considerada pela literatura uma artista séria como o são as norte-americanas Ruth St. Denis, que criou trabalhos com temas indianos similares, Maud Allan, ou mesmo La Belle Otero que, como Mata Hari, trabalhou como cortesã. Discrepâncias e contradições emergem dos relatos contemporâneos de sua dança. A autora francesa Colette, que também atuou em casas de espetáculo em peças com temas orientais e que era, portanto, real concorrente de Mata Hari, bem como a amante e patrona das artes Misia Sert, julgavam negativamente a dança de Mata Hari. O relato de Sert acerca de seu encontro com Mata Hari, que esperava firmar um contrato com o balé russo de Diaghilev, é arrasador: “Ela assumiu umas poucas posições ‘esculturais’ e marcou dois ou três passos de dança. Fiquei muito chocada com sua total falta de talento” (1954, p. 212). Ambas, Colette e Sert, consideravam as apresentações de Mata Hari vulgares, superficiais e meramente

exibicionistas. A primeira afirmava que as danças da holandesa não contribuíam de forma alguma para melhorar “a platitudo comum dos atos hindus apresentados nas casas de espetáculos” (COLETTE, 1991, p. 1072). Por outro lado, o livro de Sam Waagenaar, originado de uma pesquisa consistente sobre a vida e a carreira de Mata Hari, coleta numerosas declarações de pessoas que consideravam Mata Hari uma artista excelente (1964, p. 66). Waagenaar cita especialmente o famoso maestro italiano de ópera Tullio Serafin, do *La Scala*, a quem podemos atribuir alguma autoridade na questão. O maestro a elogia, qualificando-a como uma artista “muito culta, e com um temperamento artístico inato”. Além do mais, de acordo com Waagenaar, ele a considerava uma “artista séria” (WAAGENAAR, p. 98).

Da perspectiva do público leigo, familiarizado primariamente com a arte do balé (em declínio), havia relativamente poucos pontos de comparação entre as duas formas de arte devido à novidade da dança moderna na primeira década do século XX. Por causa da falta de registros em filmes e de descrições precisas, é difícil avaliar em retrospectiva a competência real da artista. Muitas descrições de Mata Hari dançando são irritantemente vagas, muito provavelmente porque ela evidenciava mais uma aura mística do que qualquer vocabulário de passos reconhecíveis. Uma das descrições mais vívidas é dada por um crítico anônimo do *Neue Wiener Journal*, em 15 de dezembro de 1906. Em um artigo intitulado *Danças de Brahma em Viena*, o crítico relata a apresentação de Mata Hari na Sala da Secessão Vienense do seguinte modo:

O auditório estava envolto em escuridão mística. Sombras azuis, verdes, e de luz branca. Um altar de Brahma rodeado por uma árvore frutífera em brotos foi erigido na parte da frente da sala. Incensos queimando exalavam um perfume que aumentava a atmosfera quase solene do pequeno auditório. Então o ator Hofburg, Gregori entra [...] improvisa um pequeno discurso introdutório. [Diz:] As danças de Mata Hari são como orações [...] o povo indiano dança quando venera seus deuses.

Mata Hari entra em um passo ritmado. Como uma Juno. Olhos grandes, flamejantes dão a seu rosto de feições nobres uma expressão particular. Sua compleição morena

[...] harmoniza-se maravilhosamente a ela. Uma beleza exótica de primeira ordem. Um véu branco bem ajustado em seu corpo a envolve, uma rosa vermelha enfeita seus cabelos profundamente negros. E Mata Hari dança... Isto é: ela não dança. Ela faz uma prece diante do ídolo, como um sacerdote faz um culto [...].

[Então] Mata Hari dança o florescimento do amor em uma virgem. Um véu branco – o *slendang* – é o símbolo de sua castidade. Por baixo do véu, a linda dançarina veste um ornamento sobre os seios e um cinto dourado... mais nada. O traje audacioso causa uma sensação menor. Mas sem o menor traço de obscenidade... O que a artista mostra na dança é arte. Cada músculo da parte superior do corpo trabalha. A dança termina com a vitória do amor sobre a coibição... o véu cai [...].

Finalmente, a dança de Shiva, o destruidor. A sacerdotisa, em uma dança passional, sacrifica todas as suas jóias, para que ele ouça suas súplicas. Um véu cai após outro até que, ao final, ela jaz em toda sua nudez, bela e pura [...]. A sacerdotisa sucumbe, inconsciente, aos pés do deus inflexível [...] Uma grande ovação. (ANÔNIMO, 1906, p. 9).

Nessa descrição, é particularmente notável a mescla do profano (nudez, estilo e jóias) com o sagrado (a sacerdotisa e o cenário do deus, bem como seu altar). A ênfase ao corpo nu na virada do século foi bem explorada no livro de 1997 de Klaus Toepfer, *Empire of Ecstasy*, que fornece um vasto número de fontes com algumas interpretações. A nudez na dança era, ideologicamente, um fenômeno muito complexo, que oscilava entre aspirações feministas e um erotismo claramente direcionado ao olhar masculino. Existem ainda mais dicotomias: se por um lado a nudez era utilizada com frequência (por exemplo, nos trabalhos de Laban e Wigman) para fazer um contraponto às posturas e vestimentas ‘não-naturais’ da era industrial, outras formas de dança de nudez (tais como a que figurava nos teatros de revistas) eram consideradas uma reprodução da vida moderna mecanizada (veja, por exemplo, a discussão de Siegfried Kracauer sobre a dança de precisão das Tiller Girls² em *Mass Ornament*, [1977, p. 55]).

² As *Tiller Girls* eram uma das companhias de dança mais populares do começo do século XX. Foi formada por

A nudez de Mata Hari era extremamente chocante para a época e seu impacto teria sido maior se ela não a tivesse suavizado ao espiritualizar a dança, colocando-a num contexto religioso indiano. Na mistura de elementos sensuais e espirituais, a dança de Mata Hari assemelhava-se aos trabalhos da bailarina norte-americana bem mais conhecida, Ruth St. Denis, que começou a apresentar-se na Europa em 1906 – um ano depois da estreia de Mata Hari. Apesar das semelhanças entre vários aspectos de suas danças – tais como figurinos, uso da nudez e iconografia (isto é, posturas e movimentos de braços similares e que podem ser vistos em fotografias da época) – ainda não foi feita nenhuma pesquisa no sentido de uma análise comparativa entre as danças das duas artistas. Como argumentou Sally Banes, Ruth St. Denis utilizou-se de conotações religiosas a fim de fazer a nudez na dança parecer mais respeitável, principalmente às plateias femininas, e que, de outra forma, teriam sido coreografias inquestionavelmente eróticas (1998, p. 89 e 92); o mesmo se aplica a Mata Hari. Estaríamos, de outra forma, em uma situação difícil para explicar o fato de ambas as bailarinas serem convidadas frequentemente por patronas da dança para se apresentarem a círculos ilustres, compostos, também, por muitas mulheres. Além do mais, mulheres ocidentais que incorporavam dançarinas de templo indianas podiam se referir a essa prática indiana comum como sendo do sistema Devadasi, no qual jovens meninas eram dedicadas aos templos (‘casadas’ com um deus) e praticavam artes indianas clássicas como a Bharatanatyam. Essas mulheres eram severamente criticadas durante o período colonial por seu envolvimento com sexo fora do casamento e prostituição. A combinação de instâncias espirituais e sensuais tornou-se parte inegável de sua imagem; elas podiam ser vistas tanto como “dançarinas/prostitutas de templo, exploradas sexualmente, como a encarnação do poder sagrado feminino”

John Tiller, na Inglaterra, em 1890. Tiller notou que o efeito geral de um coro de bailarinas era prejudicado pela falta de sincronidade e uniformidade. Então, concluiu, se unissem os braços, as coristas poderiam dançar como se fossem uma só pessoa. Vem daí o rótulo de dança de precisão. [N.T.]

(ALI, 2001)³ – ou talvez as duas coisas simultaneamente.

Entretanto, é incorreta a inferência de Banes de que a bem-sucedida combinação do sensual e do espiritual era “uma nova mensagem aos olhos ocidentais” (1989, p. 89). De fato, o casamento dos dois não era – mesmo na sociedade ocidental – absolutamente novo. Existem numerosos exemplos, particularmente no âmbito das artes visuais, de retratos muito ambíguos de santos e anjos erotizados. A escultura em mármore de Giovanni Lorenzo Bernini (1650), *O Êxtase de St. Teresa*, em que a postura e a expressão facial da santa foram interpretadas tanto como expressão de júbilo espiritual como indício de um orgasmo velado, talvez seja o exemplo mais conhecido (veja http://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_St_Theresa). O artista do século XIX Dante Gabriel Rossetti também pensou a forma do corpo feminino em termos de céu e salvação, combinando a beleza física e a sensualidade com conceitos religiosos. Assim, as plateias educadas do início do século XX estavam bem familiarizadas com a prática de combinar sensualidade e espiritualidade nas artes visuais, e isso não necessariamente constituía uma prática feminista, como Banes parece sugerir.

Pode-se supor que a franca exposição da forma feminina por Mata Hari e sua aceitação nos espetáculos noturnos que a classe alta frequentava eram facilitadas pelo fato de esse tipo de apresentação ter certos precedentes. O *tableau vivant* (ou ‘quadro vivo’), em particular, era um entretenimento de salão popular das classes média e alta do século XIX em muitos países europeus, inclusive na Inglaterra, França e Alemanha, e mais tarde foi adaptado e largamente utilizado em espetáculos feitos para o palco. A principal função do *tableau vivant* era recriar quadros usando elementos da vida real. Neles, participantes com figurinos apropriados – principalmente mulheres – imitavam trabalhos de arte famosos em posturas estáticas que eram mantidas por um período de tempo. Assim, esse gênero unia as artes visuais e performáticas.

O notável, entretanto, é o fato de que no puritano século XIX, “o corpo feminino [era] o ponto de interesse” (ELBERT, 2002, p. 241) e que os “homens na plateia tinham uma oportunidade rara de ver o corpo feminino em trajes e posturas geralmente mais provocantes do que aquilo que era normalmente permitido em finas companhias” (ELBERT, 2002, p. 235). Um famoso quadro vivo, *Venus emergindo do mar*, adquiriu má-fama ao passar a ser apresentado não só nos salões, como também em espetáculos de entretenimento teatral barato. Apesar de, como admite Elbert, o quadro ter sofrido grande degeneração para atender aos homens que procuravam prazer nos teatros no final do século XIX, o modo como era retratado originalmente no *salon milieus* permitia que atrizes e bailarinas amadoras experimentassem identidades pouco convencionais e frequentemente erotizadas no abrigo seguro das casas particulares e do exotismo artístico. Elbert argumenta que as apresentações desses quadros forneciam um canal de escape para suas vidas limitadas como donas de casa. Os quadros vivos eram, portanto, parte de um “projeto de autoformação” (ELBERT, 2002, p. 236) e como alguns trabalhos de dança moderna posteriores, permitiam às mulheres exteriorizar certas facetas reprimidas e ocultas de sua personalidade – inclusive seus desejos sexuais.

O *tableau vivant* estava ainda em moda no início do século XX, e sabe-se que Mata Hari dançou em pelo menos dois, que haviam sido transpostos para o palco. Ela apresentou uma dança espanhola – partindo de seu tema costumeiro de arte indiana – em um “quadro vivo de uma pintura de Goya” em um show intitulado *Le Revue en Chemise*, no Folies-Bergère, em 1913 (veja WAAGENAAR, 1964, p. 109) e em um balé baseado na obra *La Camargo*, de Lancret, intitulado *Les Folies Françaises*, em Haia, na Holanda (WAAGENAAR, 1964, p. 126). De forma mais geral, a familiaridade das classes média e alta com o *tableau vivant* pode ter pavimentado o caminho de Mata Hari para suas primeiras apresentações em salões fechados, as quais podiam, assim, ser integradas sem qualquer ruptura com o entretenimento noturno característico da época. Sua nudez, particularmente, mesmo causando ainda sensação, levava simples-

³ Para uma discussão mais completa da história do sistema devadasi e para uma bibliografia mais aprofundada, veja <http://en.wikipedia.org/wiki/Devadasi>.

mente a novos extremos um erotismo moderado que já existia nos quadros vivos e em outros tipos semelhantes de espetáculos – a saber, o jogo picante entre exposição corporal e modéstia com o véu como símbolo.

Além disso, o fato de bailes femininos de máscaras – uma prática de brincar com identidades diferentes – serem aceitos como um passatempo social poderia explicar por que Mata Hari raramente era acusada, aberta ou publicamente, de impostora. Claramente, sua vida e carreira eram baseadas na criação de mentiras com a finalidade de promovê-la. Ao trocar constantemente de atributos e vestir “personalidades” diferentes, ela levou ao extremo o conceito de “performatividade”, no sentido de construir novas identidades para si mesma (em oposição ao sentido mais limitado do conceito de construção de identidades de *gênero* de Judith Butler). De acordo com algumas fontes, Mata Hari era neta de um rei nativo de Java (ANÔNIMO, 1906, p. 9). Ao escrever para o *Dancing Times*, Valerien Svetloff afirmou, já em 1927, que ela havia nascido em Java e era “filha de um fazendeiro holandês e de uma nativa” e que sua mãe, “ao saber do destino dos filhos de casamentos entre europeus e nativos, e querendo salvá-la de uma vida em que seria desprezada, deixou-a em um templo budista para ser uma dançarina religiosa” (1927, p. 195). Nenhuma dessas histórias era verdadeira; o objetivo delas era esconder o fato bem menos fascinante de que Mata Hari era holandesa, filha de uma mulher que morreu logo após se separar do marido, e de um vendedor que, após o começo de uma carreira bem-sucedida, viu-se em circunstâncias financeiras precárias.

Ao fazer tais afirmações, Mata Hari vedou com sucesso a fresta entre suas personalidades fora e dentro do palco. Ademais, suas experiências com identidades e imagens diferentes, tanto dentro como fora de suas *performances*, são significativas de um ponto de vista feminista. Diversos estudos na área de humanidades, tais como os de Terry Castle (1986) e Catherine Craft-Fairchild (1993), analisando as mascaradas na literatura do século XVIII produzida por mulheres, focalizaram a função do disfarce propiciado por esses eventos nas sociedades patriarcais. Argumenta-se que a mascarada

abre espaço para a liberação de mulheres para escapar da domesticidade e restrições de suas vidas cotidianas. As mascaradas nos salões de baile ingleses do século XVIII, por exemplo, permitiam que as mulheres usassem máscaras a fim de se disfarçarem e transcenderem suas identidades verdadeiras, ao mesmo tempo em que proporcionavam uma atmosfera carregada de erotismo. No contexto liberal dos salões de baile, as mulheres podiam expressar alguns de seus desejos eróticos suprimidos em outras circunstâncias e, de alguma forma, exercer seu poder; a não-associação com suas personalidades originais dava a elas uma oportunidade para a ressignificação da identidade e de desligamento da moral convencional. Castle, escrevendo sobre a noção Bakhtiniana do carnavalesco, nota que as mascaradas representam “uma feminocracia [...] um ginocentrismo – um mundo permeado por desejos, autoridade e influência feminina” (1986, p. 254). No seu modo de ver, as mascaradas permitem, assim, uma liberação (temporária) da carga de estruturas e hierarquias tradicionais, ao romperem com as categorias de classe privilegiada e, especialmente, de gênero.

Craft-Fairchild adota uma abordagem mais prudente e salienta que as escritoras eram cautelosas ao atribuir um ímpeto emancipatório ao uso de máscaras. Ela insiste em que os textos escritos por mulheres sobre o tópico das mascaradas mostram, em última análise, que “a repressão cultural torna impossível às mulheres formar uma ‘identidade’ completa; seja qual for a identidade que uma mulher possa negociar, será sempre em uma relação complexa e cúmplice com a(s) identidade(s) que a sociedade constrói para ela” (CRAFT-FAIRCHILD, 1993, p. 163). A autora sustenta que a mascarada não “alterou a condição das mulheres” (CRAFT-FAIRCHILD, 1993, p. 53) argumentando, ao invés disso, que a exibição dos corpos femininos foi contraproducente para uma real emancipação, uma vez que transformou as mulheres em meros espetáculos (sexuais), permitindo que os olhos masculinos corresse livremente sobre seus corpos, fazendo, assim, das mulheres objetos passivos do desejo masculino.

Os salões em que Mata Hari fez suas primeiras apresentações (e mais tarde o teatro de variedades

e os palcos de ópera) forneceram um parque de diversões ideal para que ela formasse sua própria identidade e pudesse escapar da realidade europeia cotidiana do início do século XX. Embora ela não usasse efetivamente uma máscara, como as mulheres em eventos de mascaradas, suas incorporações de identidades diferentes, assim como sua aparência exótica, preenchiam funções muito semelhantes. Como mencionado anteriormente, ela nutria constantemente a imagem de uma “autêntica” mulher oriental. Por outro lado, apesar de os salões em que se apresentava não terem o erotismo explícito e nem oferecerem a oportunidade de disfarce que os bailes de máscaras ofereciam, eles tinham um papel importante na socialização entre os sexos, e mesmo na formação das mulheres, já que muitas (impedidas de obterem graus mais altos de educação) os usavam para participar de discussões políticas e intelectuais. Como observa Goldberg Moses, especialista em estudos feministas, algumas vezes os salões eram percebidos como uma ameaça à dominação masculina (1984, p. 4). Como os bailes de máscara, os salões desconsideravam as hierarquias sociais e possibilitavam que pessoas de classes e ordens diferentes se misturassem. Por isso, eram um local ideal para inserir uma forma de dança ousada como a de Mata Hari.

No que tange à transgressão de identidades dadas, a ânsia pelo “oriental” e pelo exótico na virada do século beneficiou enormemente a carreira de Mata Hari. O ano de 1899 viu a publicação da tradução para o francês do *Livro das 1001 Noites* (também conhecido como as *Noites árabes*) e a feira mundial de Paris de 1900 teve apresentações de dançarinos javaneses e cambojanos; as duas coisas infundiram um novo interesse por coisas orientais. Ademais, a tradução do *Kama Sutra*, em 1883, por Richard Francis Burton pode ter fortalecido uma percepção que vincula o Oriente a uma sexualidade e uma sensualidade exóticas. O exotismo, frequentemente proveniente das esferas de arte oriental, foi também um instrumento da dança moderna em seus primórdios, com uma gama de representantes que vai desde Ruth St. Denis a Sent M’Ahesa, para as quais os temas orientais tornaram-se o principal motivo de danças solo.

A dança oriental estava tão presente na consciência do público que, na época, vários livros de dança dedicavam capítulos inteiros à moda. Como exemplo, o livro de 1914 de Troy e Margaret Leste Kinney, *The dance: its place in art and life*, faz um registro intrigante da perspectiva ocidental (ou mais precisamente norte-americana) da dança nos países considerados ‘orientais’: primariamente os árabes, a Índia e seus países vizinhos, e também China e Japão. Em resumo, os autores afirmam que a essência da dança oriental é a exibição do corpo feminino e de seus atributos físicos. O olho, escrevem, “tem tempo para se deter em uma postura, para se deleitar com a graça sensual que envolve corpo e membros” (KINNEY; KINNEY, 1914, p. 198). O movimento, alegam mais adiante, é tipicamente subordinado e frequentemente baseado na improvisação; essa visão pode explicar por que apenas alguns críticos reprovavam a falta de proficiência e de habilidade nas danças de Mata Hari. A paixão (“ela está inflamada”, KINNEY; KINNEY, 1914, p. 218) é citada como temática principal da dança feminina oriental (Ibidem), e, de fato, como a feminilidade oriental *per se* (já que, nas descrições dos autores, o corpo feminino na dança e a feminilidade oriental parecem frequentemente coincidir). Outras características incluem danças posturais, reconhecimento do peso⁴, dançar com os pés flexionados, mudanças emocionais súbitas nas coreografias e multiplicidade de ritmos.

Um exame mais aproximado das descrições críticas das apresentações de Mata Hari revela semelhanças pungentes entre sua dança e os relatos dos Kinney sobre as danças orientais. O crítico teatral Edouard Le Page escreveu que “o corpo flexível de Mata Hari algumas vezes se confunde com cha-

⁴ Reconhecimento de peso significa levar a força de gravidade em consideração, resistindo ou cedendo a ela. Embora a gravidade seja uma realidade física e atue sobre todo e qualquer corpo no universo, a dança clássica procurava eliminar a sensação da sua existência ao procurar criar a ilusão de que a bailarina era tão leve que podia voar. Uma das formas de se conseguir esse resultado era pelo uso de sapatilhas de ponta. Já as danças étnicas e a dança moderna não procuram essa ilusão. Um exemplo disso é que na dança indiana, assim como na dança moderna, a/o bailarina/o dança descalça/o e pode até bater o pé no chão com força, numa espécie de sapateado. [N.T.]

mas ondulantes, para se enrijecer subitamente no meio das contorções, como a lâmina abrasadora de um beijo” (citado em WAAGENAAR, 1964, p. 52). Nesse relato, o crítico aponta diversos elementos-chave que refletem os temas e práticas da dança oriental; paixão como a razão de ser da dança, expressa por meio da metáfora do fogo; um erotismo inerente (“beijo”); e as mudanças bruscas e contrastantes do clima emocional – a bailarina inicialmente flexionava e curvava o corpo “para esticá-lo subitamente”. Outro jornal, o *Gaulois* (17 de março de 1905) via Mata Hari como “assaz felina, extremamente feminina, majestosamente trágica, as milhares de curvas e movimentos vibrando em mil ritmos, nos vemos, assim, longe das trincheiras convencionais da nossa dança clássica” (citado em WAAGENAAR, 1964, p. 53). Valerien Svetloff também observou seus “movimentos lentos e voluptuosos” (1927, p. 193). Novamente existe aqui uma analogia clara entre a dança de Mata Hari e as observações dos Kinney relacionadas especificamente aos múltiplos ritmos e aos movimentos sinuosos, não-lineares: uma novidade para quem estava acostumado aos padrões geométricos e lineares do balé acadêmico. Entretanto, do que podemos deduzir a partir das fontes existentes, a dança de Mata Hari não exibia uma das características básicas da dança oriental autêntica, a saber, o movimento de rotação dos quadris e a ênfase nos músculos abdominais, típicos da dança do ventre, por exemplo.

Na era do colonialismo britânico e francês, é um pouco surpreendente que artistas da dança tenham escolhido o orientalismo como tema central de seus trabalhos. Obras de arte oriental formavam parte de um discurso poderoso no período colonial, e tendo sido uma das poucas mulheres ocidentais a terem vivido em uma colônia nas Índias Orientais Holandesas, Mata Hari encontrava-se especialmente bem-colocada para transmitir imagens capturadas lá e inseri-las numa narrativa relacionada à sua própria experiência, recheando-as com histórias fictícias conforme achasse conveniente. O Oriente, enquanto tema na literatura e na filosofia ocidental, foi examinado em detalhes por Edward Said em seu livro influente e amplamente discutido, *Orientalism*. Said sustenta que o Oriente pode ser pensado como uma “invenção europeia”

(SAID, 1978, p. 1), uma projeção que realça imagens de alteridade – especificamente aquelas que revelam “o ‘self’ vicário e até mesmo secreto” (SAID, 1978, p. 3) da cultura europeia. A relação entre Leste e Oeste é vista como de hegemonia cultural, em que o Oeste domina e é considerado superior ao Leste. O binômio Leste-Oeste também é comparado à assimetria de gênero, isto é, ao dualismo de gêneros. Desse modo, certos atributos da cultura “oriental” (como a inabilidade para falar por si mesma, sensualidade e crueldade) parecem reverberar nas discussões sobre o feminino. Por exemplo, em seu famoso livro *Sex and Character* (1903), o teórico da cultura austríaca Otto Weininger descreve o sexo feminino como incapaz de falar com sentido e também como improdutivo, amoral e consumido pela sexualidade. Tal como a feminilidade em culturas patriarcais, a cultura oriental no Oeste é vista como o “outro exótico” que ameaça a dominação masculina. De fato, em seu ensaio *Orientalism reconsidered*, Said escreve:

Agora podemos ver que orientalismo é uma praxis do mesmo tipo, embora em território diferente, que a dominação masculina ou o patriarcado nas sociedades metropolitanas: o Oriente era amiúde descrito como feminino, suas riquezas como férteis e seus símbolos principais eram a mulher sensual, o harém, e o despótico – mas curiosamente atraente – governante. Além disso, as mulheres orientais, exatamente como as donas de casa vitorianas, eram mantidas confinadas ao silêncio e à produção ilimitada de riquezas. (1985, p. 103).

Tanto os trabalhos de Ruth St. Denis como os de Maud, que têm muita afinidade com as criações de Mata Hari quanto aos temas, estilo e ao uso de pouca roupa, foram analisados dentro do quadro teórico dos textos de Edward Said. Amy Koritz argumenta que as descrições que Allan faz das apresentações em estilo oriental na Inglaterra revelam uma interação de estereótipos raciais e de gênero que reforçam os pressupostos ingleses sobre o “oriental”. Esse orientalismo (no sentido que Said dá ao termo), por sua vez, depende de um discurso que caracteriza como femininos os atributos que denotam a inferioridade dos povos colonizados pela Inglaterra (1994, p. 63).

Críticos comentaram a construção binária presente nos dois casos, Leste–Oeste, de um lado, e feminino–masculino, de outro. A estudiosa de Literatura Inglesa e de Estudos de Gênero Amy Koritz sustenta que, embora as apresentações de Allan evocassem uma imagem incomum do feminino sexualizado, isso era transferido para uma locação estrangeira “oriental” e distante da realidade da plateia. Além disso, a associação de um comportamento imoral (representado por danças femininas sexualizadas) com o Leste confirmavam a superioridade da cultura europeia (1995, p. 38). Recorrendo a revisões críticas da época, Koritz sinaliza também que os trabalhos de Allan, que espiritualizavam a dança oriental, eram tidos como superiores à “autêntica” dança oriental, cuja alegada sensualidade explícita era vista como vulgar. As apresentações de Allan, portanto, reafirmavam tanto crenças culturalmente chauvinistas como a ideologia de gênero (veja KORITZ, 1995, p. 39).

Os trabalhos de Mata Hari são descritos de um modo semelhante às peças de St. Denis e Allan. Os críticos sugerem que sua dança transpirava o mesmo mistério, um amálgama comparável de sensualidade e castidade que refletia as duas representações estereotipadas do feminino (santa e prostituta), junto com um nexos similar entre feminilidade e orientalismo. O periódico francês *Le Journal*, por exemplo, declarou que Mata Hari era a encarnação da cultura indiana: “Mata Hari personifica a poesia da Índia, seu misticismo, sua voluptuosidade e languidez, seu charme hipnotizante... seu ritmo e poemas de graça selvagem voluptuosa” (WAAGENAAR, 1964, p. 76; tradução dele). Essa crítica iguala claramente a Índia aos atributos femininos, principalmente àqueles que negam a mente racional: voluptuosidade, capacidade de hipnotizar e misticismo. Enquanto essas características incomuns e ameaçadoras são atribuídas ao Leste “feminino”, a crítica implica que o Oeste incorpora as características opostas (racionalidade, eficiência, etc.), normalmente associadas à masculinidade.

A mulher oriental exótica e misteriosa (frequentemente originária do Oriente Médio ou do norte da África) é também uma versão popular da *femme fatale*, uma construção da feminilidade

prevalente na virada do século XIX, que tinha implicações claramente misóginas (e possivelmente, racistas até). Mata Hari tem sido frequentemente vista como paradigmática da *femme fatale*; charmosa e eroticamente provocante, mas igualmente perigosa. (Na verdade, ela ainda é citada na enciclopédia *on-line* Wikipedia como a encarnação dessa imagem; veja http://en.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale.) Sua nudez causava sensação numa época em que era indecente para as mulheres da maior parte dos países europeus serem vistas desacompanhadas em público. Por meio de cenários e explicações públicas de suas danças⁵, Mata Hari tentou estruturar suas apresentações para construir uma ponte entre o erotismo e uma imagem mais casta e espiritual no palco. A julgar pelas revisões críticas, essa estratégia foi aparentemente bem-sucedida com uma parte de seu público e críticos: “Não havia o menor traço de obscenidade” (ANÔNIMO, 1906, p. 9). Outros críticos, entretanto, eram mais evasivos. O autor austríaco Karl Kraus questionou a tendência a classificar danças de nudez como “meramente estéticas” (1906, p. 39), atacando satiricamente “aquela cultura que um dia, mediante um sinal combinado, eleva a exibição de belas pernas a uma revelação metafísica” (Kraus, 1906, p. 42).

Apesar da ligação da *femme fatale* erotizada – uma imagem terrivelmente negativa – com o Oriente, parece-me que a noção de dança oriental, mesmo com a conotação invariável da inferioridade oriental no contexto do imperialismo, ainda não faz exatamente justiça à complexa gama de ideologias em torno da dança moderna dessa época. Havia muitas vozes na *intelligentsia* europeia e no cenário das artes que argumentavam em favor de valores estrangeiros. Essas vozes devem ser diferenciadas da ampla propaganda imperialista da época. As influências estrangeiras (especialmente orientais) na dança também eram citadas frequentemente ao se reconsiderar criticamente a legitimidade da

⁵ Karl Kraus afirma que Mata Hari disse em uma entrevista que as explicações de suas danças, fornecidas em uma fala introdutória antes de suas apresentações, faziam com que sua nudez fosse construída em termos quase filosóficos pela plateia, de modo que esta se esquecia de sua condição de mulher sensual (1906, p. 40).

cultura (europeia), e nem sempre o eram nas tentativas conscientes ou inconscientes de tachar outras culturas de inferiores. Decorre daí que a dicotomia Leste–Oeste nas artes – e com ela, talvez, a noção binária de natureza e civilização – nem sempre foi usada para expandir o eurocentricismo, mas, ao invés disso, tem revelado algumas vezes o fastio europeu diante de sua própria identidade. Como Brandstetter observa corretamente no contexto de sua discussão sobre a dança oriental no começo do século XX, “olhar para nossa cultura europeia por meio de olhos estrangeiros afiançava a adoção de uma postura crítica em relação à civilização” (1995, p. 208).

A popularidade da dança oriental atingiu seu pico numa época em que noções como racionalidade, civilização, etc., que até então tinham sido vistas em termos altamente positivos (e que conotavam masculinidade), passavam por uma drástica reavaliação nos círculos intelectuais e artísticos. Inúmeros artistas e autores postulavam um “outro” oriental ou da Grécia antiga como uma alternativa legítima às normas culturais da Europa Central. O autor austríaco Hugo von Hofmannsthal, por exemplo, comentou a coreografia *Radha* (1906), de Ruth St. Denis, da seguinte forma: “Ela não tem nada a ver com educação; não ilustra, não elucida nada. Ela nos apresenta algo totalmente novo, sem pretender ser etnográfica ou interessante, apenas em função da beleza” (HOFMANNSTHAL, 1979, p. 497). Essa não foi uma tentativa de descartar a dança de St. Denis ou a cultura oriental *per se*; ao contrário, como outros contemporâneos, Hofmannsthal estava insatisfeito com a metodologia da aprendizagem convencional e com seu modo de compreensão fundamentado exclusivamente em um processo de pensamento racional, que o autor considerava uma expressão insuficiente de nossa natureza de seres sensuais e emocionais. Em última instância, ele via a dança (uma linguagem muda) e as culturas estrangeiras como alternativas viáveis para a aquisição de conhecimento, e até mesmo objetivava incorporar alguns de seus princípios na escrita. Como é largamente sabido, muito da dança moderna baseou-se exatamente nessa premissa: encontrar alternativas para a existência do ser humano

numa era industrial e racionalista. A dança oriental que, em alguns aspectos, representa uma inversão dos valores europeus – ao favorecer a languidez e o misticismo em detrimento da eficiência tecnológica e ao sobrevalorizar o pensamento cognitivo – era a expressão maior dessa busca. Vista desta perspectiva, a dança oriental pode ter preenchido exatamente a função contrária àquela defendida por Edward Said; ou seja, apontar para as deficiências do Ocidente por oposição ao Oriente.

As danças orientais de Mata Hari manifestam uma profunda ambivalência, talvez uma característica da maior parte das danças femininas modernas da época. A própria escolha de sua carreira desafiava as normas dominantes estabelecidas para o comportamento feminino e seu *background* social, embora ela tivesse sido necessária em grande parte devido às circunstâncias. Mata Hari foi forçada a adaptar-se a uma situação diferente depois de seu casamento fracassado, devido ao aperto financeiro e talvez também devido à perda de proteção (masculina) e da segurança de uma vida doméstica. Em consequência, ela sentiu claramente que podia tirar proveito de um corpo feminino dançante que veiculava uma alteridade exótica, e que era vista como uma alternativa viável aos códigos rígidos da dança europeia.

A dança oriental oferecia às mulheres certas liberdades na medida em que eclipsava as imagens baléticas de fada ou ninfa que eram limitantes do corpo feminino dançante, como também o eram os corpetes de balé e seu vocabulário rígido. Por meio da adoção de uma aura étnica romantizada e que ocultava alguns dados reais, Mata Hari possivelmente tenha sido capaz de expressar sua insatisfação com a condição feminina na sociedade ocidental (contudo, devido à falta de fontes primárias, fornecidas pela própria bailarina, talvez não tenhamos evidências concretas desse efeito). Por um lado, portanto, a dança de Mata Hari pode ser vista como liberadora. Vista de outro ângulo, entretanto, pode-se dizer que sua dança substituiu imagens convencionais do balé por um estereótipo diferente, o da mulher exótica (frequentemente venerada na imagem da *femme fatale*), que tende igualmente a limitar a identidade feminina. De algum modo, a dança de Mata Hari se conformava às estruturas hegemônicas patriarcais, na medida em que muitas

de suas danças voltavam-se para o olhar masculino. De fato, a imagem de Mata Hari como *femme fatale* encontrou sua expressão maior em sua execução, vista por alguns como punição justa para um estilo de vida sórdido. Tal morte corresponde também ao final de muitas narrativas de *femme fatale* na ficção, assim como na dança; são elas Salomé, Lulu ou a mulher de Potifar, na *História de José*.

Com seus numerosos interesses, Mata Hari refletia o estilo de vida de muitas bailarinas das casas de ópera de Paris e de outros lugares, frequentemente disponíveis para oferecer gratificação sexual após suas apresentações. Entretanto, essa livre expressão de seus desejos sexuais, bem como sua nudez cênica, abre-se a diferentes interpretações e avaliações em termos feministas. Ela certamente remou contra a maré das expectativas da sexualidade feminina da classe média do início do século XX ao recusar-se a cobrir pudicamente o corpo e ao afirmar sua “corporalidade” fora da maternidade. Ademais, ela não era mais forçada a levar uma vida doméstica e subserviente, mas desfrutava um estilo de vida verdadeiramente cosmopolita e, no auge de sua carreira, de uma substancial renda financeira própria. É difícil resolver esse conflito entre as tendências progressistas e reacionárias de sua dança, bem como de sua biografia. Mata Hari construiu e desconstruiu papéis femininos convencionais; sua dança era emancipatória ao mesmo tempo em que afirmava certas estruturas hegemônicas. Essa profunda ambivalência era típica de uma era no limiar da emancipação feminina.

Referências bibliográficas

- ALI, Daud. Review of *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women*. In: ORRE, Leslie C. *Medieval Tamilnadu*. New York: Oxford University Press, 2000. Fev. 2001. Disponível em: <<http://www.history.ac.uk/reviews/paper/daudAli.html>> Acesso em: 15 set. 2008.
- ALTENBERG, Peter. *Leben und Werk*. In: KOSLER, H. Ch. (ed.). *Texten und Bildern*. Munich: Matthes & Seitz, 1981.
- ANÔNIMO. Brahmanentänze in Wien, *Neues Wiener Journal*, p. 9, 16 dez. 1906.
- BANES, Sally. *Dancing women. female bodies on stage*. London/New York: Routledge, 1998.
- BOVENSCHEN, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. (Femilidade imaginada)*. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- BRANDSTETTER, Gabriele. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt: Fischer, 1995.
- CARILLO, E. Gomez. *Mata Hari*. Leipzig: C. Weller, 1927.
- CASTLE, Terry. *The carnivalesque in Eighteenth-Century English culture and fiction*. London: Methuen, 1986.
- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine. *Masquerade and Gender; disguise and female identity in Eighteenth-Century fictions by women*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1993.
- COLETTE. Mes apprentissages. In: COLETTE. *Oeuvres*. Paris: Editions Gallimard, 1991. pp. 981-1076.
- COORLAWALA, Uttara Asha. Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance. *Dance Chronicle* v. 15, n. 2, pp. 123-152, 1992.
- DESMOND, Jane. Dancing out the difference. Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906. *Signs*, v. 17, n. 1, pp. 28-49, 1991.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity; fantasies of female evil in fin-de-siècle culture*. New York: University of Oxford Press, 1986.
- ELBERT, Monika. Striking a historical pose: Antebellum Tableaux Vivants, "Godey's" Illustrations, and Margaret Fuller's Heroines. *The New England Quarterly*, v. 75, n. 2, pp. 235-275, 2002.
- FINNEY, Gail. *Women in modern drama Freud, feminism, and European theatre at the turn of the century*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1987.
- GOLDBERG-MOSES, Claire. *French feminism in the Nineteenth century*. Albany, NY: State University of New York Press, 1984.
- HILMES, Carola. *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- HOFMANNSTHAL, Hugo. Die unvergleichliche Tänzerin (The Ineffable Dancer). In: _____. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Frankfurt: Fischer. RAI (Reden und Aufsätze), 1979.
- KINNEY, Troy; WEST KINNEY, Margaret. *The dance; its place in art and life*. London: William Heinemann, 1914.
- KORITZ, Amy. Dancing the Orient for England: Maud Allan's "The Vision of Salome". *Theatre Journal*, v. 46, n. 1, pp. 63-78, 1994.
- _____. *Gendering bodies; performing art. dance and literature in early twentieth-century British culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Das Ornament der Masse (The Mass Ornament); Essays*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- KRAUS, Karl. 1906. Der Schmock und die Bajadere. *Die Fackel*, v. 8, n. 214, pp. 39-42, 1906.
- LÜDERS, Christine. *A propos Mata Hari*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1997.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.
- SAID, Edward. Orientalism reconsidered. *Cultural Critique 1*, pp. 89-107, 1985.



SERT, Misia. *Pariser Erinnerungen von Misia Sert*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1954.

SHIPMAN, Pat. *Femme fatale: love, lies, and the unknown life of Mata Hari*. New York: William Morrow, 2007.

SVETLOFF, Valerien. The execution of Mata-Hari. In: *The Dancing Times*, Londres, pp.193-197, nov. 1927.

WAAGENAAR, Sam. *The murder of Mata Hari*. London: Arthur Barker, 1964.